

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 22 (1998)

Rubrik: [Orgel und Orgelspiel im 16. bis 18. Jahrhundert]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PRAELUDIUM IN ORGANO PLENO

von HANS MUSCH

Das einzige Orgel-Praeludium, das Johann Sebastian Bach zu Lebzeiten im Druck veröffentlicht hat, das Eröffnungsstück des *Dritten Theil[s] der Clavierübung* 1739, versah er mit der Überschrift „Praeludium pro organo pleno“



Bsp. 1: Anfang des „Praeludium pro Organo pleno“ Es-Dur von Johann Sebastian Bach aus dem *Dritten Theil der Clavierübung*, Leipzig 1739.

Zur Gattungsbezeichnung tritt hier die Bestimmung für den vollen Orgelklang. Weitere Beispiele aus dem Schaffen Johann Sebastian Bachs lassen sich anfügen. Das Autograph von „Praeludium et Fuga in h“ BWV 544 trägt auf dem Titelblatt die Bezeichnung „Praeludium pro Organo con pedale obligato“, über dem Beginn des Stückes selbst „Praeludium in Organo pleno pedale. Praeludium (Toccata) et Fuga in d“ BWV 538 hat in drei Abschriften den Plenumvermerk, „Fantasia et Fuga in g“ BWV 542 in einer, „Praeludium et Fuga in a“ BWV 543 in vier Abschriften, „Praeludium et Fuga in C“ BWV 545 in insgesamt elf, „Praeludium et Fuga in c“ BWV 546 in einer, Praeludium et Fuga in C BWV 547 in drei, „Praeludium et Fuga in e“ BWV 548 in einer, „Praeludium con Fuga in g“ BWV 535 in drei Abschriften.¹ 1 Die Plenums-

¹ Die Zusammenstellung erfolgt nach George B. Stauffer, *The organ preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980, 202–209.

bezeichnung läßt sich weiterverfolgen bei zahlreichen Präludien aus Bachs Schüler- und Freundeskreis, so bei Johann Ludwig Krebs (1713–1780) und Johann Peter Kellner (1705–1772).

In seinem Buch über Bachs Orgel-Präludien hat George B. Stauffer die Frage nach deren Funktion angeschnitten und überzeugend dargelegt, daß sie einerseits den Organisten als Muster dienen konnten, ihre eigentliche Bestimmung aber im Spiel zu Beginn des Gottesdienstes hatten.² Auf dem Deckblatt der Partitur der Kantate *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 61 hat sich Bach den Ablauf des Hauptgottesdienstes in Leipzig notiert:

Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent-Sonntag frühe

- (1) Praeludieret.
- (2) Motetta.
- (3) Praeludieret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird.
- (4) Intoniret vor dem Altar.
- (5) Epistola verlesen.
- (6) Wird die Litaney gesungen.
- (7) Praelud: auf den Choral.
- (8) Evangelium verlesen.
- (9) Praelud. auf die Haupt-Music.
- (10) Der Glaube gesungen.
- (11) Die Predigt.
- (12) Nach der Predigt, wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen.
- (13) Verba Institutionis.
- (14) Praelud. auf die Music. Und nach selbiger wechselweise praelud. u. Choräle gesungen biss die Communion zu Ende. Et sic porró.

Es ist daraus zu ersehen, daß der Organist sich zu Beginn des Gottesdienstes präludierend entfalten konnte, und dies in einem Vorspiel zum Kyrie, in einem Vorspiel auf den Choral, in einem Vorspiel zur Haupt-Music, von Bach häufig Concerto, heute Kantate genannt, oder „sub Communione“ im Wechsel zwischen präludierendem Spiel und gesungenen Chorälen. Die freieste Entfaltung dürfte dem Organisten zu Beginn und am Ende des Gottesdienstes möglich gewesen sein. In dem 1710 in Leipzig erschienenen Buch *Leipziger Kirchen-Staat / Das ist Deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig wie es bey solchem so wohl an hohen und andern Festen als auch an denen Sonntagen ingleichen die gantze Woche über gehalten wird*, einer Informationsschrift für Besucher der Stadt, heißt es lapidar:

² George B. Stauffer, a.a.O. 137–153.

„Der Anfang des Gottesdienstes wird mit der Orgel gemacht.“³ Was hier als lokaler Brauch erscheinen mag, steht in einer mitteleuropäischen Tradition von langer Entwicklung, deren Herkunft im folgenden nachgespürt werden soll.

I.

Für die ältere Tradition des Präludierens auf der Orgel finden sich um das Jahr 1600 drei Belege: Im *Caeremoniale Episcoporum*, bei Girolamo Diruta und bei Costanzo Antegnati. Das *Caeremoniale Episcoporum* aus dem Jahr 1600, erschienen in Rom auf Weisung Papst Clemens' VIII., ist eine Art Regieanweisung für die Gottesdienste der Bischöfe und Prälaten, die dazu verhelfen sollte, die Beschlüsse des Tridentiner Konzils in die katholische liturgische Praxis umzusetzen. Im Kapitel 28 des I. Buches wird es als selbstverständlich erachtet, daß an allen Sonn- und Festtagen in der Kirche die Orgel gespielt wurde; ebenso wurde mit dem Gesang der Musiker gerechnet. An welchen Stellen der Messe, der Vesper und anderer Tagzeiten-gottesdienste das Orgelspiel zu erklingen hatte, ist detailliert angegeben.

Am Beispiel der Alternatim-Ausführung gregorianischer Gesänge läßt sich die jahrhundertealte Tradition erfassen, der diese Anweisungen folgen: Bereits der Codex Faenza um 1420 und die Tabulaturen Attaignants von 1531 enthalten entsprechende Orgelverse. Für den Beginn des Gottesdienstes wird gefordert: „Immer wenn der Bischof zum feierlichen Gottesdienst in die Kirche einzieht oder nach dem Ende des Gottesdienstes die Kirche verläßt, soll die Orgel gespielt werden.“ („Quotiescumque Episcopus solemniter celebraturus... Ecclesiam ingreditur, aut re divina peracta discedit, convenit pulsari organum.“)

Girolamo Diruta fordert im zweiten Teil seines umfänglichen Buches *Il Transsilvano* 1609 den Ripieno-Klang der Orgel für das Spiel zu Beginn und am Ende des Gottesdienstes: „Nel principio delli divini Officij l'Organista deve sonare tutto il ripieno dell'Organo, et anco nel fine.⁴

Costanzo Antegnati schließlich, Organist am Dom zu Brescia und Orgelbauer von hohem Rang, fordert über die Ripieno-Registrierung hinaus den toccatischen Stil zu Beginn und am Ende des Gottesdienstes wie auch überhaupt für alle einleitenden Präludien: „Man hat für gewöhnlich zu allen Intonationen oder Eingängen oder, wie wir sagen wollen, Anfängen das Ripieno zu spielen... Zunächst muß man zu allen Intonationen das Ripieno spielen... so auch am Ende beim ‚Deo gratias‘ in Toccaten-Manier und mit dem Pedal.“ („Si deve ordinariamente suonar à tutte le intonationi,

³ Zitiert nach Wolfgang Herbst (Hrsg.), *Evangelischer Gottesdienst – Quellen zu seiner Geschichte*, Göttingen 1992, 142–144.

⁴ Girolamo Diruta, *Il Transsilvano*, Venezia 1593; Seconda Parte, Venezia 1609 und 1622, Libro Quarto: *Discorso sopra il concertar li registri dell'Organo*, pag. 22.

ò Introiti, ò principij che vogliamo dire, il ripieno... Prima si deve suonar à tutte le intonationi il ripieno... così nel finire al Deo gratias con toccate, & con il pedale.“⁵

Antegnatis Hinweis auf das Spiel mit dem Ripieno-Klang bei Intonationen und Eingängen findet eine Parallel in den detaillierten Anweisungen für die Organisten von Troyes aus dem Jahre 1630: *Ce que doit l'organiste de l'église de Troyes suivant les différentes solennités* mit Stufung der Feierlichkeit im Rang der Festtage. Darin wird das Plein Jeu der Orgel vorgesehen für die Anfänge von liturgischen Zyklen der Alternativpraxis wie Psalmen, Hymnen und Magnificat sowie in der Messe für Kyrie, Gloria und Agnus Dei.⁶ Die Anweisungen von Troyes belegen eine Tradition, die in der Orgelmusik Frankreichs bis zur Französischen Revolution erkennbar bleibt. Das Plein Jeu wird in der Liturgie zu einem akustischen Zeichen.

In Italien reicht diese Tradition bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und wird erst verdunkelt durch die Orgelmusikvorstellungen der Cäcilianer. Giambattista Castelli⁷ bezeichnet noch 1862 in den *Norme generali sul modo di trattare l'Organo moderno* das Ripieno als „la parte più caratteristica dell' Organo“, als den charakteristischsten Teil des Orgelklangs. Rückblickend auf die italienische Orgelbau- und Orgelmusikgeschichte faßt Luigi Ferdinando Tagliavini zusammen: „Il ripieno è la vera anima, il nucleo vitale dell'organo; la sonorità del ripieno, maestosa e luminosa, è l'essenza stessa delle sonorità organistiche, la ragion prima della loro missione liturgica.“ („Das Ripieno ist die wirkliche Seele, der Lebenskern der Orgel, majestatisch und leuchtend, das eigentliche Wesen des Orgelklanges, der vornehmste Zweck der liturgischen Aufgabe.“)⁸

Das Ripieno in Italien, das Plein Jeu in Frankreich, das Spiel „in organo pleno“ im deutschen Sprachgebiet gehört zum Urbestand des Musikinstruments Orgel. Denn erst nachdem die Einzel-Register-Reihen der Orgel eingeführt waren, mußte die Plenum-Zusammenstellung eigens erwähnt werden. Vor der Stimmenscheidung um die Mitte des 15. Jahrhunderts und der damit verbundenen Aufgliederung des Klangbestandes eines Werkes in einzeln registrierbare Pfeifenreihen konnte nur das unregistrierbare Blockwerk in immerwährendem Plenum erklingen. Dies war von je der glänzende, hell strahlende, mitunter etwas scharf schneidende Klang des königlichen Instruments.

⁵ Costanzo Antegnati, *L'Arte Organica*, Brescia 1608, pag. 7r., 8r. und 8v.

⁶ Susanne Diederich, *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Beziehungen zwischen Orgelbau und Orgelkomposition im Zeitalter Ludwigs XIV.*, Kassel 1975, 9–16.

⁷ Giambattista Castelli, *Norme generali sul modo di trattare l'Organo moderno*, Milano 1862, Faksimile-Neudruck Brescia 1981.

⁸ Luigi Ferdinando Tagliavini, „Il Ripieno“, in: *L'Organo*, Anno I, N. 2, 1960, 197 ff.

Nicolas Gorenstein teilt eine frappierende Beobachtung mit: Als die Einrichtung der *Concerts Spirituels* in Paris 1747/48 in ihrem Saal eine Orgel einbaute – es war die erste Orgel in Frankreich, die für das Konzert und nicht für den Gottesdienst in der Kirche gebaut wurde –, erhielt diese Orgel kein *Plein Jeu*.⁹ Dem läßt sich anfügen, daß die im Frankreich des 18. Jahrhunderts so beliebten *Noëls variés* – Variationen über Weihnachtslieder für Orgel – keine *Plein-Jeu*-Sätze enthielten: sie wurden nicht als liturgische Stücke betrachtet.

Die Anweisung im *Caeremoniale Episcoporum* von 1600, die Orgel beim Einzug des Bischofs in die Kirche für einen feierlichen Gottesdienst und ebenso beim Auszug zu spielen, verweist auf die Frühgeschichte des Instrumentes. Bekannt ist die Darstellung zweier „*Organa*“ an der Basis des Obelisken auf dem Hippodrom in Konstantinopel. Auf dem um 390 datierten Relief ist der Kaisers dargestellt, der den Kranz für den Sieger im Wagenrennen in der Hand hält. Das Erscheinen des Kaisers in der Öffentlichkeit wird mit dem Klang der „*Organa*“ begleitet, der zum akustischen Signal für den Glanz der Kaiserherrschaft und der Macht wird.

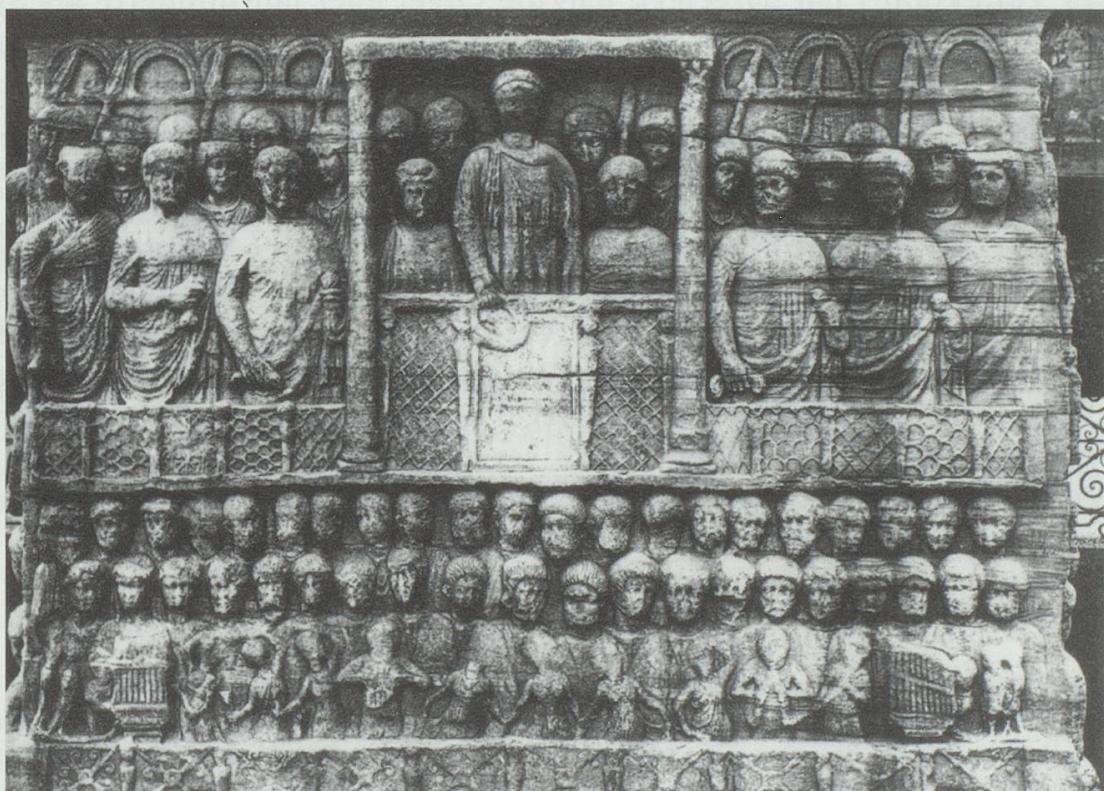


Abb. 1: Relief am Theodosius-Obelisk im Hippodrom von Konstantinopel: Kaiser Theodosius I (379–395) hält den Kranz für den Sieger bereit. Neben ihm stehen die Würdenträger und die Leibwache, darunter in zwei Reihen das Volk; in der untersten Reihe die Musiker, flankiert von je einem Organisten.

⁹ Nicolas Gorenstein, *L'orgue post-classique français*, Saint-Dié-des Vosges o. J. (Organa Europae), S. 7 ff. und S. 109 Anm. 7.

Dietrich Schuberth¹⁰ hat in drei Studien überzeugend und mit feinsinniger Interpretation der schriftlichen Quellen dargestellt, daß byzantinische Gesandte im Jahr 757 Pippin dem Jüngeren ein „Organon“ als Geschenk ihres Herrschers mitbrachten, damit eine Akklamation für den Frankenkönig nach dem Muster des byzantinischen Hofes durchgeführt werden konnte. Das „Organon“ war ein Herrschaftszeichen, und Pippin sollte fortan damit wie ein Kaiser glänzen können. Im Jahr 812 soll erneut eine Gesandtschaft des byzantinischen Kaiserhofes ein „Organon“ nach Aachen mitgebracht haben, um Karl dem Großen eine angemessene Huldigung darbringen zu können. Die Urkundenübergabe über den Ausgleich zwischen Karl dem Großen und dem byzantinischen Kaiser und die damit verbundene Akklamation erfolgte in der Kirche, also in der Pfalzkapelle, dem Oktogon des Aachener Domes. Dies dürfte die erste durch Quellen bezeugte Benutzung eines „Organon“ in einer abendländischen Kirche anlässlich eines Staatsaktes gewesen sein. Das „Organon“ wird Gegenstand der Frage nach dem Zusammenhang von Macht und Klang, mit dem sich Reinhold Hammerstein¹¹ auseinandersetzt hat.

Kees Vellekoop¹² hat dargelegt, daß die Orgel über Jahrhunderte als Symbol der Macht fortlebte. Als ein Zeichen dafür wertet er es, daß Orgelprospekte gelegentlich der Architektur einer Kathedrale nachgebildet wurden. Dies ist beispielsweise bei der Valeria-Orgel in Sion (um 1435) der Fall: Hier sind die Gehäuse für die großen Pfeifen als zwei zinnenbekrönte Türme, dasjenige für die kleineren Pfeifen als ein Satteldach gestaltet, so daß die Gesamtansicht des Prospektes den Eindruck der Westfassade einer zweitürmigen Kathedrale erweckt. Bereits seit dem 13. Jahrhundert wird in der Ikonographie der Orgel die enge Verbindung von Instrument und Kirche zum Ausdruck gebracht. Peter Williams¹³ bewegt in diesem Zusammenhang die Frage: Wie wurde die Orgel zum Instrument der abendländischen Kirche? Sollte der Glanz des Kaisertums auf die Bischöfe übergehen? Haben liturgische Bestrebungen des Benediktinerordens diese Entwicklung gefördert?

¹⁰ Dietrich Schuberth, *Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst*, Göttingen 1968. Ders., „Intellectus organi. Beiträge zur theologischen und kulturellen Einschätzung der Orgel“, in: *Musik und Kirche* 48 (1978), 187–182. Ders., „Aurea Roma tonat. Sozial- und ideologiegeschichtliche Beobachtungen zur Orgel der europäischen Frühzeit“, in: *Orgel und Ideologie. Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung* 5.–7. Mai 1983 in Göttingen, hrsg. von H.H. Eggebrecht 1984, 70–77.

¹¹ Reinhold Hammerstein, *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986, 26–28, 50–58.

¹² Kees Vellekoop, „Die Orgel von Winchester: Wirklichkeit oder Symbol?“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 8 (1984), S. 183–196. Ders., „Die Symbolik der mittelalterlichen Orgel“, in: *Musikalische Ikonographie*, Laaber 1994, 289–295.

¹³ Peter Williams, *The organ in western culture*, Cambridge 1993.

Aus der historischen Dimension der Übernahme aus dem byzantinischen Hofzeremoniell zum Kircheninstrument und zugleich aus dem spezifischen Idiom des Plenumsklangs dürfte sich der Beiname „königliches Instrument“ herleiten. Er begegnet bereits bei Guillaume de Machaut¹⁴ in der Benennung als „de tous les instruments le roy“, wird aufgegriffen von Girolamo Diruta¹⁵ als „Re degli strumenti“ und setzt sich fort bis zum Wort des jungen Wolfgang Amadeus Mozart: „Die orgl ist doch in meinen augen und ohren der könig aller instrumenten.“¹⁶ Der hell strahlende Plenumklang wurde über viele Jahrhunderte zu Beginn des Gottesdienstes zum Zeichen der Trennung zwischen dem Profanen und dem Sakralen. Der klangliche Glanz sollte den Kirchenbesucher aus dem Alltag in die Feierlichkeit des Gottesdienstes erheben. Für den kirchlichen Würdenträger wurde er zum klanglichen „Kaisermantel“.

II.

Obgleich ein Vorspiel zum Gottesdienst anscheinend zu den ältesten Aufgaben der Orgel gehört, ist es in den Kirchenordnungen und Anweisungen für die Organisten zunächst selten belegt. In der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste wurden zur eigentlichen Liturgie die Gesänge mit liturgischen Texten gezählt. In der Alternativpraxis war zu regeln, welche Verse von der Orgel und welche vom Chor ausgeführt werden sollten. Das Orgelvorspiel ist zunächst dergestalt mit dem Introitus verknüpft, daß die Orgel die Antiphon bis zum Psalmvers übernahm. In dem *Itinerarium* des Wolfgang Musculus, einem Reisebericht von 1536, wird beschrieben, was der Autor im Gottesdienst zu Eisenach gehört hatte: „Primum caneatur latine a pueris et ludi magistro Introitus nempe: ‚cantate Domino‘ per omnia more papistico seorsim in choro.“ („Zuerst wurde lateinisch von den Knaben und dem Organisten der Introitus ‚Cantate Domino‘ insgesamt in altkirchlicher Weise ausgeführt, sodann abgetrennt im Chorgesang“)¹⁷

¹⁴ Guillaume de Machaut in der Reimchronik *La prise d'Alexandrie*, zitiert nach Friedrich Jakob, *Die Orgel und ihre Namen*, Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG, Männedorf, Winterthur 1975, 7–11.

¹⁵ Girolamo Diruta, *Il Transsilvano*, Venezia 1593; Faksimile-Neudruck Bologna (Arnoldo Forni Editore) 1983, Al prudente lettore: „onde l'Organo, così chiamato è Re de gl'istrumenti ragionevolmente tenuto nelle Chiese sacre di Dio, per rendere lode in honore à Sua Maestà“

¹⁶ Brief von W. A. Mozart an seinen Vater in Salzburg, geschrieben am 17. Oktober 1777 in Augsburg; *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Bd. II, Kassel 1962, 70.

¹⁷ Georg Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis in das achtzehnte Jahrhundert*, Leipzig 1892, 19f., Anm. 12.

Über Orgelspiel vor dem eigentlichen Gottesdienstbeginn berichtet eine Gottesdienstordnung von Halle aus dem Jahr 1532: „... et sub ingressu Organista ludet tamdiu in organis, donec omnes personae ecclesiae reperent se ad medium ecclesiae, ad Stationem.“ („... und beim Eintritt spielt der Organist so lange auf der Orgel, bis alle Kirchenleute sich in der Mitte der Kirche, bei der Statio, befinden.“). Und für den Beginn der Vesper wird angegeben: „Organista ludet tamdiu in organis, donec cessandi signum illi nola in choro pulsata detur.“ („Der Organist spielt so lange auf der Orgel, bis ihm mit einem Glöckchenschlag im Chorraum das Zeichen zum Aufhören gegeben wird.“)¹⁸

Den Feststellungen Costanzo Antegnatis in *L'Arte Organica*¹⁹ von 1608 fügen sich die Anweisungen für die Organisten der Kathedrale St. Pierre et St. Paul in Troyes aus dem Jahr 1630 an: Für alle Anfangssätze liturgischer Zyklen wird das Plein Jeu gefordert. Die Satzbezeichnung schließt nun den Plein-Jeu-Klang ein. Dem Organisten wird zu Beginn des Gottesdienstes ein Vorspiel zugestanden: „A la fin de la procession lorsque pendant qu'on rentre au choeur l'organiste doit toucher l'orgue en plein jeu jusques à ce qu'on commence la grande Messe, comme l' Introït est en musique, il sembleroit qu'il devroit toucher du ton dudit Introït, cependant je ne croi pas qu'il s'astreigne a ce; l'Introïtachevé, on commence en plain jeu le Kirie Eleison.“ („Am Ende der Prozession, während man wieder in den Chorraum eintritt, muß der Organist im Plein Jeu spielen, bis die große Messe beginnt; und wenn der Introitus als Figuralmusik aufgeführt wird, sollte er wohl in der Tonart des besagten Introitus spielen, was meines Erachtens keiner besonderen Anstrengung bedarf. Nach Beendigung des Introitus beginnt man im Plein Jeu das Kyrie Eleison.“)²⁰

Eine ähnliche Aussage findet sich im *Caeremoniale* der portugiesischen Benediktiner, das 1647 in Coimbra erschien: Orgelspiel zum Einzug der Geistlichkeit soll an den Tagen stattfinden, an denen der Abt das Hochamt zelebriert oder der Vesper beiwohnt, fernerhin an dem Tag, an dem ein Primiziant in die Kirche einzieht.²¹

Wenn die Anweisung im *Caeremoniale Episcoporum* von 1600 nicht schon einen allenthalben geübten Brauch kodifiziert, dann hat sie als Weisung

¹⁸ *Breviarius gloriose et prestantissime ecclesie Collegiate Sanctorum Mauritij et Marie Magdalene*, Hallis ad Sudarium Domini, 1532; Bamberg, Stadtbibliothek, Cod. Ms. Ed VI.3 = Liturg. 119; mitgeteilt von Otto Gombosi, „About organ playing in the divine service, circa 1500“, in: *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, Cambridge/Mass. 1957, 55 und 67.

¹⁹ Siehe Anm. 5.

²⁰ Susanne Diederich wie Anm. 6, S. 11.

²¹ Gerhard Doderer, *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts* (Würzburger Musikhistorische Beiträge), hrsg. von Wolfgang Osthoff, Band 5, Tutzing 1978, 109–111 und 225.

von höchster Stelle in Rom in Bereichen der katholischen Konfession eine vereinheitlichende Wirkung nach sich gezogen. In der überlieferten Orgelmusik treten immer mehr Stücke auf, die für das Spiel zum Einzug brauchbar sind oder als Muster für Improvisation zum Einzug dienen können. Es sind in Italien vornehmlich die Toccaten der Organisten an San Marco in Venedig: Annibale Padovano (1527–1575), Claudio Merulo (1533–1604), Andrea Gabrieli (1533–1585), Giovanni Gabrieli (c. 1553–1612). Von nachhaltiger Ausstrahlung sind die Toccaten von Girolamo Frescobaldi (1583–1643) in Rom sowie entsprechende Werke seiner Schüler Michelangelo Rossi (1601–1656), Johann Jacob Froberger (1616–1667) und Johann Caspar Kerll (1627–1693). Zum großen Musterbuch wurde der *Apparatus musico-organisticus* (2. Auflage Salzburg 1690) von Georg Muffat (1653–1704). Auf das Üben der Satztechnik und auf Kunstgriffe bei der Improvisation weist der Sinspruch „dii laboribus omnia vendunt“ („für Arbeitsmühle verkaufen die Götter alles“) am Ende der Toccata VIII, die in einer früheren Auflage wohl das Schlußstück bildete.

Zum Verständnis des Hintergrundes ist die Vorstellung eines auf Repräsentation bedachten Lebensgefühls unerlässlich. Die Renaissance und vermehrt noch das Barockzeitalter sind Epochen der Formfülle, der strotzenden Freude am sinnlich Wahrnehmbaren, und das wirkt sich auch in der Gestaltung des Gottesdienstes aus. Die Liturgie wird – vor allem da, wo die Gegenreformation zu wirken beginnt – zum heiligen Schauspiel, das mit Musik, Farbe, Licht und Duft alle Sinne reizt. Vieles wird vom Hofzeremoniell in den Gottesdienst übernommen. Als beispielsweise Kaiser Maximilian I. 1498 zum Reichstag nach Freiburg ritt, wurde er von tausend Rittern begleitet. Die Ständevertreter kamen ihm in Kenzingen zur Begrüßung entgegen und führten ihn in langem Zug in die Stadt.

Ein anderes Beispiel findet sich im Tagebuch des Abtes Michael Fritz von St. Märgen im Schwarzwald, in dem Eindrücke vom Zug der Erzherzogin Marie Antoinette auf der Durchreise zur Hochzeit nach Frankreich 1770 festgehalten sind.²² Nach dem Bericht des Abtes war die Gefolgschaft mit Kutschen und Wagen so groß, daß an allen Poststationen 300 Pferde bereitgehalten werden mußten. Die Landbevölkerung stand außerhalb der Stadt den Straßen entlang, sich beugend vor der Herrschaft, huldigend, hoffend, etwas vom Herrscherglanz auf sich zu ziehen. In der Stadt Freiburg waren drei Ehrenpforten errichtet worden, die den Triumphbögen für siegreiche Feldherren im antiken Rom nachempfunden waren. Der Fürstabt von St. Blasien fuhr mit den Äbten der umliegenden Klöster zum Empfang im Kagenekschen Haus. Dort hatten sich im Vorzimmer alle Barone, Offi-

²² Franz Kern, „Das Tagebuch des vorletzten Abtes von St. Märgen im Schwarzwald Michael Fritz“, in: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 89. Band, 1969, 140–309.

ziere und Universitäts-Professoren in ihren Talaren versammelt, um von der Madame Dauphine unter einem goldbestickten Baldachin zur Audienz empfangen und nach einer Kniebeuge zum Handkuß zugelassen zu werden.

An anderer Stelle schildert Abt Fritz die Feierlichkeiten zur Abtswahl in Waldkirch im Jahre 1769 unter Beisein eines Kommissars des Bischofs von Konstanz und eines Kommissars der österreichischen Regierung. Für die Prälaten waren die Plätze im Chorgestühl mit Teppichen, für den Regierungskommissar die erste Bank im Kirchenschiff mit rotem Tuch belegt. Nach dem Amt zur Anrufung des Heiligen Geistes – „die Music war trefflich schön und pompös“ – zog der Konvent und die ganze Versammlung der Würdenträger zum Wahlsaal in die Propstei. Voran wurde das Kreuz getragen mit zwei Kerzenträgern zur Seite, es folgten die Kapläne, die Kanoniker und die Kommissare. Nach vollzogener Wahl wurden alle Glocken geläutet, der Zug mit dem Neugewählten zur Kirche geführt, das Kreuz voran, und die Kapläne, Kanoniker, Kommissare, Prälaten, Wahlzeugen und der Notar folgten. Beim Einzug in die Kirche spielten Trompeten und Pauken einen Tusch. Vor dem Hochaltar stimmte der Neugewählte das *Te Deum laudamus an*, „welches mit aller Herrlichkeit abgesungen wurde unter Abfeuerung der Böller“.

Die Sorge um die Wirkung von Macht und Würde der Statusinsignien belegt Michael Fritz, wenn er anlässlich eines von ihm am 6. April 1769 im Freiburger Münster zelebrierten Pontifikalamtes aufzählt, was er alles an Insignien und liturgischen Gewändern mitgenommen hat: u.a. die Pontifikalschuhe, die Handschuhe, den Stab, die Inful, den *Liber Pontificalis*, das *Caeremoniale*. Nach dem Evangelium wurde durch die Diakone und Subdiakone der „Versus Salvum fac, domine, Imperatorem nostrum Josephum et Reginam nostram Mariam Theresiam“ gesungen. Weltliche und kirchliche Macht wurden nebeneinander und zusammen gesehen. Die Majestät der weltlichen Macht wurde als ein Teil von Gottes Wirken gesehen, und mit dem Kaiser wurde gleichzeitig auch Gott verehrt. 1777 finden sich im Landshuter Gesangbuch von Franz Seraph Kohlbrenner die Verse:

Hier liegt vor deiner Majestät
im Staub die Christenschar.

Anlässlich eines feierlichen Gottesdienstes gehörte zu den Insignien von Macht und Majestät beim Einzug in die Kirche die Musik *in organo pleno*. Dies meint auch Anselm Wüntsche, um 1733 Pater im Benediktinerkloster Weingarten in Oberschwaben. In seiner ausführlichen Stellungnahme zum geplanten Bau einer großen Orgel denkt er sehr real und praxisbezogen und schöpft dabei aus seinen Erfahrungen mit dem Spiel zu Beginn des Festgottesdienstes: Auf das Praeludium zum Einzug folgt für ihn sogleich das Generalbaßspiel zur Figuralmusik: „Ds schlagen ist zweyerley, Praeambuliren undt den General Baß ad musicam vocalem et instrumentalem zue schlagen, deßwegen macht man einer großen, Maiestätischen orgel zwey

Clavier, damit man auf einem Tutti undt völlig praeambuliren, auf dem anderen aber, ohne Veränderung der Register, gleich den General Baß schlagen kenne, so dem Organisten sehr commod, kömlich und füglich ist.“²³

„Tutti undt völlig“ ist hierbei wohl adverbial gemeint und zielt auf das Praeludieren mit vollem Orgelklang. Abgeleitet ist es aus dem Concerto, der Instrumentalmusik mit heraustretenden Solostimmen und Partien, in denen alle Instrumente, alle Spieler (tutti) zusammenspielen. Die Bezeichnung „völlig“ erinnert an den Begriff „zum völligen Anschlagen“ von Johann Baptist Samber in der *Continuatio ad Manuductionem Organicam* (Salzburg 1707). Samber schlägt hier mehrere Plenum-Mischungen vor: bei einer Orgel mit acht Registern Principal 8', Octav 4', Quint 2 2/3', Super-Octav 2', Dez 1 3/5', Cymbel, oder Principal 8', Octav 4', Quint 2 2/3', Super-Octav 2', Mixtur, Cymbel; sind nur sechs Register vorhanden, dann schlägt er im Manual Copel 8', Octav 4', Super-Octav 2', Quint 2 2/3', Mixturen vor.²⁴

Johann Baptist Samber war Schüler von Georg Muffat und laut Titelblatt der *Continuatio „Hochfürstl. Salzburgischer Cammerdiener auch Domb- und Stifts-Organist.“* Die Orgel im Dom zu Salzburg, die Samber für seine Amtstätigkeit zur Verfügung stand, war von Christoph Egedacher 1703 begonnen und 1707 von dessen Sohn Johann Christoph Egedacher mit 42 Registern auf drei Manualwerken und Pedal vollendet worden. Das Hauptwerk hatte nur Labialstimmen, kein 16'-Register, sowie als Klangkrone eine 6fache Mixtur, eine 4fache Cymbl, Horn oder Sesquialtra 4fach 1 3/5', mit der eine Terzfärbung im Plenum zustande gebracht werden konnte. Die Egedacher-Orgel ist eine der Orgeln im Salzburger Dom, die Wolfgang Amadeus Mozart während seiner Amtszeit als Domorganist von Januar 1779 bis Oktober 1780 zu spielen hatte. Zu Mozarts Zeit standen im Dom sechs Orgeln zur Verfügung, wobei die Egedacher-Orgel ihren Standort auf der Westempore über dem Eingangsportal hatte. Eine Chororgel befand sich im Chorraum des Domes, und die vier weiteren Orgeln waren auf den Musizieremporen rund um die Vierung verteilt. Bei festlichen Anlässen wurde zum Einzug die Orgel über dem Eingangsportal gespielt. Aus einem bei Marpurg veröffentlichten, wahrscheinlich von Leopold Mozart stammenden Bericht geht dies deutlich hervor:

Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten beim Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beim Chor 4 Seitenorgeln und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bei einer großen Musik nur zum Präludieren gebraucht, bei der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosän-

²³ Mitgeteilt in: Friedrich Jakob, *Die große Orgel der Basilika zu Weingarten – Geschichte und Restaurierung der Gabler-Orgel*, Männedorf 1986, 103–106.

²⁴ Johann Baptist Samber, *Continuatio ad Manuductionem Organicam*, Salzburg 1707, 148; der Verfasser hatte Gelegenheit, das Exemplar des Originaldrucks in der Stadtbibliothek Zofingen zu benutzen und ist Herrn Direktor Leo Anderegg zu Dank verbunden.

ger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten usw., und auf den beiden anderen Seitenorgeln sind die 2 Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit.²⁵

Chor und Orchester musizierten in fünf Gruppen. Bei Gottesdiensten anlässlich der Hauptfeste des Kirchenjahres, die der Fürsterzbischof von Salzburg selbst zelebrierte, spielten zwei Chöre Trompeten und Pauken, wenn der Bischof die Kirche betrat und wenn er sie nach dem Hochamt wieder verließ. Bei Hauptgottesdiensten an Sonn- und Feiertagen wurde die Orgel über dem Eingangsportal zum Ein- und Auszug des Zelebranten entsprechend der kirchlichen Hierarchie gespielt.²⁶

Das Wissen um den Einsatz der Orgel im Gottesdienst wurde über Jahrhunderte hauptsächlich mündlich im Unterricht weitergegeben. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzten sich neue Tendenzen durch. Otto Biba umschreibt sie folgendermaßen:²⁷

Erst als jenes systematische Ordnungsdenken, dieses Kodifizieren-Wollen des derzeitigen Wissensstandes, das in der französischen Kulturgeschichte mit den sogenannten Enzyklopädisten schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts signifikant ist, auch außerhalb Frankreichs aktuell geworden ist, war jener alte bereits beschriebene Typ von Orgelschulen unbefriedigend geworden. Nun schien auch das, was mündlich tradiert werden konnte, was man nicht im eigentlichen Sinn studieren, sondern auch in der Praxis erfahren konnte, aufzeichnungswürdig, für die Kodifizierung notwendig. Ganz von diesem Geiste getragen ist eine 1798 in Ofen erschienene Orgelschule von Franz Paul Rigler²⁸, die aus dem altösterreichischen Raum das früheste Beispiel für eine solche enzyklopädische Orgelschule ist und über den Rahmen der musikalisch-theoretischen Studien hinausgeht. Sie vermittelt dem Organisten nicht nur das Können, sondern auch das Wissen um seine Aufgaben, um die Organistenpraxis ... Über das Spiel der Orgel in der Liturgie macht er folgende detaillierte Angaben:

„Von der freyen Fanthasie für die Orgel

In der römischkatholischen Kirchen, – bei Städten, wie auf dem Lande, – wird sowohl vor – als nach dem Gottesdienste, die ganze, volle Orgel, – das heißt: alle Register oder Züge eröffnet –, gespielt. Bei diesen Gelegenheiten kann das Anfangs-Praeludium (Vorspiel) eine freye Fanthasie seyn; welche gemacht wird mit vor-

²⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1757, Band III, 183ff.; zitiert nach Hermann Abert, W. A. Mozart, Leipzig 1955, 245.

²⁶ Walter Senn, „Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert“, *AM1* 48 (1976) 210–219.

²⁷ Otto Biba, „Orgelbau und Orgelmusik in den österreichisch-habsburgischen Kernländern“, in: *Musik des Ostens*, Sammelbände im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates herausgegeben von Hubert Unverricht, Band 9, Symposium: Fragen des Orgelbaus im östlichen Mitteleuropa, Kassel 1983, 18f.

²⁸ Franz Paul Rigler, *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen; nebst den ersten Gründen zur Komposition; als nöthige Vorkenntnisse der freyen und gebundenen Fantasie ...*, Ofen 1798, 224.

gezeichneten, oder auch nur eingebildeten Vierviertel- oder Allabrevetakte etc. wobei volle Akkorde, – sowohl gebrochene als liegenbleibende, – Läufe, Sprünge, Triolen, und alle andere erhabene und grosse Gedanken, – die auf der Orgel eine gute, und das Herz erhebende, Wirkung thun, anwendbar sind. Auch die Nachahmungen, von welchen jedoch erst bei der Fuge deutlicher gehandelt werden wird, – in einer Hand allein, oder in beiden Händen vertheilt, sind hier am rechten Orte; und nachdem man mit derlei Gedanken die nächstverwandten Tonarten allein; oder auch einige fremde durchwandert, (durchgespielt) hat: so schließt man taktmäßig in jener Tonart, – obschon alles vorhergehende eben nicht auf den Takt eingetheilt werden muß. wie z. Beispiel bei einer Fermate, – in welcher die darauf folgende Fuge; oder das folgende Kirchenstück anzufangen pflegt.“

Der Text von Rigler, der sich in seiner Beschreibung des Praeludiums bedient fast wie Mattheson gibt, liest sich wie die Speisekarte zu einem umfangreichen Menu mit vielen Gängen, auf der der Autor nahezu alle in der Improvisation verwendbaren Techniken aufzuführen versucht. Seine Ausführungen erinnern an den Typ der Freien Phantasie für Klavier bei Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart (KV 394, 397, 475) und Beethoven (opus 77). Den umfassendsten Niederschlag hat die katholische Kirchenmusikpraxis des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in der Kirchenmusik-Ordnung von Franz Xaver Glöggel von 1828 gefunden.²⁹ Daraus wird deutlich, wie je nach dem Rang der Feste die Zeremonien eingerichtet und die Figuralmusik in Klassen eingeteilt und in der Pracht der instrumentalen und vokalen Besetzung gestuft wurden. Auch die barocke Affektenlehre klingt noch ein wenig nach:

Der Charakter der Kirchenmusik ist dreifach: 1. Lob, Triumph oder Freude; 2. Bitte; 3. Trauer. An hohen Festtagen oder Dankfesten ist gewöhnlich Lob und Freude der Ausdruck ... Die Orgel ist zwar in Verbindung des Gesanges und der übrigen Instrumente immer ein begleitendes Instrument; doch tritt sie im Vorspiel in ihrer vollen Majestät und Würde, als Beherrscherin des Ganzen auf, wo es von der Einsicht und Geschicklichkeit des Orgelspiel-Meisters einzig abhängt, die Gemüther der Anwesenden zu der erhabenen Absicht ihrer Gegenwart zu stimmen.³⁰

Für die Musik zu Beginn des Gottesdienstes wird nach barocker Tradition folgende Abstufung vorgesehen:

²⁹ Franz Xaver Glöggel, *Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes für Kapellmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler. Anleitung, wie die Kirchenmusik nach Vorschrift der Kirche und des Staats gehalten werden soll*, Wien 1828. Eine Kopie des Exemplars im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wurde dem Verf. von Dr. Otto Biba vermittelt, dem dafür wie für die umfassende Information über die Praxis in Österreich verbindlich gedankt sei.

³⁰ Glöggel, a.a.O., 8 und 10.

Bei dem Hochamte sind für die Musik folgende Theile zu bemerken: Bei dem Herausgange des Priesters zum Altare wird dieser an hohen Festen mit Trompeten und Pauken, an anderen Tagen mit der Orgel allein empfangen, was eigentlich das feierliche Zeichen zum Anfange des Gottesdienstes ist.³¹

Den Trompeten-Intraden widmet Glöggel einen eigenen Abschnitt:

Vom Gebrauch der Trompeten und Pauken in der Kirche: Trompeten und Pauken mit Intraden haben nur an doppelten Festen erster und zweiter Klasse (in festis dupplicibus 1^{mae} et 2^{ae} Classis) nach dem Directorium Statt. Beim Amte ist eine Intrada, zum Herausgang als Zeichen zum Anfang des Gottesdienstes; eine nach dem Evangelium, als Zeichen der Verkündigung desselben; eine nach dem Ite missa oder nach der Benediction ... und eine zum Abgang des Celebranten zu machen ... Endlich bei feierlichen Einzügen einer Behörde oder eines Großen. Ein gekröntes oder gesalbtes Haupt und der vorgesetzte Bischof aber werden ohne Intraden bei einem Einzuge in die Kirche mit *voller Orgel* [Hervorhebung durch den Autor] empfangen.³²

Ein weiterer Hinweis stammt aus dem Dom zu St. Pölten. Dort wird 1839 zur Wiederbesetzung der freigewordenen Organistenstelle für die Auswahl des geeignetsten Organisten aus der Zahl der Bewerber eine Prüfungsordnung erstellt und darin als erste Aufgabe aufgeführt:

„Zu einem bischöflichen Einzug ein Praeludium, *Tempo maestoso*, worauf nach einleitendem halben Tonschlusse die Fuge mit einem einfachen oder doppelten Subjecte nach selbstgewählten, aber nicht gebrochenem Thema und selbstgewählter Tonart zu folgen hat und mittels eines ausgezeichneten Orgelpunktes dem Schlusse zugeführt werden muß.“ Der als Sieger aus dem Prüfungswettbewerb hervorgegangene Musiklehrer Josef Egkhart hat dann am 12. Januar 1840 als bestallter Organist nach einem Bericht beim Bischofseinzug „in pleno organo einleitend maestoso präludiert und darauf schön fugirt“.³³

III.

Als mitteleuropäisches Phänomen wurde das Orgelspiels zu Gottesdienstbeginn im 17. Jahrhundert nicht nur im katholischen Süden, sondern auch im lutherischen Gottesdienst Nord- und Mitteldeutschlands gepflegt – freilich bei weniger Pracht an Zeremonien, liturgischen Gewändern und eindrucksvollen Einzugsprozessionen. Hector Mithobius teilt den Ablauf des Orgelweihegottesdienstes in Otterndorf im Jahr 1662 mit, der von Heinrich Scheidemann musikalisch gestaltet wurde. Danach stand das neue Instrument zwar im Mittelpunkt, die solistische Orgelmusik blieb aber auf

³¹ A. a. O., 12f.

³² A. a. O., 36f.

³³ Nach Walter Graf, „Stifts- und Dommusik in St. Pölten“, in: *Die Domorgel – Festschrift anlässlich der Weihe*, St. Pölten o. J., S. 15 mit Verweis auf das Diözesanarchiv St. Pölten, Dompfarre 6, 2.11.1839 und 12.1.1840.

das Eingangspräludium beschränkt: „Nach dem Läuten um 8 Uhr hat (IV.) der Cantor alsobald / choraliter, mit den Schulknaben zu singen angefangen das Veni sancte sp. etc. V. Nach diesem hat Herr Scheidemann auf der neuen Orgel ein Praeambulum geschlagen.“³⁴ Erinnert sei auch an den *Leipziger Kirchen-Staat* von 1710 und die darin getroffene Feststellung: „Der Anfang des Gottesdienstes wird mit der Orgel gemacht / unterdessen kan man folgender Gebethe sich bedienen“.³⁵ Das Orgel-Praeludium kann nicht gar so kurz ausgefallen sein, wenn dem frommen Kirchenbesucher während des Orgelvorspiels ein Gebet empfohlen wird. Eine andere Nutz-anwendung des Orgelvorspiels sieht Friedrich Erhardt Niedt, wenn er 1710 anmerkt, es eigne sich als Geräuschkulisse für das Stimmen der Instrumente, die bei der Haupt-Musik zum Einsatz kommen werden:

Praeludium, wird derivirt von preludere, welches so viel heisset / als vorspielen: daher bedeutet Praeludium ein Vorspiel. Musicalisch zu verstehen ist es ein Anfang / ehe ein recht-gesetztes musicalisches Stück angefangen wird / daher der Organiste alleine spielt / damit die Sänger den Ton fassen / und die Instrumentisten rein stimmen mögen / ohne den Zuhörern dadurch einen Verdruß zu erweckem. Solches Praeludium kann ein Organist so lange machen / als er will / oder bis die Instrumentisten rein gestimmt haben / und ihm ein Zeichen zum Auffhalten gegeben wird. Es geschiehet aber dieses Praeludiren mit dem vollen Wercke ...³⁶

Während in der sehr liturgiegeprägten und kultabhängigen Orgelmusik des katholischen Südens das Praeludieren an die Dauer des Einzugs gebunden war und nach dessen Ende auf ein Zeichen hin einem Abschluß entgegen- geführt werden sollte, hat man den Organisten im lutherischen Bereich zu Beginn des Gottesdienstes wohl mehr zeitlichen Raum zugestanden, andererseits jedoch mit Blick auf die Predigt auch wieder zur Gerafftheit gemahnt, so daß sich eine Gewichtsverlagerung zugunsten des Nachspiels am Ende des Gottesdienstes ergab, wie Mattheson 1739 vermerkt:

Uiberhaupt leidet die Kirche im Vorspiel bey weitem nicht so viel Umschweifens und Ausdehnung, als im Nachspiel. Wie denn auch von je her die künstlichsten Organisten ihre besten Einfälle zum sogenannten Ausgange aufzuheben pflegen. Es ist aber solches Nachspiel nirgends gebräuchlich als in der Kirche.³⁷

³⁴ Hector Mithobius: *Psalmodia christiana ... Das ist Gründliche Gewissens-Belehrung / Was von der Christen Musica, so wol Vocali als Instrumentali zu halten ...*, Jena 1665; mitgeteilt nach Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Band XXIII), Kassel 1982, 165 f.

³⁵ Siehe Anm. 3.

³⁶ Friedrich Erhardt Niedt, *Musicalische Handleitung, 1. Teil*, Hamburg 1710, 102.

³⁷ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 473.

Wenn dem Organisten aber zur Entfaltung Gelegenheit eingeräumt wurde, hat er diese nach der Ausführung von Johann Samuel Petri gerne angenommen:

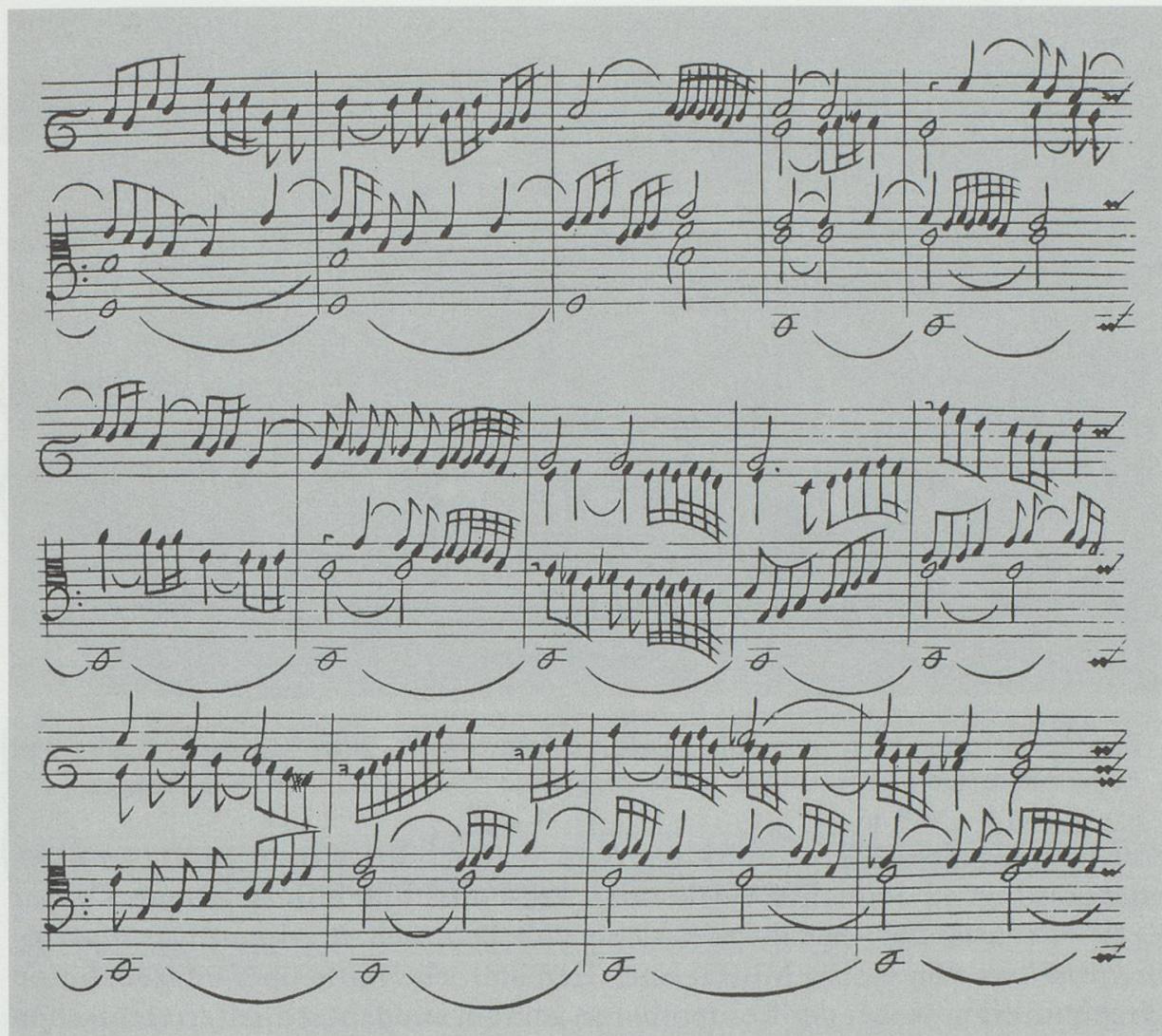
Die Ermunterung und Ergötzung der Zuhörer anbelangend, so ist dem Organisten bey einem Präludio vor einer Trauung, beim Ausgange der Gemeinde aus der Kirche (wie in einigen Städten gebräuchlich ist), vor dem Te Deum, und in mehreren der gleichen Fällen wohl erlaubt, alle seine Kunst auszukramen, und sich mit dem vollen Werke in feurigen thematischen oder fugirenden Präludiis, Pedalsolos und dergleichen Sachen hören zu lassen.³⁸

Die Orgeln in den großen Kirchen der norddeutschen Handels- und Hafenstädte dienten nicht allein der Ausschmückung des Gottesdienstes, sondern auch der Repräsentation des materiellen Wohlstandes und der kulturellen Aufgeschlossenheit der Stadtrepubliken. Parallel dazu machte sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein zunehmendes Interesse an guten Organisten bemerkbar, so daß die Gattungen „Praeambulum“, „Praeludium“ und „Toccata“ eine einzigartige Entwicklung vollziehen konnten. In der Generation der Sweelinck-Schüler trat vor allem Heinrich Scheidemann (c. 1595–1663) mit Praeambula hervor, die zumeist in kompaktem Satz mit eingestreuten imitierenden Partien komponiert sind und in den Lagenwechseln ein wenig an die chorische Mehrchörigkeit venezianischer Prägung erinnern.

Auch in der Generation von Franz Tunder (1614–1667) und Matthias Weckmann (c. 1616–1674) machen sich Einflüsse aus der Orgelwelt Italiens bemerkbar. Es hat den Anschein, als ließe sich Costanzo Antegnatis Anweisung von 1608 auch auf die Entwicklung in Norddeutschland anwenden: „Prima si deve suonar à tutte le intonationi il ripieno ... così nel finire al Deo gratias, con toccate & con il pedale.“³⁹ In seinem *Secondo Libro di Toccate* von 1627 hat Girolamo Frescobaldi dazu zwei ausgeföhlte Exempla geliefert, die „Toccata quinta“ und die „Toccata sesta“ jeweils „sopra i pedali“.

³⁸ Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782, 297f.

³⁹ Siehe Anm. 5.



Bsp. 2: Girolamo Frescobaldi, Anfang der „Toccata Quinta sopra i pedali per l'organo“ aus dem *Secondo Libro di Toccate*, 1627.

Über liegenden, durch das Pedal gehaltenen Baßtönen entfalten sich die Bewegungen der mit beiden Händen zu spielenden Manualstimmen. In der Mitte der 71 Takte umfassenden „Toccata quinta“ befindet sich ein Abschnitt mit Imitationen von Soggetti, die aus der Gattung der Canzona stammen könnten (s. Bsp. 3). Die durchgehende Fundierung des Stücks auf Orgelpunkten weist ebenso auf eine künftige Entwicklung der deutschen Pedaltoccata wie die imitierende Partie auf ein künftiges Großformat des norddeutschen Praeludium pedaliter mit Einschüben von fugierten Teilen.⁴⁰

⁴⁰ Eine Darstellung der Entwicklungszüge ist zu finden in: Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Teil I: von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997, 372–440.



Bsp. 3: Girolamo Frescobaldi, „Toccata quinta“, T. 20ff. mit eingeflochtenen canzonienartigen Imitationen eines soggetto.

Auf lang gehaltene Orgelpunkte gebaut ist auch die „Toccata VI“ in F des vornehmlich in München wirkenden Frescobaldi-Schülers Johann Caspar Kerll.⁴¹ Zahlreiche Abschnitte in den zwölf Toccaten des *Apparatus musico-organisticus* von Georg Muffat entfalten sich ebenfalls über ausgedehnten Orgelpunkten, wobei der Komponist in seinem süddeutsch-österreichischen Umfeld mit einer Pedalklaviatur mit eigenständiger Registerbesetzung rechnen konnte. Denn er gibt genau an, ob die Baßtöne mit dem Pedal allein oder mit Pedal und linker Hand gehalten werden sollen. Mit einer Pedalkoppel rechnete er wohl nicht.

Das „Praeambulum primi toni à 5 in d“ von Matthias Weckmann hebt mit einem fünfstimmigen Pedaliter-Satz an. Daran schließen sich toccatische Abschnitte über Orgelpunkten an, deren Ausdehnung wesentlich kürzer ist als bei Frescobaldi und den Süddeutschen Kerll und Muffat.

Die Grundharmonien wechseln bei Weckmann häufiger. Der eingefügte konzentriert imitierende Mittelteil bewegt sich weiter im fünfstimmigen Satz; das Pedal ist als markante Baßstimme voll in das Satzgeschehen integriert.⁴²

⁴¹ Johann Kaspar Kerll, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. I, Wien 1994, 23–25.

⁴² Matthias Weckmann, *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel, 1991, 1–3.

The musical score for 'Praeambulum Primi toni à 5 in d' by Matthias Weckmann is a four-staff organ piece. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature changes frequently, indicated by various sharps and flats. Measure numbers 8, 5, 9, and 12 are marked. The score features complex polyphonic textures with many sixteenth-note patterns and sustained notes.

Bsp. 4: Anfang des „Praeambulum Primi toni à 5 in d“ von Matthias Weckmann.

Ähnliches ist an den vierstimmigen Praeludien des in Lübeck wirkenden Franz Tunder zu beobachten. Den norddeutschen Orgelmeistern stand an ihren Instrumenten ein groß ausgebautes Pedal mit prächtigem Registerbestand zur Verfügung, das sie wirkungsvoll einzusetzen wußten. In der dritten Generation dieser Schule ereignet sich mit Dietrich Buxtehude (c. 1637–1707), Vincent Lübeck (1656–1740) und Nicolaus Bruhns (1665–1697) ein bedeutender Entwicklungssprung in der Gattung Praeludium: Immer

noch sind Orgelpunkte anzutreffen, aber die Pedalstimme beginnt sich bald zu bewegen. Als Beispiel mag der Anfang des Praeludiums d-moll (BuxWV 140) von Dieterich Buxtehude dienen. Der Baßton des Satzes verharrt zunächst drei Takte lang auf d. Darüber verlaufen die Manualstimmen um den zentralen Klang d-moll, bis im Takt 4 das Pedal die Bewegung des Manuals aufnimmt und so ein Satz entsteht, in dem die Dynamik der Pedalstimme jener der Manualstimmen nicht nachsteht.

Bsp. 5: Dietrich Buxtehude, Anfang des „Praeludium in d“, BuxWV 140.

Die Lust an der Pedalvirtuosität äußert sich in der Generation Buxtehude – Lübeck – Bruhns auch in Pedalsoli, die teils unbegleitet sind, teils von Manualakkorden gestützt werden.

Die Praeludien dieser Meister erhalten ihr Gepräge von der Virtuosität mit Gravität vereinenden Führung der Pedalstimme, die als eine Art individuell gefärbter Chor dem Manualsatz gegenübertritt. Als zugehöriges

Klangbild hat man sich das Principal-Mixturen-Plenum in den Manualstimmen vorzustellen, für das Pedal eine satte Färbung mit Zungenregistern, deren Kehlen beledert sind.

Noch Johann Mattheson läßt solche Registrertradition 1739 im *Vollkommenen Capellmeister* anklingen, wenn er betont:

Posaunen im Pedal, nicht im Manual: denn die Posaunen sind ein Rohr-Werck, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeschlossen bleibet; indem es daselbst, wegen der Höhe, zu sehr schnarren würde; da es hergegen, wegen der Tiefe des Klanges, im Pedal prächtig lautet, wenn die Mundstücke, wie billig, gefüttert sind.⁴³

Wenige Zeilen später gibt Mattheson ein Beispiel für eine solche Pedal-Plenum-Registrierung samt Zungenregistern: „Principal 32, Groß-Posaun 32, Principal 16, Posaun 16, Octave 8, Trommet 8, Octave 4, Schallmey 4, Mixtur und Rauschpfeife“.⁴⁴ Im Hinblick auf die Entwicklung des Orgel-präludiums läßt sich ein wichtiges Element für dessen formale Ausdehnung beobachten, wie es bereits bei Frescobaldis Toccata und Weckmanns „Praeludium primi toni“ (vgl. Bsp. 3) gegeben war: der Einbau von imitierenden Abschnitten. Das Muster bildet die Gattung der italienischen Canzona für Tasteninstrumente, von der sechs vortreffliche Beispiele in Girolamo Frescobaldis *Secondo Libro di Toccate* von 1627 den deutschen Organisten bekannt gewesen sein dürften. Die Canzona besteht aus einer Reihung von Abschnitten, in denen jeweils ein Soggetto imitierend durchgeführt wird und im darauf folgenden dieses Soggetto in variativer Veränderung erneut einer Durchführung unterzogen wird. Jeder der Canzonens-Abschnitte geht am Ende in einen anderen Kompositionsstil über, in eine Taktfolge von toccatischem Gepräge mit Überleitungsfunktion. Das variativ veränderte Soggetto verbindet die Canzonens-Abschnitte untereinander und hält das Ganze zusammen. Für den Einschluß des Prinzips der Canzona in das Praeludium ergeben sich zwei mögliche Betrachtungsweisen: In das Praeludium in toccatischem Stil wird ein imitierendes Element eingefügt, das eine besonders verdichtete Präsentation des Kontrapunktischen darstellt, oder in der Canzona werden die ursprünglich wenigen Überleitungstakte im toccatischen Stil erheblich ausgeweitet, so daß sie einen Gegenpol zum kontrapunktischen Wesen der imitierenden Teile der Canzona bilden. In Buxtehudes Praeludien entstehen Gebilde mit mehrfachem Wechsel von toccatischen und fugierten Teilen, wobei die variativ veränderten Themen die innere Einheit bestärken.

Der junge Johann Sebastian Bach knüpft an den von Buxtehude erreichten Stand der Entwicklung an. Den Fugeneinschluß zwischen toccatischen Rahmenteilen finden wir in den Praeludien BWV 531, 549a und 535a, den

⁴³ Mattheson, a.a.O., 467.

⁴⁴ Mattheson, a.a.O., 468.

Einschluß von zwei Fugenteilen in BWV 551. Sein Praeludium E-dur BWV 566 mutet an wie ein formal extrem ausgeweitetes Praeludium von Buxtehude, vor allem aufgrund der ersten Fuge mit 89 Takten. Die formale Expansion der Fuge durch die neu gewonnenen Möglichkeiten der harmonischen Tonalität und die Notwendigkeit des Ausbalancierens führen Bach zur Paarung von Praeludium und Fuge in BWV 533, 536 und 543. In der Weimarer Zeit zwischen 1708 und 1717 hat er sich die Ritornellformen des italienischen Concerto angeeignet, welche die Möglichkeit des Modulierens zwischen mehreren zur Grundtonart funktional sich verhaltenden Tonartenstationen mit sich bringt. Seinen Niederschlag findet diese Integration in den ausgereiften und klassisch gewordenen Praeludien/Fugen-Paaren BWV 538, 545, 541, 547, 544 und 548. Mit dem Praeludium Es-dur BWV 552, 1 (vgl. Bsp. 1) wendet er sich gar dem Muster der französischen Ouvertüre zu.

IV

Ein Überblick über das Orgelspiel zu Beginn des Gottesdienstes im Zeitraum zwischen 1600 und 1840 ließ erkennen, daß dieses in der Regel im vollen Werk („Ripieno“, „Plein Jeu“, „in organo pleno“) geschah.⁴⁵

Es läßt sich ein Bogen spannen von der im Ripieno gespielten Toccata in Italien um 1608 (Antegnati) bis zu den Praeludien in organo pleno von Johann Sebastian Bach, ein Bogen, unter den auch die Praeludien der norddeutschen Orgelmeister des 17. Jahrhunderts gehören. Das Orgelpraeludium entwickelte sich zu einer eigenständigen Gattung. Zu deren wesentlichen Merkmalen gehört der Plenumklang und das Spiel auf einem Manualwerk und Pedal.⁴⁶

⁴⁵ Der Organist hatte vor Beginn der Improvisation des Eingangsstückes die entsprechenden Register vorzubereiten. Vgl. Andreas Werckmeister, *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*, Quedlinburg 1698, Faksimile-Neudruck Kassel 1927, 76f.: „In zwischen werden in Erwehlung eines Organisten oftmals die Kirchen-Vorsteher hinter daß Licht geführet / denn viele Organisten pflegen etliche Tabulatur Stücke außwendig zu lernen / oder setzen die Tabulatur vor sich; Indem sie nun dieselben Stücke durch öfters exerciren frisch daher zu spielen pflegen / vermeinet der / so es nicht beser verstehet / diejenigen müsten notwendig gute Organisten seyn / so solche studirte Stücke daher machen / wenn es aber beym Licht besehen wird / so ist derselben Kunst auf einmahl herauß geschüttet / und bleibt wol sein lebelang bey solcher seiner Leyre / u. etlichen auß der Tabulatur studirten Stücken / die er alle Sonn- und Festage hören lässt worüber aber den Zuhörern endlich die Ohren weh zu thun pflegen.“

⁴⁶ Bachs Praeludien wurden auf zwei Notensysteme notiert; die vom Pedal zu übernehmende Baßstimme erhielt die Markierung „ped.“. Buxtehudes Praeludien wurden zunächst in Buchstabentabulatur niedergeschrieben, aber dann auf zwei Notensystemen weiterüberliefert. In Bachs großen Orgelpraeludien gibt es zwei Ausnahmen von dieser Regel: die Verteilung des Manualstimmensatzes auf Oberwerk und Positiv in BWV 538 und die Echostellen im Piano in BWV 552, 1 in den Takten 32 bis 40 und 111 bis 119. Sonst lassen sich keine Stellen ausmachen, die zwingend das Spiel auf zwei Manualwerken und Pedal erfordern. Dies gilt genauso für die Praeludien von Dieterich Buxtehude, Nicolaus Bruhns, Vincent Lübeck im allgemeinen. Es gehörte zur Gattung Praeludium, und die Gattungsgrenzen wurden nicht übersprungen.

Wesentliche Aufgaben für das Orgelspiel im Gottesdienst waren:

- das Praeludieren im vollen Werk,
- das Generalbaßspielen in der Musik (Geistl. Konzert, Motetto, Kantate, Messe),
- das Choralspielen (Choralvorspiele vor dem Gemeindegebet, die Führung des Gemeindegesangs, ... Choralverse der Orgel anstelle gesungener Verse, d. h. der Orgelchoral in seinen ... unterschiedlichen Gattungstypen).

Das Nebeneinander der zwei unterschiedlichen Welten, der des Praeludierens und der des Choralspielens, lässt sich aus zwei Paragraphen von Jakob Adlungs *Musica Mechanica Organoedi* herauslesen: „Beym Anfange und Beschlüß des Gottesdienstes lässt es besser mit dem vollen Werke zu spielen ... In den Choralen pflegt man mit den Registern fleißig abzuwechseln.“⁴⁷ Ange- sichts der Selbstverständlichkeit dieser Praxis wird die Suche nach Registrier- hinweisen in der Überlieferung der Notentexte der norddeutschen Praeludien zumeist erfolglos bleiben. Es hieße, die Tradition der gegeneinander abge- grenzten Gattungen zu erkennen, wollte man Klangtechniken aus dem vokalen Geistlichen Konzert, aus Orgelchoral und Choralfantasie in die Praeludia hinüberholen.⁴⁸

Ein kritischer Punkt im Gesamtaufbau der vielgliedrigen Praeludien bleibt die klangliche Darstellung der eingefügten Binnen-Fugen. Fuge wie Canzona sind zunächst kontrapunktische Verarbeitungstechniken eines Themas oder

⁴⁷ Jakob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Band I, 172, § 236 und § 237; der Text von Adlungs Buch wurde aller Wahrscheinlichkeit nach um 1726 begonnen und erst posthum im Druck veröffentlicht.

⁴⁸ Natürlich kannten das 17. und 18. Jahrhundert den Forte-Piano-Wechsel. Echo-Effekte konnten sich in der Wirkung schnell abnützen. Karl Joseph Riepp apostrophiert das Echo in der Orgel als „vor les Ignorants“ – für die einfältigen Leute (Vgl. Susanne Dietrich, wie Anm. 6, 149). Echos wurden in die norddeutschen Choralfantasien gern einkomponiert und wurden im Notentext kenntlich gemacht durch R (Rückpositiv) und O (Organo). Bei Doppelecho wurde die leiseste Klangstufe mit *piano* angegeben. (vgl. Dietrich Buxtehude, „Nun freut euch, lieben Christen gmein“, in: D.B., *Sämtliche Werke*, hrsg. Von Klaus Beckmann, Bd. II, 2, Wiesbaden 1972, 98f.). Mehrstimmige Echos wurden in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts durchweg manualiter ohne Pedalbeteiligung aus- geführt. Ein Umregistrieren, zumal des Pedals, war für den Spieler allein schwer möglich, denn häufig befand sich ein Teil der Registerzüge außer Reichweite des Spielers. In nicht-choralgebundenen Werken begegnen Echos nur in der „Toccata in G“ von Heinrich Scheide- mann (vgl. H. Scheidemann, *Orgelwerke*, Bd. III, hrsg. Von Werner Breig, Kassel 1971, 46–54), im „Praeludium in Es“ von Georg Dietrich Leyding (vgl. G.D. Leyding, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. Von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1984, 9–13) und im kleinen „Praeludium in e“ von Nicolaus Bruhns (vgl. N. Bruhns, *Orgelwerke*, hrsg. Von Michael Radulescu, Heft 1, Wien 1993, 26–31). Von Adlung wird das Echo so angesprochen: „Wenn ein Echo vorzustellen ist, kann ein Clavier schwächer gezogen werden, als das andere: zuweilen kann auch das Gedackte mit dem vollen Werke abwechseln.“ J. Adlung wie in Anm. 47, 172, § 238). Das Essentielle der Praeludien wird dadurch nicht berührt.

Soggettos in einem mehrstimmigen Instrumentalstück und an kein bestimmtes Klanggewand gebunden. Costanzo Antegnati schlägt für das Spiel von Canzonen auf italienischen Orgeln seiner Zeit drei Registriermöglichkeiten vor: entweder Ottava 4' allein, oder Flauto in ottava 4' allein oder die Kombination von Principale 8' und Flauto in duodecima 2 2/3'.⁴⁹ Im barocken Frankreich werden Orgelfugen bevorzugt entweder auf dem „gros Jeu de Tierce“ oder mit langbecherigen Zungenregistern, „sur les jeux d'anches“ gespielt, kleine Fugen demgegenüber mit dem Cromorne 8' vorgetragen.

In Nord- und Mitteldeutschland bleiben Plenum-Registrierungen nicht ausgeschlossen. In dem Bericht über Matthias Weckmanns Probespiel an der Orgel von St. Jacobi in Hamburg heißt es: „Zu letzt und zum Beschuß im vollen Werk eine lustige Fuge.“⁵⁰ In Johann Matthesons Schilderung der Organistenprobe zur Wiederbesetzung des Hamburgischen Domorganistenpostens am 8. Oktober 1727 wird unter anderen auch die folgende Aufgabe gestellt: „Folgendes leichte Fugenthema auf das beste / im vollen Werck / so auszuführen / daß die Mittelstimmen auch ihr Theil daran nehmen können / und nicht stets in den äußersten gearbeitet werde.“⁵¹ Zu erinnern ist auch an Johann Sebastian Bachs „Fuga à 5 con pedale in Organo pleno“, das Schlußstück im *Dritten Theil der Clavierübung*. Eine Bemerkung Friedrich Wilhelm Marpurgs weist in die Richtung, daß man in Deutschland die Fugen gern mit Mixturen spielte.⁵²

Etliche Praeludien weisen als abschließenden Teil eine fugierte Themen-durchführung auf, die den Plenumklang nahelegt, so BuxWV 136 in C, 141 in E, 151 in A, bei Vincent Lübeck die Praeludien in C und g. In dessen Praeludium in d scheinen alle Teile miteinander verkettet. Mitunter lösen sich im Schlußteil fugierte Partien in toccatischen Stil auf.

Das Praeambulum in E-dur von Vincent Lübeck enthielt in der nun verlorenen Schmahl-Tabulatur zu Beginn des manualiter-Fugato-Abschnitts der Takte 75 bis 87 den Vermerk „Rückpositiv scharff“.⁵³ Er läßt sich deuten als Hinweis zum Spiel des manualiter-Abschnitts auf dem Rückpositiv mit Plenum-Registrierung. Vorübergehend kann die Balancierung Hauptwerk mit Pedal verlassen werden, doch auch im pedalfreien Abschnitt auf dem Rückpositiv bleibt der Plenumklang erhalten. Es ist durchaus

⁴⁹ Wie Anm. 5, pag. 7v. und 8r.

⁵⁰ Liselotte Krüger, *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1934, 206.

⁵¹ Johann Mattheson, *Große Generalbaßschule oder Exemplarische Organisten-Probe*, Hamburg 1731, 36.

⁵² Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge III*, Berlin 1757/58; mitgeteilt in Hans Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1975, 335.

⁵³ Vincent Lübeck, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1973, 24–29 und 70.

denkbar, daß Vincent Lübeck für die Takte 61 bis 76 seines Praeludiums C-dur eine ähnliche Klangvorstellung – nämlich des Spiels auf dem Plenum eines Nebenwerks – hatte; und ebenso Dieterich Buxtehude für die Takte 12 bis 22 des Praeludiums C-dur BuxWV 137 sowie für die Takte 60 bis 86 des Praeludium E-dur BuxWV 141 und die Takte 55 bis 64 der Toccata F-dur BuxWV 156.

V.

Gelegentlich werden Bedenken gegen Klangkombinationen ins Feld geführt, die über längere Strecken gleichbleibend verlaufen; dies verursache, so wird argumentiert, den Eindruck der Einförmigkeit. Dabei wird gern übersehen, daß durch Stil und Satztechnik viel Farbigkeit und Abwechslung in die norddeutschen Praeludien einkomponiert ist. Ihr Reichtum liegt in der Substanz der Komposition und nicht im äußereren Klanggewand. Mattheson kann sich in seiner überquellenden Rhetorik mit dem Aufzählen entsprechender Qualitäten nicht genugtun:

Das so genannte Fantasieren bestehet demnach in verschiedenen Stücken, die wir ein wenig aus einander legen müssen. Intonazioni, Arpeggi, senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci etc. sind die vornehmsten, welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespiele bedeuten, und obige Gattungen brauchen, oder weglassen mögen; nachdem es gut befunden wird.⁵⁴

Bernd Sponheuer hat sich mit dem daraus folgenden Formproblem des Nicht-recht-aneinander-Hangens auseinandergesetzt.⁵⁵ Das Verbindende könnte sich gerade aus dem gleichbleibenden Klang ergeben. Das Praeludium E-dur von Vincent Lübeck beginnt mit einer virtuosen Sechzehntelfigur in Diskantlage, gespielt mit der rechten Hand. Sie wird im darauffolgenden Takt in Tenorlage von der linken Hand übernommen, geht dann in Baßlage in das gravitätisch mit Zungenregistern besetzte Pedal und wird dort fortgesponnen. Mit beiden Händen des Spielers wird sie in parallelen Sexten und Terzen wieder in den Manualsatz aufgenommen und erfährt eine weitere Fortspinnung im Pedal, das in einem Orgelpunkt zur Ruhe kommt und das Geschehen wieder den Manualstimmen überläßt. Überraschend geht der Satz nach einem rhetorischen Pauseneinschnitt in einen zweitaktigen Abschnitt mit Durezze-Harmonien über, überschrieben mit der Vortragsanweisung „Adagio“.

⁵⁴ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, a. a. o. 477, § 54.

⁵⁵ Bernd Sponheuer, „Die norddeutsche Orgeltoccata und die ‚höchsten Formen der Instrumentalmusik‘. Beobachtungen an der großen e-moll-Toccata von Nicolaus Bruhns“, in: *Schütz-Jahrbuch* 7–8 (1985/86) Kassel 1986, 137–146.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

Adagio

Bsp. 6: Vincent Lübeck, „Praeludium“ E-Dur, T. 1-18.

Die sequenziierenden Vorhaltsbildungen zwischen Tenor und Pedalbaß bilden den Kern des Satzes. Ähnlich finden sich die Anweisungen „Adagio“ in drei Orgelpraeludien von Dieterich Buxtehude über kurzen Abschnitten im Durezze-e-ligature-Stil (BuxWV 139 bei Takt 58, BuxWV 141 bei Takt 87, BuxWV bei Takt 62). Wir kennen solche Erscheinungen aus den Canzonen in den *Fiori Musicali* 1635 von Girolamo Frescobaldi, wo am Ende von Durchführungsabschnitten unter der Vortragasanweisung „Adagio“ plötzlich ein vollgriffiger Satz mit Durezze-Überbindungen erscheint. Das Grundtempo kann dort beibehalten werden, die Spielweise wechselt vom *Spicco*-Anschlag in der Darstellung der Themenköpfe in eine breitere Spielweise. Bei Vincent Lübecks Adagio-Anweisung erinnert man sich an die Vortragasanweisungen und Beschreibungen des Bogenstrichs des Violinisten, die Quantz gibt:

Ein Maestoso, Pomposo, Affettuoso, Adagio spiritoso will ernsthaft, und mit einem etwas schweren und scharfen Striche gespielt seyn. Ein langsames und trauriges Stück, welches durch die Worte: Adagio assai, Pesante, Lento, Largo assai, Mesto, angedeutet wird, erfordert die größte Mäßigung des Tones, und den längsten, gelassensten, und schweresten Bogenstrich.⁵⁶

Befragen wir die Grundbedeutung von „Adagio“, so finden wir das Wort zusammengesetzt aus „ad“ und „agio“. „Agio“ bedeutet so viel wie „Bequemlichkeit, Wohlstand, Muße“; „avere agio“ „Raum haben, Zeit haben“; „dare agio“ „Raum lassen, Zeit lassen“; „prendere i suoi agi“ „sich Muße und Zeit lassen“; „stare a suo agio“ „es sich bequem machen, es gemütlich haben“. Übertragen auf die Adagio-Stellen bei Lübeck und Buxtehude bedeutet dies ein Herausnehmen des lebhaften Pulses aus dem Ablauf der Musik.

Auf die wenigen Adagio-Takte in Lübecks Praeludium folgt eine Grave-Vortragsanweisung. Auch dabei mag man sich wieder an Quantz erinnern:

Ein Sostenuto, welches das Gegenteil von dem weiter unten vorkommenden Staccato ist ... pfleget man mehrenteils mit dem Worte: Grave zu betiteln. Deswegen muß es mit einem langen und schweren Bogenstriche, sehr unterhalten und ernsthaft, gespielt werden.⁵⁷

Die von Quantz vermittelten Vorstellungen vom Bogenstrich lassen sich durchaus auf den Anschlag beim Orgelspielen und das Aushalten der Ton-dauer übertragen. Die gravitätischen Akkordbrechungen fordern ein Spiel mit lang ausgehaltenen Tönen.

Ein nachfolgender Abschnitt in Lübecks Praeludium trägt die Vortragsanweisung „Vivace“. Auch dazu können wir wieder Rat bei Quantz einholen:

Das Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Presto, Vivace ... erfordern ... einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und sehr kurzen Bogenstrich.⁵⁸

Übertragen auf das Orgelspiel, dürfte dies einen kurzen, scharfen Anschlag zur Erzeugung einer feurigen Spielweise bedeuten, mit einer recht offenen Tonfolge.

Zu den Möglichkeiten der Differenzierung des Anschlags und der Ton-dauern treten für den Organisten bei Toccata und Praeludium die Tempomodifikationen hinzu. Girolamo Frescobaldi hat in den „Avvertimenti“ zu

⁵⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Breslau 1789, Reprint Kassel 1968, 200.

⁵⁷ Quantz, a. a. O., 200.

⁵⁸ Quantz, a. a. O., 199.

seinen Toccatenbüchern von 1615 und 1627 betont, daß die Manier zum Spiel seiner Toccaten nicht streng dem Takt unterworfen sein solle, sondern das Zeitmaß – je nach dem Affekt oder dem Sinn der Worte – wie in den modernen Madrigalen bald schnell, bald langsam zu nehmen sei.⁵⁹ Johann Mattheson umreißt im Kapitel „Von der musicalischen Schreibart“ ähnliche Phänomene im Blick auf den Theaterstil:

Wir haben zwar oben gesagt, daß dieser fantastische Styl seinen Sitz in den Schauspielen hat; allein mit dem Zusatze: hauptsächlich, indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in den Zimmern sich hören zu lassen ... Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eignem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantasiren könnten? es würde ja lauter höltzernes, auswendig-gelernetes und steiffes Zeug herauskommen.⁶⁰

Es folgte dann jener häufig zitierte Abschnitt voller Matthesonscher Überreibungen im Blick auf die Orgelpraeludien, worin ein Körnchen Wahrheit enthalten ist:

Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz-, Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kann, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth ...⁶¹

VI.

In unseren Tagen mit ihrer bemerkenswerten Begeisterung für die wiederentdeckte Musik früherer Jahrhunderte und deren Ausführung auf Instrumenten der Entstehungszeit stellt sich die Frage, warum gerade für die norddeutschen Orgelpraeludien des 17. Jahrhunderts wenig Neigung zu beobachten ist, ihr historisches Klanggewand wie auch ihre ursprüngliche Bestimmung zu erforschen und dieses Wissen in die Interpretation einzubeziehen. Dies lässt sich aus dem Funktionswechsel erklären, dem die großen Orgelpraeludien unterworfen sind. Ursprünglich für den Gottesdienst bestimmt, sind sie im öffentlichen Bewußtsein der Gegenwart im Konzert verankert. Im Gottesdienst ist das Spielen eines Praeludiums durch den Organisten ein eher zurückhaltender Beitrag zu einer kultischen Feier, ein klangliches Signal, das einstimmen, öffnen und erheben soll. Im Orgelkonzert steht der Organist demgegenüber im Mittelpunkt und sucht mit seinen klanglichen Mitteln Macht über sein Publikum zu erlangen. Zwischen die ursprüngliche und die heutige Praxis hat sich zudem das 19. Jahrhun-

⁵⁹ Girolamo Frescobaldi, *Opere complete*, Bd II, *Il primo Libro di Toccate*, hrsg. von Etienne Darbellay, Milano 1977, S. XXVII.

⁶⁰ Mattheson, a.a.O., 87.

⁶¹ Mattheson, a.a.O., 88.

dert geschoben, das stark durch die Musikerpersönlichkeit Franz Liszt beeinflußt war. In seinen Virtuosenjahren war es Liszts Bestreben, die Säle mit seinem Klavierspiel zu füllen und das Publikum zu Begeisterungsstürmen hinzureißen. Vom Klavier ausgehend suchte er dessen dynamische Möglichkeiten auf die Orgel zu übertragen und der Orgel eine vergleichbare dynamische Beweglichkeit abzuringen. In den „Orgelkonferenzen“, die er in den 1850er Jahren häufig an Sonntag-Nachmittagen veranstaltete, breitete er seine Ideen von abwechslungsreicher und dynamisch differenzierter Registrierung aus.⁶² Hinfort wurde in Deutschland auf der Orgel nicht nur auf den Manual- und Pedalklaviaturen gespielt, sondern auch mit den Registerzügen – durch den Organisten selbst oder mit Hilfe des Registranten.

Bei der Bündelung zahlreicher Praeludien auf Compact Discs für den Liebhaber zum Genuß im Wohnzimmer ist klangliche Abwechslung gefragt. Im Dienste eines tieferen Verständnisses großer Orgelpraeludien wäre es demgegenüber sinnvoll, hinter die Ideenwelt Franz Liszts durchzudringen zur Entstehungszeit der Werke, und dies weniger im Hinblick auf die Lübecker Abendmusiken Franz Tunders und Dietrich Buxtehudes oder auch die konzertähnlichen Veranstaltungen niederländischer Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Man sollte vielmehr die Hauptaufgabe im Auge behalten, die Organisten Sonntag für Sonntag im Gottesdienst verrichten: Das Wesen der Werke aus dem ursprünglichen Zusammenhang als große Geste im Geiste des Barock zu erfassen, als Eingangsportal – eben als Praeludium in organo pleno.

⁶² Hermann J. Busch, „Entwicklungslien des Bach-Spiels im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Acta Organologica* 17 (1984) 387–405; bes. 391f.

ORGELMESSEN AUS DEM 16. JAHRHUNDERT
IN EINER WENIG BEKANNten DEUTSCH-ITALIENISCHEN
HANDSCHRIFT

von CHRISTOPH WOLFF

Im Rahmen einer wissenschaftlichen Tagung in Wellesley College im Jahr 1991, in deren Mittelpunkt die von Charles Fisk erbaute mitteltönige Orgel stand, berichtete ich über eine lange Zeit verschwundene Handschrift, die völlig unerwartet wieder aufgetaucht und von der Houghton Library der Harvard University erworben worden war.¹ Das *Basler Jahrbuch* gibt mir nun die Möglichkeit, dieses Thema wieder aufzugreifen und einige meiner früheren Bemerkungen zu dieser Orgeltablatur, welche für die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien im 16. und 17. Jahrhundert von erheblicher Bedeutung ist, in ein neues Licht zu rücken.

Der erste uns bekannte Besitzer dieses Manuskripts, das nun im Katalog der Harvard's University Library als MS Mus 191 verzeichnet ist, war der berühmte Pariser Mittelalterforscher Jules Labarte (1797–1880). Seine bedeutende Sammlung von Kunstwerken und -gegenständen, Büchern und Manuskripten wurde 1855 katalogisiert, wenig später jedoch verkauft und zerstreut. Unser Manuskript, die einzige Musikhandschrift in Labartes Sammlung, verschwand daraufhin ebenfalls und war mehr als 125 Jahre lang (für diese Zeit fehlt uns jeglicher Hinweis auf seinen Verbleib) nicht greifbar.²

Im Artikel „Sources of keyboard music to 1660, §(iii). Germany, Eastern Europe, Scandinavia“ führt *New Grove Dictionary* ein „MS formerly in the collection of Jules Labarte, Paris (lost)“³ auf, ein auf Adrien de la Fages *Essais de Diphthérographie Musicale* (Paris 1864) sich stützender Hinweis. Der französische Komponist, Schriftsteller und Choralforscher de la Fage hatte die Tabulatur untersucht, bevor sie verlorenging. Seine posthum herausgegebene Sammlung von Essays, größtenteils während seines dritten ausgedehnten Italienaufenthalts (1845–51) verfasst, enthält eine zehnseitige Beschreibung und Erörterung der Labarte-Tabulatur (S. 261–271). Auf der Grundlage dieses Artikels weist Johannes Wolf im zweiten Band seines *Handbuch[es] der Notationskunde* (Leipzig 1919) auf unsere Tabulatur und ihre notationstechnischen Besonderheiten hin,⁴ doch war er selbst

¹ Christoph Wolff, „An unknown organ tablature at Harvard. A preliminary report“, in: *The organist as a scholar: Essays in memory of Russell Saunders*, ed. Kerala Snyder (New York, NY 1994), 119–132.

² Zu weiteren Details, die Herkunft der Handschrift betreffend, siehe Wolff, op. cit., 120.

³ Bd. 17 (London 1980), 726.

⁴ Bd. 2 (Leipzig, 1919), 21–22.

nicht imstande, das originale Manuskript ausfindig zu machen und zu untersuchen. In späteren Abhandlungen über frühe Tastenmusik finden wir keine weitere Erwähnung dieser Quelle.

Die Labarte-Harvard-Tabulatur enthält drei anonyme Orgelmessen. Da die Handschrift weder ein originales Titelblatt noch eine Überschrift besitzt, stellte de la Fage ihr, offensichtlich für seinen Artikel, den recht passenden lateinischen Titel „*Missae tres ad organum, choro alternante*“ voran. Allen drei Messen liegen Choralmelodien zugrunde; es handelt sich dabei um Versetten für eine Alternatimausführung durch Orgel und Choralschola. Die Kompositionen lassen sich den drei gängigen Messen zuordnen, die in den Orgelmessen überliefernden Quellen des 16. Und 17. Jahrhunderts immer wieder begegnen, nämlich der Messe für gewöhnliche Sonntage (1), für Apostel- (2) und für Marienfeste (3).

Die Handschrift besteht aus insgesamt 28 Folios (27,5 x 21 cm) mit einer Faszikelstruktur von 5+5+4.⁵ Die Kompositionen füllen 23 Folios (S. 1–46), die letzten fünf Folios (S. 47–56) bleiben leer, sind jedoch schon mit Liniensystemen versehen. Der Aufbau der Quelle ist folgender:

f.1r–7v: „*In [Festivitatibus] Minoribus Duplicibus*“ (= Missa Apostolorum)

f.8r–16r: „*In [Festivitatibus] Solempnitalibus Beate M(ariae) V(irginis)*. (= Missa Virginis Mariae)

f.16v–22v: „*In Dominicis Diebus*“ (= Missa Dominicale)

f.22v: Die Missa Dominicale bricht in der Mitte der ersten Agnus-Dei-Versette ab; f. 23r/v enthalten je eine verzierte Initiale A mit entsprechenden Agnus-Dei-Überschriften als letzte Eintragungen in das Manuskript, die nahelegen, daß die dritte Messe drei Agnus-Dei-Versetten enthalten sollte.

Dies mag für eine rasche Beschreibung des Manuskripts genügen. Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf zwei Punkte: erstens auf die zeitliche Einordnung und die Herkunft der Tabulatur, zweitens auf den stilistischen Kontext dieses anonymen Repertoires.

1. Zeitliche Einordnung und Herkunft

In Ermangelung jedes dokumentarischen Beweises betreffs Ursprung und Datierung der Quelle leisten sowohl die Notation der Musik wie auch die kunstvolle Illumination des Manuskripts wichtige Hinweise.

Die Tabulturnotation folgt in der Verbindung von Linien- und Buchstaben-Notation dem System der „alten“, sog. „deutschen“ Orgeltablatur. Diese Art der Tabulatur wurde in den 1570er Jahren von einer reinen

⁵ Identisch mit de la Fages Beschreibung.



Abb. 1: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol. 1r.: *Missa in minoribus duplicibus*, erstes „Kyrie“. Unten im Zentrum das Wappen der Familie Bruni. Die Reproduktion von Abb. 1–5 erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Houghton Library, Harvard University.



Abb. 2: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol.1v.: *Missa in minoribus duplicibus*, zweites „Kyrie“ und Anfang des dritten „Kyrie“.



Abb. 3: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol. 8r: *Missa in solemnitatibus Beatae Mariae Virginis*, erstes „Kyrie“ und Anfang des zweiten „Kyrie“.



Abb. 4: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol. 9v: *Missa in solemnitatibus Beatae Mariae Virginis*, „Et in terra pax“ und „Benedicamus te“.



Abb. 5: Labarte-Harvard-Tabulatur, fol. 18v: *Missa in Dominicis diebus*, „Et in terra pax“ und „Benedicamus te“ sowie der Anfang des „Glorificamus te“.

Buchstab彭notation, der sogenannten „neuen“ deutschen Orgeltabulatur abgelöst, die bis ins 18. Jahrhundert in Gebrauch blieb. Die Labarte-Harvard-Tabulatur stellt nun einen leicht abweichenden Tabulaturtypus dar, für den es keine vergleichbaren Beispiele gibt. Gleichzeitig sind bemerkenswert wenige Belege deutscher Tastenmusik-Handschriften aus dem 16. Jahrhundert erhalten. Unsere Tabulatur ähnelt in vieler Hinsicht dem Notationsstil der von Peter Schöffer veröffentlichten „Tabulatur etlicher Lobgeseng“ von Arnolt Schlick (Mainz 1512) mit dem für sie charakteristischen Gebrauch weisser Mensuralnotation.

Die außergewöhnlichen Merkmale unserer Tabulatur umfassen die Verwendung eines Achtliniensystems, die Balkung von Minima- und Semiminima-Gruppen, regelmäßig auftretende zwei- und dreistimmige Akkorde sowie ein von der Norm abweichendes Oktavsystem (F-f-f).

Verglichen mit der Schlick-Tabulatur stellt die Notation ein fortgeschrittenes Stadium dar, wenn sie auch nicht alle Merkmale der neuen deutschen Orgeltabulatur der 1570er Jahre (z.B. der Ammerbach-Tabulatur von 1571) aufnimmt.

So passt diese Art der Mischnotation in die Mitte oder an das Ende des 16. Jahrhunderts. Johannes Wolf, der freilich das Original nie gesehen hat, datierte sie auf der Grundlage von de la Fages Beschreibung ins späte 16. Jahrhundert.⁶

Die Notationsart der Labarte-Harvard-Tabulatur impliziert, daß sie für jemanden geschrieben worden sein muß, der mit deutscher Tabulaturschrift vertraut war. Dies könnte dann nur ein deutscher oder „deutsch“ ausgebildeter Organist gewesen sein. Die kunstvolle und phantasievolle Illumination der Handschrift legt andererseits nahe, daß sie nicht für einen gewöhnlichen Musiker geschrieben worden ist, sondern eher für einen höhergestellten Widmungsträger, der einen Organisten beschäftigte. Auf der ersten wie auf einer späteren Seite des Manuskripts erscheint ziemlich auffallend das Wappen der Bruni, einer Florentiner Familie (vgl. Abb. 1), ein klarer Hinweis auf die ursprüngliche Bestimmung der Quelle, obwohl es mir noch nicht gelungen ist, weitere Details auszumachen. Außerdem mag das Manuskript, da es nie vollendet wurde, seinen Adressaten (der es in Auftrag gegeben hatte oder für den es in Auftrag gegeben worden war) gar nicht erst erreicht haben.⁷

Daß die Tabulatur für einen Gebrauch in Italien geschrieben wurde, wird nicht nur durch den liturgischen Aufbau der Orgelmessen (mehr dazu später), sondern auch durch die Art der in der Tabulatur verwendeten Buchstaben bestätigt. Während deutsche Tabulaturen typischerweise gotische

⁶ Wolf, op. cit., 21.

⁷ 1828 zum ersten Mal in Italien, Uraufführung von A. de la Fages Operette *I Creditori*, Florenz 1829, in Florenz erworben?

Buchstaben verwenden, weist unser Manuskript durchweg lateinische Groß- und Kleinbuchstaben auf. Das kann auch so ausgelegt werden, daß die Tabulatur absichtlich so geschrieben wurde, um jemandem, der die lateinischen den gotischen Lettern vorzog, das Lesen zu erleichtern, etwa einem „deutsch“ ausgebildeten Organisten.

Der unvollendete Zustand des Manuskripts wirft einige Fragen über die Beziehung zwischen der Notation der Musik und der graphischen Ausschmückung auf. Die Herstellung des Manuskripts scheint in vier Schritten vor sich gegangen zu sein: (1) Ziehen des Achtliniensystems, (2) Eintragen der Initialen und der Textinzipits, (3) Eintragen des Notentextes, (4) Hinzufügen weiterer zierender Illuminationen. Dieser Vorgang legt zwingend nahe, daß die Anlage der ganzen Handschrift durch einen Modellentwurf erleichtert worden sein muß, der dem Illuminator half, Platz und Ausdehnung der einzelnen Versetten vorauszubestimmen.

Die einfarbigen Illuminationen, nach Grisaille-Art ausgeführt, sind dem Stil nach von italienischer Art und lassen mehrere unterschiedliche Schichten erkennen:

1. Cadelure-Initialen im Stil des frühen 16. Jahrhunderts finden wir in der ersten Messe.
2. Gemalte Initialen, entsprechend der Manier des späteren 16. Jahrhunderts, begegnen in der zweiten und dritten Messe.
3. Ferner findet sich die modernisierende Ausarbeitung der Initialen alten Stils durch Einfügen von Tieren und anderen figürlichen Gestalten.
4. Schließlich begegnen die raffinierten Zeichnungen von Lukas Kilian (1579–1637), dessen Signatur „LK“ auf einem der allegorischen Bilder erscheinen, und zwar zusammen mit den Initialen seines Stiefvaters Dominicus Custos „DNC“, ebenfalls aus Augsburg, dessen Werk Kilian hier kopiert hatte.

Zweifellos sind Lukas Kilians Beiträge zur Illumination des Manuskripts die wichtigsten, sie stellen aber auch deren letzte Schicht (frühes 17. Jahrhundert) dar und entstanden offensichtlich lange nach der Eintragung des Notentextes. Kilian hatte die Jahre 1601–04 in Italien, hauptsächlich in Venedig verbracht. Diese Tatsache hilft, die italienisierenden Züge seiner Manuskript-Ausschmückungen zu erklären. Es scheint auch plausibel, daß Kilian seine Malereien in unserer Tabulatur eingetragen hat, während er in Italien war. Eine unvollendete Musikhandschrift, die darüber hinaus ein Repertoire enthält, das weder in Bezug auf die Notation noch vom Stil her als modern angesehen werden konnte, mit Illuminierung auszustatten, erscheint jedenfalls nur dann sinnvoll, wenn dies dem Zweck künstlerischer Übung diente. Damit böte sich zu der rätselhaften Frage hinsichtlich der mehrfachen Schichten hochqualifizierter Dekorierungen in einer unvollendetet Musikhandschrift eine Lösung an: Es läßt sich nämlich annehmen, daß unsere Orgeltabulatur – dem eigentlichen Zweck entfremdet – als Übungsbuch für Zeichner diente, die eine Ausbildung in der altmodischen Kunst der Buch- und Handschriftenmalerei erhielten.

Der ursprüngliche Plan, für ein Mitglied der Familie Bruni eine kostbar illuminierte Handschrift, die drei Orgelmessen und weitere Stücke – wie der Umfang der unbeschriebenen, doch bereits linierte Seiten nahelegt – enthalten sollte, herzustellen, wurde aus unbekannten Gründen fallengelassen. Der Schreiber des Notentextes und der erste Illuminator hatten noch zusammen gearbeitet, wahrscheinlich während des zweiten Drittels oder um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Nachdem der Tabulaturschreiber seine Arbeit kurz vor Ende der dritten Orgelmesse abgebrochen hatte, verblieb das Manuskript anscheinend in der Werkstatt des Illuminators (wahrscheinlich in Venedig, eventuell auch in Augsburg) und bot Gelegenheit zur Übung in dem Sinne, daß man von alten Vorlagen und Mustern zum einen lernte, zum anderen sie zu übertreffen suchte.

2. Musikalischer Kontext

Die Musik der Labarte-Harvard-Tabulatur spiegelt italienische Praxis wider, zumindest, was den liturgischen Ablauf der Orgelmessen betrifft. Natürlich gibt es allgemeine Ähnlichkeiten und Zusammenhänge innerhalb der deutschen, französischen und italienischen Alternatimmessen des 16. Jahrhunderts. So scheinen beispielsweise die von Attaignant veröffentlichten Messen (Paris 1531) vom Oberrhein, vielleicht aus Strassburg zu stammen.⁸ Da die Abfolge der Versetten innerhalb der Messe starke Abweichungen zwischen den verschiedenen Traditionen zeigt, bietet die Übereinstimmung des Schemas unserer Tabulatur mit dem italienischen Typus der Orgelmesse einen wichtigen Hinweis auf ihre Provenienz.

Die bei Alternatimpraxis der Orgel zugesetzten Sätze des Messordinariums:

I: M. Apostolorum; II: M. Virginis Mariae; III: M. Dominicale

- | | |
|-------|--|
| I-III | 1. Kyrie
2. Kyrie
3. Christe
4. Kyrie
5. Kyrie |
|-------|--|

- | | |
|--------|---|
| I, III | 1. Et in terra
2. Benedicimus te
3. Glorificamus te
4. Domine Deus Rex
5. Domine Deus Agnus Dei |
|--------|---|

⁸ Für diesen Hinweis danke ich Harald Vogel.

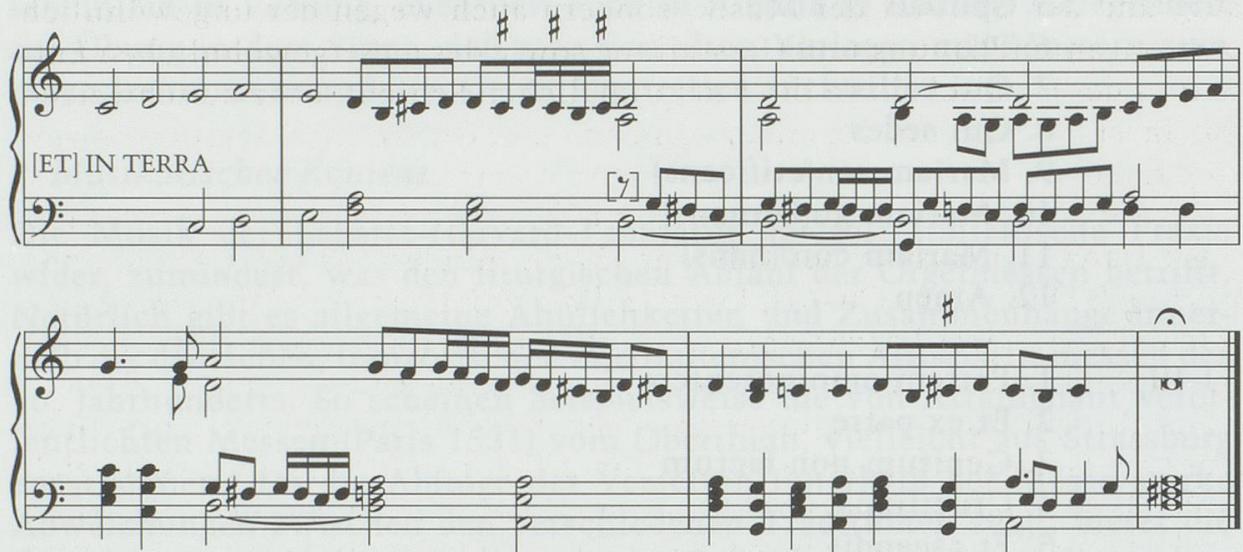
	6. Qui tollis 7. Quoniam tu solus sanctus 8. Tu solus altissimus 9. (I:) In gloria Dei - (III:) Amen
II	1. Et in terra 2. Benedicimus te 3. Glorificamus 4. Domine Deus Rex 5. Spiritus et alme 6. Primo genitus 7. Qui tollis 8. Qui sedes 9. Mariam san(ctificans) 10. Mariam gu(bernans) 11. Mariam coro(nans) 12. Amen
I-III	1. Patrem omnipotentem 2. Et ex patre 3. Genitum non factum 4. Crucifixus 5. Et ascendit 6. Et in spiritum 7. Et unam sanctam 8. Et expecto 9. Amen
I-III	1. Sanctus 2. Sanctus 3. Benedictus 4. Agnus Dei

Der venezianischen Tradition gemäss beginnt die Missa Apostolorum mit dem Kyrie „Cunctipotens“ und die Missa Dominicalis mit dem Kyrie „Orbis factor“; das Gloria der Missa Virginis Mariae fügt den Tropus „Spiritus et alme“ ein.

Während die liturgische Form der Messen zweifelsfrei der italienischen Tradition folgt,⁹ ist die stilistische Frage nicht so eindeutig zu klären. Zunächst ist es schwer vorstellbar, daß das Werk eines italienischen Kom-

⁹ Vgl. die Orgelmessen im Castell'Arquato-MS, Labarte-Havard MS, G. Cavazzoni (Venedig, nach 1543), A. Gabrieli (Venedig 1563), C. Merulo (Venedig 1568), A. Banchieri (Venedig 1605), G. Diruta (Venedig 1609), B. Bottazzi (Venedig 1614).

ponisten für den Gebrauch eines italienischen Widmungsträgers in die alte deutsche Orgeltabulatur „übersetzt“ worden wäre. Darüber hinaus zeigen die italienischen Komponisten, insbesondere Girolamo Cavazzoni, Andrea Gabrieli und Claudio Merulo, in ihren Orgelmessen eine Vorliebe für streng imitatorische Setzweise und im allgemeinen einen vokal ausgerichteten Instrumentalstil. Die Musik unserer Tabulatur bezeugt hingegen einen extrem freien und höchst idiomatischen Zugang zur Tastenmusik, rasch wechselnde und unregelmässige Strukturen, vermischt mit polyphonen Zügen,akkordischen Abschnitten und virtuosen Elementen.



Bsp. 1: *Missa in Dominicis diebus*, „Et in terra pax“ (vgl. Abb. 5).

Die engste stilistische Verwandtschaft zu diesen Stücken findet sich in den Kompositionen der Handschriften von Castell' Arquato, die auf ca. 1530–50 datiert werden. Die in diesen Manuskripten enthaltenen Orgelmessen wurden von Knud Jeppesen¹⁰ und Colin Slim¹¹ im Zuge ihrer Erforschung dieses Repertoires mit grosser Sachkenntnis beschrieben und analysiert.

Es scheint, daß die Messen unserer Tabulatur die Castell'Arquato-Stücke hinsichtlich durchgehender kompositorischer Qualität, fortschreitender Individualität und abwechlungsreicher Setzweise sogar noch übertreffen. Gleichzeitig scheinen sie einige kompositorische Züge deutschen Ursprungs – gewisse Figurationsmodelle – einzubeziehen, Züge, in denen sie den Messen des Attaingnant-Drucks und denjenigen aus Hans Buchners *Fundamentum* gleichen. Dies betrifft auch die von der Praxis ausgehende Notation einer klaren Aufteilung des Satzes zwischen rechter und linker Hand.

¹⁰ Knud Jeppesen, „Eine frühe Orgelmesse in Castell'Arquato“, *AfMw* 12 (1955), 187–205.

¹¹ H. Colin Slim, „Keyboard music at Castell'Arquato by an early madrigalist“, *JAMS* 15 (1962), 35–47.

Die Labarte-Harvard-Tabulatur-Quelle als solche gibt keinen Hinweis auf einen Komponisten. Daß es sich um einen deutschen Organisten der Generation nach Hofhaimer, der – vielleicht zeitweise – in oder bei Venedig arbeitete, handeln könnte, darf als berechtigte Vermutung gelten. Übrigens könnte auch der ebenfalls unbekannte Autor der Castell' Arquato-Messen mit der deutschen Tradition in Verbindung stehen. Das Fehlen ausreichenden Materials für stilistische Vergleiche macht es schwierig, zu einem endgültigen Resultat zu kommen. Meiner Meinung nach könnte man sich durchaus einen Komponisten von Rang vorstellen, nicht nur aufgrund der Qualität der Musik, sondern auch wegen der ungewöhnlich extravaganten Planung und Herstellung sowie des außergewöhnlichen Entwurfes der Handschrift in ihrer ursprünglichen Schicht, ganz zu schweigen von ihrer Bestimmung für einen vornehmen italienischen Widmungsträger. Der fragliche Komponist kann sehr gut Verbindungen zur Kolonie deutscher Künstler in Venedig unterhalten haben, wie dies – einige Zeit später – bei Hans Leo Hassler der Fall war. Es ist mindestens einer Erwähnung wert, daß Dominicus Custos, Lukas Kilians Stiefvater, im Jahr 1593 einen Stich von Hasslers Porträt anfertigte, als letzterer als Organist der Fugger in Augsburg diente; vorher waren beide zusammen in Venedig gewesen.

Der Komponist der Orgelmessen unserer Tabulatur gehört sicher einer früheren Generation als Hassler an; ihn genau zu identifizieren, wird sich wohl als unmöglich herausstellen. Jedenfalls aber sehen wir in der kürzlich entdeckten Quelle das bereits bekannte Tastenmusikrepertoire aus der Mitte des 16. Jahrhunderts um ein wichtiges Dokument erweitert. Insbesondere wird sie unser Wissen über die Orgelmesse in Deutschland und Italien erweitern.

(Übersetzung aus dem Englischen: Johannes Strobl)

WIEDERENTDECKTE KOMPOSITIONEN VON FRANCESCO STIVORI
UND GERMANO PALLAVICINO

von ARMANDO CARIDEO

Im Vorwort zu seinem bekannten Werk *L'arte organica*¹ von 1608 nennt Costanzo Antegnati die Namen von „... authori illustri, & Eccellen-tissimi ...“. Diese wenigen Zeilen sind eine wichtige Spur für die heutige, die Geschichte der Orgelmusik betreffende Forschung. Denn hier findet man die Namen von Girolamo Cavazzoni, Annibale Padovano, Claudio Merulo, Luzzasco Luzzaschi, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Francesco Stivori, Giuseppe Ascani, Ottavio Bariolla und Germano Pallavicino.² Daß Antegnati diese Autoren namentlich zitiert, während er viele andere, ebenfalls bedeutende Organisten unter „& tant'altri“ subsumiert, ist eine Tatsache, aus der die Musikwissenschaftler von jeher geschlossen haben, daß die Kompositionen der namentlich genannten Autoren im 16. Jahrhundert – zu einer Zeit also, in der sich die Musik für Tasteninstrumente hinsichtlich ihrer Formen und Spieltechnik selbständig entwickelte – von großer Bedeutung waren.

Von den ersten sechs der genannten Komponisten sind Werke sowohl im Originaldruck als auch in handschriftlichen Kopien bekannt. Von vielen dieser Werke gibt es darüber hinaus moderne kritische Ausgaben. So wurde das Œuvre von Ottavio Bariolla in den deutschen Orgeltabulaturen der Biblioteca Nazionale di Torino wiedergefunden und im Jahre 1986 veröffentlicht.³

Demgegenüber sind von Francesco Stivori nur noch einige unvollständige alte Drucke vorhanden – eine moderne kritische Ausgabe fehlt bislang. Wenig ist von seinen drei gedruckten Werken auf uns gekommen;⁴ vom ersten Buch der *Ricercari a quattro voci* von 1589 ist nur der Cantus erhal-

¹ Costanzo Antegnati, *L'arte organica*, presso Francesco Tebaldino, Brescia 1608 (Photorepr.: Forni, Bologna 1981).

² Die Orthographie der Namen ist der heute üblichen Schreibweise angepaßt und demzufolge etwas anders als diejenige von C. Antegnati.

³ Ottavio Bariolla, *Keyboard compositions*, ed. by Clyde William Young, CEKM 46, Stuttgart 1986; vgl. Oscar Mischiati, „L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino“, in: *L'Organo* 4 (1963) 1–15.

⁴ Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze 1952 (=Biblioteca di Bibliografia Italiana, XXIII). Ferner: *Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici*, ibidem 1968 Biblioteca ... LVI).

ten,⁵ vom zweiten Buch (1594) zitiert Eitner einen Stimmensatz (ohne Tenor) in der Staatsbibliothek zu Königsberg, über dessen Verbleib nichts bekannt ist;⁶ vom dritten Buch (1599) sind Cantus und Altus in der Österreichischen Nationalbibliothek nachgewiesen.⁷

Von Giuseppe Ascani (oder Ascari) findet sich, abgesehen von einem Hinweis in Eitners *Quellen-Lexikon*,⁸ keine Spur in den bekannten Nachschlagewerken. Giuseppe Ottavio Pitoni entnimmt in seinem wichtigen, um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entstandenen biographischen Werk⁹ dem *Il Melopeo* des Pedro Cerone eine Information über Ascani als Komponist: „... Wer schöne und wohl geordnete Tokkaten und Ricercari genießen will, sollte sich diejenigen von Annibale Paduano, Giacomo Bus, Giuseppe Ascanii, Claudio Merulo da Correggio und Luzzasco Luzzaschi ansehen.“¹⁰ Ascanis Orgelbuch wird zusammen mit den drei Orgelbüchern von F. Stivori in einem Inventar zitiert, das im Jahre 1665 – nach dem Tod des Erzherzogs Siegmund Franz von Innsbruck – zusammengestellt wurde.¹¹ Dieser wertvolle Bestand ist leider verschollen.

⁵ *RICERCARI / A QVATRO VOICI, / Di M. FRANCESCO STIVORI / ORGANISTA DELLA MAGNIFICA Communità di Montagnana. / Nouamente posti in luce. / A L'ECCELLENTE M. CLAVDIO MERVLO / DA CORREGGIO. / IN VENEZIA, MDLXXXIX. / Appresso Ricciardo Amadino. Bologna: Biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale. SARTORI, 1589 b.*

⁶ *Il secondo libro de ricercari a 4 voci di Francesco Stivori / Venezia 1594.* Amadino (20 Ricercari, 4 fasc. in 4°– Q.L. IX, 291); Sartori, 1594 c. Ich konnte nicht feststellen, ob dieser Druck noch vorhanden ist.

⁷ *RICERCARI / CAPRICCI ET / CANZONI / A QUATTRO VOICI. / Di FRANCESCO STIVORI Organista della Magnifica Communità / di Montagnana. / LIBRO TERZO. / Nouamente composti, & dati in luce. / In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. / MDXCIX. Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Sartori, 1599 a.*

⁸ *Quellen-Lexikon*, Bd. 1, 214: „Gioseffo de Pesero (Pesaro?) wird am 9/4 1581 als Organist a/d. Münchener Hofkapelle mit 300 fl. angestellt und nimmt im Juli 1589 seinen Abschied“.

⁹ Giuseppe Ottavio Pitoni, *Notitia de' Contrapuntisti e Compositori di musica*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cappella Giulia, 1, 1-3. Diese Werken sind heute in einer modernen, kritischen Ausgabe zugänglich: Giuseppe Ottavio Pitoni, *Notitia de' Contrapuntisti e Compositori di musica*, a cura di Cesario Ruini, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1988.

¹⁰ Domenico Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro, Tractado de Música Teórica y práctica*, Napoli 1613, libro 120, capitolo 17, foglio 692: „Quien dessea ver Tientos ó Ricerarios [sic] bien ordenados, vea los de Anibal de Padua, los de Iaques Bus, de Ioseph Ascanij, de Claudio Merulo de Corregio, y los de Luzasco Luzasqui“. Oscar Mischiati hat mir freundlicherweise eine weitere Information über G. Ascani mitgeteilt: er soll Kapellmeister an S. Maria Maggiore in Bergamo gewesen sein.

¹¹ Franz Waldner. „Zwei Inventarien aus dem XVI. u. XVII. Jahrhundert über hinterlassenen Musikinstrumenten und Musikalien am Innsbrucker Hofe“, *Studien zur Musikwissenschaft* = Beihefte der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* unter Leitung von Guido Adler, vierter Heft, Leipzig-Wien 1916, 128–147; 136, N. 26.

Vom Werk des Germano Pallavicino ist in den einschlägigen Quellenwerken nur die Cantus-Stimme des *Secondo libro delle Fantasie over Ricercari* dokumentiert, die sich im Archiv der Opera della Primaziale in Pisa befinden soll;¹² möglicherweise ist aber auch dieser Druck verschollen.¹³

Die Berliner Tabulatur

So ist die Berliner Tabulatur, die hier vorgestellt wird, die einzige Quelle für einige verlorene Orgelstücke von Germano Pallavicino und Francesco Stivori. Diese Quelle enthält fünf Kompositionen von Pallavicino, wobei die in ihr enthaltenen beiden Phantasien und die Toccata aus dem *Secondo Libro* stammen, während die anderen beiden Phantasien, die in der Berliner Quelle als „Ricercar“ bezeichnet werden (Nr. 33 und 48), wohl zum verlorenen *Primo Libro* gehörten.

Was die in der Berliner Tabulatur überlieferten Werke von Francesco Stivori betrifft, so entstammen vier dem *Libro Secondo de Ricercari* (1594) und zwei dem *Liber Terzo* (1599).

Die Untersuchung dieser Quelle ist Teil einer langjährigen Forschungsarbeit, die ich in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin vornahm¹⁴ Ich begann mit dieser Arbeit einige Jahre vor dem Fall der Mauer, und zwar in dem im Westen gelegenen Teil der Bibliothek. Meine Absicht war es damals, alle in der Staatsbibliothek vorhandenen deutschen Orgeltabulaturen zu untersuchen. Während des Zweiten Weltkrieges war der wertvolle Bestand ausgelagert und in mehreren, weniger gefährdeten Bibliotheken untergebracht worden. Nach dem Krieg hat die Teilung Deutschlands auch die Teilung der Bestände der SBPK mit sich gebracht. Solange die Mauer stand, gab es keinerlei Möglichkeit, die in Quellenverzeichnissen zwar erwähnten, aber in der West-Bibliothek nicht vorhandenen handschriftlichen Tabulaturen zu erfassen. Erst nach 1989 konnte ich feststellen, welche dieser Handschriften sich in der Bibliothek im Ostteil der Stadt befanden.

¹² *IL SECONDO LIBRO / DELLE FANTASIE, OVER / RICERCARI A QUATTRO VOCI, / Di GERMANO PALLAVICINO / Organista nella Chiesa maggiore di Toscolano, / Riuiera di Benaco, con duo Motetti nel / fine sopra il canto Fermo, cioe, / Haec dies, l'altro Regina coeli. Nouamente da lui composti, et dati in luce. / In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, MDCX.* RISM: *Einzeldrucke vor 1800*, Kassel 1971–1981, A 1, P 803. Ausführliche Beschreibung des Titelblattes in Oscar Mischiati, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, 2 Bde., Firenze 1992, Tomo II: *Opere di singoli autori*, S. 717–719. Es wird auch das Verzeichnis der Kompositionen angegeben: eine Tokkata, acht Phantasien und die beiden im Titel genannten Motetten.

¹³ Ich danke dem Kapellmeister des Doms zu Pisa sowie Frau Prof. Carolyn Gianturco und den Beauftragten für die Katalogisierung, deren Suche nach dem Druck leider erfolglos blieb.

¹⁴ Ab jetzt SBPK.

Im Jahr 1996 erhielt ich dann von der SBPK die Liste derjenigen Tabulaturen, die in der Universitätsbibliothek Krakau aufbewahrt worden waren, und nun war ich endlich sicher, daß der gesamte alte Bestand wieder zugänglich war. Seit dem Sommer 1997 werden alle Musikhandschriften wieder im traditionellen alten Haus „Unter den Linden“ aufbewahrt. Eine neue Katalogisierung steht noch aus – sie wird für die künftige Forschung eine große Hilfe sein.

Die in diesem Artikel vorgestellte Quelle gehört nicht zu dem alten Bestand, und sie ist auch nicht unter den Handschriften katalogisiert, sondern unter den Drucken. Zufällig habe ich diese mit Hilfe eines Ausstellungskataloges von 1978 gefunden.¹⁵ Die dort als Nr. 82 publizierte Abbildung zeigt die Intavolierung des vierstimmigen Madrigals „Madonna sua merce“ von Luca Marenzio, die aus dem bekannten Tabulatur-Buch von Bernhard Schmid dem Jüngeren (1567–1625) stammt. Schmid, Organist am Straßburger Münster, hatte hier zeitgenössische Orgel-, Tanz- und Vokalmusik u. a. von den beiden Gabrieli, von Merulo, Vecchi, Banchieri, Marenzio und Hassler intavoliert und 1607 als Druck herausgegeben. Das Berliner Exemplar enthält folgenden Hinweis: „Bernhard Schmid. Tabulaturbuch. Straßburg: Zetzner 1607. 114 Blätter mit 3 vorgebundenen und 41 nachgebundenen handschriftlichen Blättern. 31 x 19 cm. [Signatur:] N. Mus. ant. pract. 21.“ Der Band war im 17. Jahrhundert im Besitz des Klosters St. Mang in Füssen, gelangte später in die Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek auf Schloß Harburg, dann in die Bibliothek Alfred Cortot/Lausanne und wurde im Jahre 1971 von der SBPK erworben.

Die Untersuchung der 44 vor- bzw. nachgebundenen handschriftlichen Blätter erwies sich als recht kompliziert. Die Faszikel waren nämlich in falscher Reihenfolge gebunden. In der nachfolgenden Beschreibung der Handschrift wird die richtige Foliierung angegeben.

Beschreibung der Handschrift N. mus. ant. pract. 21.¹⁶

Die Tabulatur hat einen eleganten Pergamenteinband mit rundem, glattem Rücken. Im oberen Teil findet sich – in brauner Tinte – der handschriftliche Hinweis „B. SCHMID / TABULATUR / BUCH / 1607“, im unteren Teil ein aufgeklebtes rotes Lederschildchen mit goldener Signatur: „N. Mus. / ant. pract. / 21.“ Ferner klebt auf dem vorderen Buchdeckel ein altes Pergamentblatt mit dem handschriftlichen Titel. „i TABULATURAE. / F.M.S. ~ 1616.“

¹⁵ Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, *Kostbare Handschriften und Drucke: Ausstellung zur Eröffnung des Neubaus in Berlin, 15. Dezember 1978–9. Juni 1979*, Wiesbaden 1978, S. 184–185.

¹⁶ Vgl. die kritische Ausgabe, hg. von A.C., die Anfang 1999 in zwei Bänden bei UT ORPHEUS Edizioni, Bologna erschienen ist.

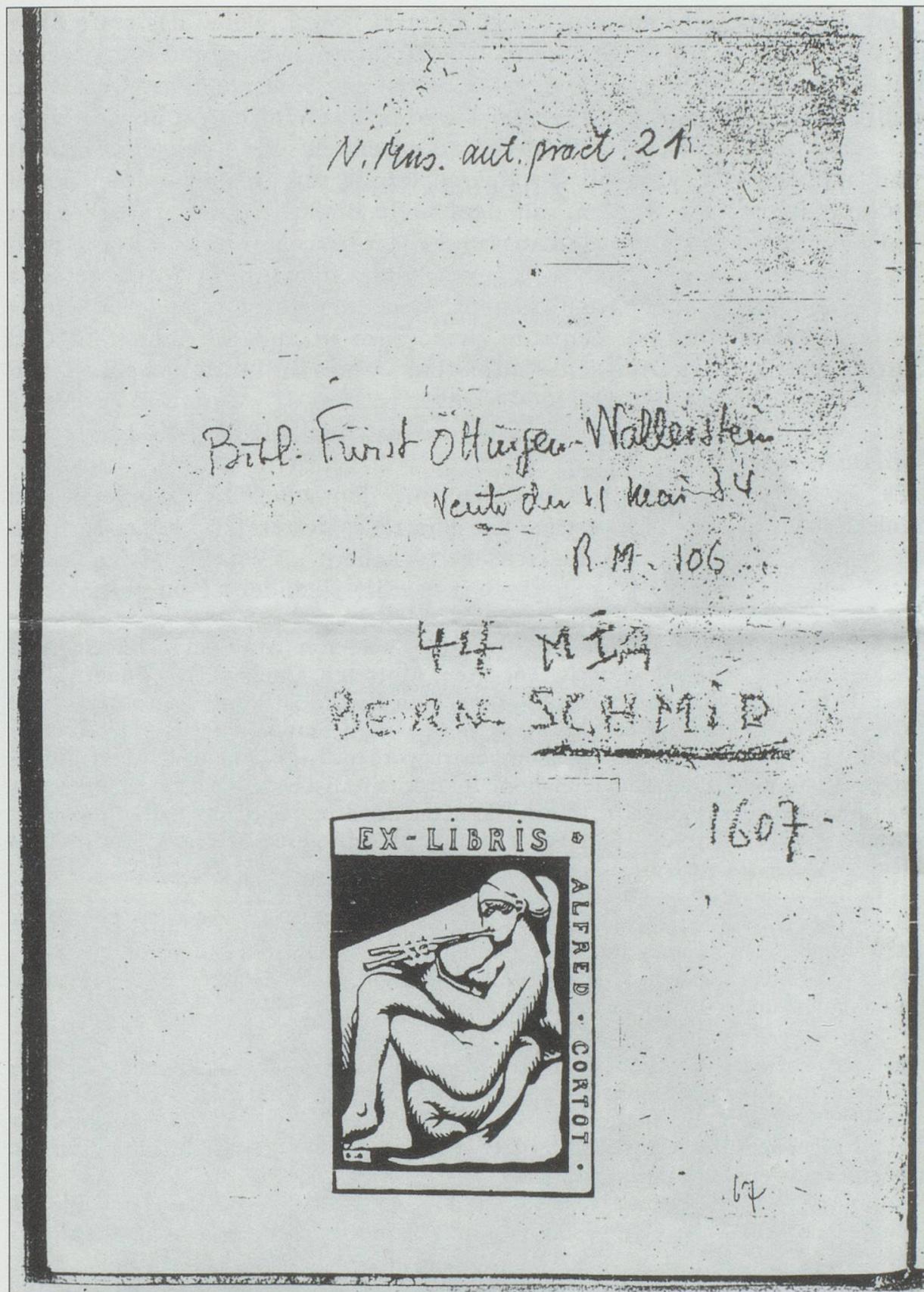


Abb. 1: Vorgebundenes Blatt aus der „Berliner Tabulatur“ mit Besitzervermerken und Signaturen

Der Anfang besteht aus einer Lage zu zwei Bögen, wobei das erste Blatt auf die Innenseite des Vorderdeckels geklebt ist. Dieses und die anderen drei Blätter sind unbeschrieben. Ein Blatt ist mit Wasserzeichen versehen: in einem Oval von 9,5 x 7,5 cm. ist die römische Wölfin mit den Zwillingen nebst der Unterschrift „ROMA“ zu erkennen. Die Rückseite des folgenden Blattes ist während der Restaurierung mit einem anderen alten Papierblatt verklebt worden, auf dem viele Bleistiftspuren zu erkennen sind. Einige dieser Spuren sind ausgeradiert worden: oben links erkennt man den Schriftzug „Vor d... ...“; weiter unten und mehr in die Mitte gerückt „Bl.D ...“; oben in der Mitte „III 4. Fol. 7“; weiter unten in anderer Schrift die jetzige Signatur; im Zentrum, wiederum in anderer Schrift (Alfred Cortot?) „Bibl. Fürst Öttingen-Wallerstein / vente du 11 Mai 34 / R.M. 106 / 44 MIA / BERN. SCHMID / 1607“; unten rechts „67“. Unten in der Mitte findet sich schließlich ein aufgeklebtes Kärtchen mit dem Ex Libris von Alfred Cortot.

Es folgen drei handschriftliche Blätter mit deutscher Orgeltablatur und moderner Foliierung in Bleistift. Auf dem recto des ersten Blattes steht in der Mitte, gleichfalls mit Bleistift geschrieben: „3¹⁷ pages M-S / avant titre“. Oben sind zwei Druckausschnitte mit folgendem Text aufgeklebt:

A – Schmid (Bernh. d. Jüng.). Tabulatur Buch von Allerhand außerlesenen Schönen, Lieblichen Praeludijs, Toccaten, Motteten, Canzonetten, Madrigalien und Fugen von 4. 5. vnd 6 Stimmen: deßgleichen künstlichen Passomezen vnd Gagliarden. So von den berühmbsten vnd besten Componisten vnd Organisten, Deutsch vnd Welscher Landen Componirt worden. Auff Orgeln vnd Instrumenten zugebrauchen. Allen Liebhabern Instrumentalischer Music auffs New zusammen getragen, Colorirt, in die Hand accomodirt, zugericht vnd außgesetzt. Strassburg, Laz. Zetner, 1607. Fol. 114 unn. Bll. mit gestoch. Titel. (H. Dieterlin fec.) Pgtbd. (Dat. 1616).

B – Eitner IX, 37; Fétis VII, 473/74; Ritter S. 130-32. Nicht bei Squire. Es werden 28 Komponisten, haupts. Italiener, genannt; u. a. A. Gabrieli, G. Diruta, L. Hasler, Cl. Merulo, Ch. Erbach, R. Giovanelli, A. Strigio, Gr. Aichinger, Fr. Weißensee. – Genaue Inhaltsangabe bei Ritter u. Fétis.

In der Vorrede erwähnt der Verf. das Tabulaturbuch s. Vaters (1577). – „... welche Exemplaria aber in sehr kurtzer zeit alle distrahit vnd verkeufflich hingegeben, nachmalen auch von vilen so wol Außländischen als Inheimischen vleißig gesucht, begert vnd erfordet worden.“ Schon hieraus ersieht man die Begehrtheit dieser Tabulatur-Bücher.

Im Anh. 41 Bll. ebenso vorne 4 SS. Noten, sauber von alter Hand. Bl. D1 doppelt, Bl. D2 fehlt. Titel gestempelt, mit hs. Besitzvermerk, sonst gutes Exemplar.

¹⁷ Gleich darüber hat eine andere Hand mit Bleistift die Nummer 4 geschrieben, und in der Tat gibt es vier beschriebene Seiten, während sich die 3 auf die Zahl der Blätter bezieht.



Abb. 2: Titelblatt des Tabulatur-Druckes von Bernhard Schmid d. J. von 1607.

Auf dem Titelblatt des Druckes steht links und rechts von „STRASSBURG“ mit Tinte geschrieben „Liber / S. Magni“; weiter unten, links und rechts von der Jahresangabe und von gleicher Hand: „in / Füsse“. Auf dem inneren Rückendeckel klebt ein vorgedrucktes Kärtchen mit einem Hinweis auf eine 1973 erfolgte Restaurierung des Bandes:

Kart. Nr.: B 113
 Schaden.
 festgest. am.- 3.9.73
 Whstell.
 z.T. erfolgt am. 3.10.73
 Wst. [unleserliche Unterschrift]

Nach dem Druck folgen 41 handschriftliche Blätter im Hochformat 31,2 x 19,5 cm. Die Foliierung mit Bleistift ist durchweg modern (oben rechte Ecke: 1-41); nur auf dem ersten Blatt findet sich eine alte Foliierung (n. 1) mit Tinte.

Die Handschrift besteht aus sechs Lagen, die aber in der falschen Reihenfolge gebunden worden sind. Die Rekonstruktion der richtigen Reihenfolge der Blätter scheint auf die folgende Disposition des Manuskripts hinzuweisen:

Lage	Fol.	Bögen
I	1-8	4
II	18-25	4
III	12-17	3
IV	9-10 ¹⁸ -11	2
V	26-33	4
VI	34-41	5 [die letzten 2 Blätter fehlen]

Blatt 10 besteht aus zwei zusammengeklebten Blätter. Es läßt sich erkennen, daß die ersten beiden Zeilen der verklebten Tabulatur unbeschrieben sind. In der dritten kann man „Ricercar 5“ erkennen, dessen Anfang offenbar dem auf Blatt 11v niedergeschriebenen Stück entspricht.

Notation:

Die Notation ist in deutscher Orgeltabulaturschrift vorgenommen (h-b)¹⁹ – ohne Taktstriche, mit rythmischen Zeichen für jede Stimme, auf zwei einander gegenüberliegenden Seiten notiert (abgesehen von der ersten Seite der nachgebundenen Blätter). Jede Seite enthält sieben Zeilen.

¹⁸ Zwei zusammengeklebte Blätter.

¹⁹ Wie im Druck von B. Schmid.

Wasserzeichen:

Das Wasserzeichen zeigt einen zweiköpfigen Adler mit Krone und zwei „M“ an den Seiten der aufgespannten Flügel. Vorgebundene Blätter: Verklebtes altes Blatt + Blatt 2. Nachgebundene Blätter: 5–9, 12, 13, 15, 20, 22, 24, 25, 28, 30, 32, 33, 37, 38, 41.

Schreiber:

Es sind zumindest vier unterschiedliche Schreiber erkennbar: Schreiber A hat den größten Teil der nachgebundenen Blätter ausgeführt. Er hat eine sehr sorgfältige, fast senkrechte Schrift. Von Schreiber B stammen die vorgebundenen Blätter und Nummer 12 und 37 der nachgebundenen Blätter. Die Schrift hat eine stärkere Neigung, und verschiedene Buchstaben – z. B. f und H – sind uneinheitlich ausgeführt. Schreiber C hat die Blätter 5v/65–7 und 6v/77; 7v/87 + 8v1–3; 23v/247; 36v/377 und 37v/383–4 ausgeführt. Die Blätter 37v/384–7 + 38v7 schließlich gehen auf Schreiber D zurück.

Inhalt:

I – Vorgebundene Blätter

	1	[Siehe die Beschreibung]
1a.	1 v/21–5	Canzon / Excellen/tissima
	1v/26–7	[leer]
2a.	2v/31–6	Fuga / Dorij. / non / transposita [Stivori] ²⁰
	1v/27	[leer]
	3v	[Unbeschrieben]

II – Nachgebundene Blätter

1.	11–7	a 4 / Laudate do/minum. / Haslerj. ²¹
	1v/21	[leer]
2.	1v/22–6	a 4 / Decanta/bat. / Flam.: Trestj. ²²
	26	Finis
	1v–27	[leer]

²⁰ Francesco Stivori, III (1599), Canzona 3. Siehe Nummer 12 der Handschrift: gleiches Stück, gleicher Schreiber, eine Quarte tiefer transportiert. Als Nr. 32 folgt das gleiche Stück, dort aber unvollständig.

²¹ Unvollständig. Aus diesem Grunde wurde die erste Zeile der folgenden Seite unbeschrieben gelassen. Vgl. DDT XXIV-XXV, S. 151–152.

²² Vgl. Nr. 37 im Druck von B. Schmid.

3.	2v/31-4	a 4 / Beati eri/tis. / Joan Croce.
4.	2v/34-7	a 4 / virtute / magna. / Croce.
5.	3v/41-2	a 4 / Exaltabo / te / Croce.
6.	3v/43-6	a 4 / Quia vidisti / me Thoma. / Marentij ²³
	3v/47	[leer]
7.	4v/51-6	a 4 / Quem vidi:/stis / Hasleri. / 2 lib: ²⁴
	4v/57	[leer]
8.	5v/61-4	a 4 / O Sacrum convivium / Croce.
9.	5v/65-7 und 6v/77	N.° 10 ²⁵ / Phantasia / Phrygij./ 3tij toni [Mortaro] ²⁶
10.	6v/71-6	a 4 / O Sacrum / Convivium / Marentij ²⁷
11.	7v/81-8v//183	a 4 / Ricercar / Francesco Stiuori. / N.° 21. ²⁸
12.	8v//183-7	Phantasia / Dorij / I toni./N.° 9. [Stivori] ²⁹
13.	18v/191-6	a 4 / Canzon [Maschera N. 3] ³⁰
	196	Finis
	18v/197	[leer]
14.	19v/201-2	Canzon / di Florentio [Maschera N. 7] ³¹
15.	19v/203-5	Canzon. / a 4.
	19v/206-7	[leer]
16.	20v/211-6	Canzon./ di / Florentio [Maschera N. 12]. ³²
	20v/217	[leer]
17.	21v/221-4	Canzon. [Maschera N. 1] ³³
18.	21v/225-7	Phantasia / a 4

²³ Luca Marenzio, *Motecta festorum totius anni, cum Communi Sanctorum, quaternis vocibus* ... liber primus, Roma, Alessandro Gardano, 1585. RISM A/1/5, 41 5. CMM 72, N. 34, S. 104-106.

²⁴ DDT XXIV-XXV, S. 6-8.

²⁵ Nr. 10 ist, wie auch N. 21 des 11. Stückes, mit hellerer Tinte von anderer Hand hinzugefügt worden.

²⁶ Späterer Eintrag, mit hellerer brauner Tinte von der gleichen Hand. Das Stück endet in der letzten Zeile der folgenden Seite. Antonio Mortaro, *Primo libro de canzoni da sonare a quattro voci*, Venezia, R. Amadino, 1600; moderne Partiturausgabe: James Ladewig (Hg.), *Antonio Mortaro, Primo Libro, Italian instrumental music of the sixteenth and early seventeenth centuries*, vol. 13, New York 1988.

²⁷ Luca Marenzio, *Motecta*, 1585; vgl. CMM 72, Nr. 13, S. 37-40.

²⁸ Das Zeichen // bedeutet, daß die gegenüberliegende Seite auf Grund der falschen Heftung der Lagen anderswo ist. Vielleicht gehört dieses Stück zum II. Buch (1594).

²⁹ Siehe 2a der vorgebundenen Blätter (gleiche Hand). Fuga Dorij. Non transposita, hier eine Quarte tiefer gesetzt.

³⁰ Fiorenzo Maschera, *Libro Primo de Canzoni da sonare a quattro voci*, Brescia 1584, Vincenzo Sabbio (Erste verlorene Ausgabe 1582). RISM A 1; M 1205, Brown 1584/10, Sartori 1584 a, Eitner QL Vi. 366b.

³¹ Unvollständig. Siehe Fußnote 30.

³² S. Fußnote 30.

³³ S. Fußnote 30.

19.	22v/231-8 ³⁴	a 4 / Ricercar di Stivorio. / N.° 2. ³⁵
20.	23v/241-5	a 4 / Hodie beata / Virgo Maria. / Marentij ³⁶
21.	23v/245-6	a 4 / Canzon [Lohet] ³⁷
	23v/247	[hellere Tinte, schräge Schrift. Der Duktus entspricht dem Anfang der vorangegangenen Canzone, eine Quarte tiefer gesetzt.]
22.	24v/251-25v//121-2	Ricercar / di Stivorio. N.° 7. ³⁸
23.	25v//123-7 + 12v/131-3	Ricercar / decimo
24.	12v/133-7	Ricercar / 15 ³⁹
25.	13v/142-14v/151	Ricercar / 20
26.	14v/152-6	Ricercar. / 13 / Stivorij. ⁴⁰
27.	15v/163-6	a 4 / Canzon. / Leonis Has:/leri.
	15v/167	[leer]
28.	16v/171-6	a 4 / Canzon / Hasleri. ⁴¹
	16v/177	[leer]
29.	17v//9v1-5	a 4 / Canzon / Florentij / Mascherae. [sic, Nr. 2] ⁴²
30.	17v//95-7 u. 9v/101	Phanta/sia. 15.
31.	9v/102-4	Phantasia / 18
32.	9v/105-7	Phantasia 9. [Stivori, III (1599), Nr. 3] ⁴³
33.	10v/111-6	a 4 / Ricercar / [ausgestrichen: Stivorij] / Pallavicini. ⁴⁴
	10v/117	[leer]
34.	11v//261-7 u. 26v/271-2	Ricercar / 5
35.	26v/272-27v/282	Ricercar. / 19. ⁴⁵
36.	27v/282-28v/294	Ricercar / 12.

³⁴ Für den Schluß des Stückes wird der beschränkte Platz unter der siebten Reihe benutzt.

³⁵ Diese Nummer wurde später hinzugefügt (mit hellerer Tinte) wie auch bei den Stücken 11 und 22. Vielleicht gehört dieses Stück zum II. Buch (1594).

³⁶ Luca Marenzio, *Motecta* ... 1585. CMM 72, Nr. 7, S. 21-23.

³⁷ „Simon Lohet“, in: Johann Woltz, *Nova Musices Organicae Tabulatura*, Basel 1617, Nr. 53, S. 312-313.

³⁸ Vielleicht gehört dies Stück zum II. Buch (1594).

³⁹ Unvollständig. Aus diesem Grunde wurden auf der folgenden Seite anderthalb Zeilen unbeschrieben gelassen.

⁴⁰ Unvollständig. Aus diesem Grunde wurde die letzte Zeile dieser Seite und die ersten beiden der folgenden unbeschrieben gelassen. Vielleicht gehört das Stück zum II. Buch (1594).

⁴¹ Torino XI/Foà 3: n. 20 (25v4-26v4); vgl. O. Mischiati, *L'intavolatura* ..., S. 79; H. Mönkemeyer (Hg.), *Hans Leo Hassler, Lautenwerke, Teil I: Intraden, Fantasia, Canzonen, Die Tabulatur*, Heft 32, Hofheim 1981.

⁴² S. Fußnote 30.

⁴³ Unvollständig, s. 2a, 12.

⁴⁴ Vielleicht gehört dieses Stück in das verlorene I. Buch.

⁴⁵ Ab 26v/27v nur die obere Stimme.

37.	28v/294-7	Phantasia / Aeolij. / noni to/ni. / 7. [Troilo] ⁴⁶
38.	29v/301-6	a 4 / Phantasia / 19. [Stivori, III (1599), Nr. 11] [leer]
	29v/307	
39.	30v/311-4	a 4 / Phantasia /. [Mortaro] ⁴⁷
40.	30v/314-31v/326	Ricercar / 4
	31v/327	[leer]
41.	32v/331-7	a 4 / Canzon.
42.	33v/341-6	a 4 / Canzon
	33v/347	[leer]
43.	34v/351-6	a 4 / Canzon
	34v/357	[leer]
44.	35v/361-6	a 4 / Canzon.
	35v/367	[leer]
45.	36v/371-6	Canzon / a 4
	36v/377	[Schlußzeile von anderer Hand und mit hellerer Tinte geschrieben; vielleicht auf Zeile 3-7 der folgenden Seite zu bezie- hen]
46.	37v/381-2	a 4 / Ricercar / Aichingeri ⁴⁸
47.	37v/383-7 u. 38v/397	[von anderer Hand] Sincope / pulcherri=/ ma 8 / Toni
48.	38v/391-6	a 4 / Ricercar. / di. / Germano / pallavicino ⁴⁹
49.	39v/401-7	a 4 / Fantasia / 6 / Germano / pallav: ⁵⁰
50.	40v/411-7	a 4 / Toccata / di. / pallavici/no. ⁵¹
51.	41v1-6	a 4 / Fantasia / 8 / Pallavici/ni. / 2. do. libr. [die rechte Seite fehlt] ⁵²
	41v7	[leer]

Die Komponisten

Francesco Stivori wurde wahrscheinlich um 1550 in Venedig geboren. Sein Lehrer war Claudio Merulo, dem er das erste der drei Bücher der *Ricercari a 4* gewidmet hat. In seiner Widmung unterzeichnet er als „Scolare“, als

⁴⁶ Antonio Troilo, *Il Primo Libro delle Canzoni da Sonare ...*, R. Amadino, Venezia 1606, Nr. 13. Moderne Partiturausgabe: Antonio Troilo, *Il primo libro ...*, ed. James Ladewig, New York 1989 (= *Italian instrumental music of the sixteenth and early seventeenth century*, vol. 17)

⁴⁷ A. Mortaro, Nr. 1 mit Verzierungen; vgl. Schmid Nr. 72.

⁴⁸ Unvollständig.

⁴⁹ Vielleicht gehört dieses Stück in das verlorene I. Buch.

⁵⁰ Germano Pallavicino, *Il Secondo Libro ...*, 1610, Nr. 8: „La Loda“.

⁵¹ Op. cit., Nr. 1: „La Gonzaga“.

⁵² Op. cit., Nr. 6: „L'Acquina Napolitana“.

„Schüler“. Von 1579 bis 1601 war er Organist in Montagnana, einem Ort in der Nähe von Padua, und ab 1602 stand er im Dienste des Erzherzogs Ferdinand von Österreich in Graz. Ort und Zeitpunkt seines Todes sind ungewiß – man weiß nur, daß im Jahre 1606 A. Taddei und A. Bontempo seine Nachfolge in Graz antraten.

Es ist ferner bekannt, daß Stivori gute Beziehungen zu Giovanni Gabrieli unterhielt, der sich 1604 mit den Worten „al mio cordialissimo amico“ an ihn wandte. Im übrigen ist Giovanni Gabrieli das dritte Buch der *Ricercari* gewidmet. Stivori schuf neben seiner Musik für Tasteninstrumente zahlreiche Werke im Bereich der Vokalmusik und der doppelchörigen Instrumentalmusik.

Auch über das Leben Germano Pallavicinos ist nur wenig bekannt. Er wurde um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Bruder des bekannten Komponisten Benedetto Pallavicino in Cremona geboren. In den Chroniken von Giuseppe Bresciani und in Cremoneser Archivalien erscheint er als Organist und Lehrer sowie 1568 als assistierender Organist am Dom zu Cremona. Aus der Widmung seines zweiten Buches erfährt man, daß er hauptamtlich Organist an der Stadtkirche von Toscolano (Gardasee) war, nachdem er zuvor als Organist in Maderno geamtet hatte, einer Stadt, die zum Gebiet des Fürsten Francesco Gonzaga gehörte. Francesco Gonzaga ist denn auch das zweite Buch (1610) der *Fantasie over Ricercari* gewidmet.

Die Musik

Im Vergleich zu den Phantasien, Ricercari und Canzonen der bekannten norditalienischer Autoren, die unter dem Einfluß der venezianischen Schule standen, zeigen die Stücke Stivoris und Pallavicinos keine bemerkenswerten stilistischen Neuheiten. Andererseits läßt sich ein klarer Stilunterschied zwischen Stivori und Pallavicino beobachten: Stivori schreibt flüssig und melodisch; im kontrapunktischen Satz vermeidet er Stimmkreuzungen, und er hält sich streng an den „osservato“-Stil. Demgegenüber bevorzugt Pallavicino ohne Rücksicht auf melodische Führung markantere Themen und entwickelt einen eher „intellektuellen“ Kontrapunkt mit häufigen Stimmkreuzungen; außerdem führt er die Stimmen nicht selten in Quint- und Oktav-Parallelen.

Im übrigen ist es zum jetzigen Zeitpunkt nicht möglich, ein gültiges Urteil über die stilistischen Eigenheiten der beiden Komponisten abzugeben, weil die überlieferten Kompositionen nur einen kleinen Ausschnitt aus dem gesamten Œuvre darstellen.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Debora Scozzafava)

a +
 Toccata
 Pallavicini
 no.

Abb. 3: Germano Pallavicino, Toccata a 4 in der „Berliner Tabulatur“, fol. 40v-41.

This image shows a page of handwritten musical notation. The notation is organized into two systems, each with five staves. The staves are separated by vertical bar lines. The music is written in a cursive, early printed music style, featuring vertical stems and horizontal dashes. The first system contains five staves, and the second system contains four staves. The notation includes various note heads and rests, with some stems extending above the staff line. The page is framed by a thick black border.

DER „AYREZILLO DE PROPORCION MENOR“ IN DER
FACULTAD ORGÁNICA VON FRANCISCO CORREA DE ARAUXO*

Von ANDRÉS CEA GALÁN

Deutsche Fassung mit einer Einführung von Jean-Claude Zehnder

Francisco Correa de Arauxo (1584–1654), Organist an der Kirche San Salvador in Sevilla, ist eine der großen Gestalten der spanischen Orgelkultur des Siglo d’Oro. Sein Hauptwerk, die *Facultad Orgánica*, erschien 1626 in Alcalá; dieses in spanischer Zifferntabulatur gedruckte Buch enthält 69 Orgelstücke von außergewöhnlicher Qualität. Die häufigste Gattung, das Tiento, ist zwar von ihrer Geschichte her eine imitierende Form; der thematische Aspekt wird aber bei Correa im Laufe eines Stücks meist vom figurativen Aspekt überlagert oder gar verdrängt (man denkt unmittelbar an die üppige Figurenwelt der iberischen Barockarchitektur). Die farbigste Ausgestaltung erhält diese Figuration in den Tientos mit solistischem Diskant bzw. Bass. Die Solo-Wirkung wird auf der spanischen Orgel nicht durch zweimanualiges Spiel, sondern durch geteilte Register (Zungen oder Aliquoten, Teilung zwischen c' und cis') erreicht. Diese Stücke werden „Tiento de medio registro de tiple“ (Diskant-Solo) und „Tiento de medio registro de baxón“ (Bass-Solo) genannt.

Darüber hinaus hat die *Facultad Orgánica* einen ausgesprochen didaktischen Zug: in einem ausführlichen Vorwort und durch Anmerkungen vor jedem Stück informiert uns der Autor über mannigfaltige Aspekte seiner Kunst, besonders aber über ganz konkrete Fragen des Orgelspiels. Fingersatz, Verzierung, Tempo, rhythmische Feinheiten kommen zur Sprache. Guy Bovet hat durch seine französische Übersetzung dieser Texte den Zugang zu Correa erheblich erleichtert.¹ Die folgende Studie von Andrés Cea Galán beschäftigt sich mit den rhythmischen Aspekten bei Correa und weiteren iberischen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts.

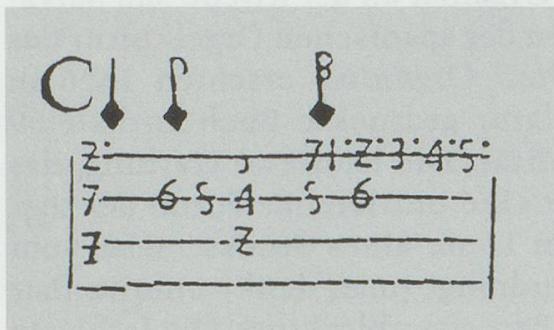
Bevor wir uns dem Fragenkreis der Ayrezillo-Interpretation zuwenden, ist eine kurze Darstellung der spanischen Ziffern-Tabulatur („la cifra“) unumgänglich.² Jede Stimme einer Komposition wird auf einer horizonta-

* Der spanische Text dieser Studie erschien unter dem Titel „El ayrecillo de proporción menor en la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo“ in der Zeitschrift *NASSARRE, Revista Aragonesa de Musicología*, VI/2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1990. Dankenswerterweise hat Frau Elena Mendoza eine erste deutsche Übersetzung erarbeitet. Für die hier vorliegende Fassung hat Andrés Cea Galán einige Ergänzungen geschrieben.

¹ *La Tribune de l’Orgue, Revue suisse romande*, beginnend mit Heft 1 des 37. Jahrgangs (1985), fortgesetzt in 16 Heften bis Heft 1 des 44. Jahrgangs (1992); auch als Sonderdruck erschienen.

² Einen kurzen Abriss der spanischen Tabulatursysteme findet man bei Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, 52–59.

len Linie mittels Zahlen notiert: der Ton F erhält die Zahl 1, G die Zahl 2 und so fort bis zum Ton E mit der Ziffer 7. Die Oktavlage des zu spielenden Tones wird durch Komma bzw. Punkte angegeben (nicht unähnlich unserer deutschen Bezeichnung „eingestrichene“ Oktave). Wichtig für unsere Fragestellung ist nun die Angabe des Rhythmus: der jeweils kürzeste Notenwert der betreffenden Stelle wird über dem ganzen System durch das entsprechende Zeichen angegeben, z.B.



Bsp. 1: Tiento 1, Takt 10, in der Originalnotation und in moderner Übertragung.

Die gleichzeitig erklingenden größeren Notenwerte erhalten keine Rhythmusbezeichnung, sondern der Anschlag dieser Töne ist nur durch vertikale Koordination zur jeweils schnellsten Stimme bezeichnet. Zusätzlich gibt es Zeichen für Pause (/) und Überbindung (‐). Der Wechsel zu einem ternären Rhythmus (Triolen oder kompliziertere Fälle) wird ebenfalls über dem Ziffernsystem durch Zahlen angegeben; am häufigsten ist die Zahl 3, unserer Triolenziffer vergleichbar. Aber dazu erklärt nun Correa, daß diese ternären Stellen nicht gleichmäßig, sondern mit einer gewissen „Inégalité“ zu spielen seien; diese Ungleichheit nennt er „ayrezillo“.

1.

Die *Facultad orgánica*³ ist im Grunde ein didaktisches Werk; Correa versucht, alle Details seiner Kompositionen zu erklären. Dennoch bleiben einige Aspekte unklar und bereiten dem Interpreten Kopfzerbrechen. Zu den dunklen Punkten gehört beispielsweise die Ausführung von ternären Rhythmen, die Correa mit dem Ausdruck „Ayrezillo de proporción menor“ bezeichnet und mehrfach zu erklären sich bemüht. Seine Ausführungen

³ Francisco Correa de Arauxo, *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano ... intitulado Facultad orgánica*, Alcalá 1626. Für diese Studie benutzte ich Fotokopien des Exemplars, das sich in der Biblioteca Nacional von Madrid befindet (Raros n° 14069). Der Leser sei auf die Ausgabe von M. S. Kastner in den *Monumentos de la Música Española*, Bd. VI und XII, Barcelona 1948 und 1952, und auf die Faksimile-Ausgabe im Verlag Minkoff, Genève 1981, verwiesen.

bleiben aber mehrdeutig, jedenfalls ist die musikwissenschaftliche Diskussion zu diesem Thema bis heute kontrovers.⁴

Die folgende Studie möchte in erster Linie praktische Vorschläge ins Gespräch bringen. Mit anderen Worten: sie möchte die Neugierde der Spieler wecken, durch eigenes Forschen und Experimentieren einer adäquaten Wiedergabe der Werke des Francisco Correa de Arauxo näher zu kommen.

Stellen wir zunächst die relevanten Äußerungen Correas zur Frage des Ayrezillo zusammen:⁵

fol. 1v.:

[Der erste Hauptabschnitt des Vorworts ist überschrieben mit „Advertencias“ und in 17 „Punkte“ untergliedert. Zuvor aber gibt Correa eine Übersicht zu diesen „Punkten“: Text 1 ist somit nur eine Vorankündigung von Text 2]

Du wirst bei den Noten [figuras] derselben Proportion gewisse Zahlen finden, die einen Unterschied des „ayre“ angeben: so kann bei der proportio sesquialtera mit 6 oder 12 Noten pro Takt die Ziffer 2 oder auch die Ziffer 3 geschrieben sein.

fol. 6:

Elfter Punkt. In der Proportion, die wir proportio sesquialtera nennen – sie kann sechs, zwölf wie auch neun oder achtzehn Noten pro Takt haben – kann man die gleiche Anzahl von Noten [figuras] auf zwei verschiedene Arten spielen. Die erste Art – zugleich die leichtere – ist, die Noten gleich und eben [llanas = flach, platt] zu spielen, d.h. ohne auf einer länger als auf der anderen zu verweilen; und dieses „ayre“ ist so wie bei der „proporción mayor“, bei welcher drei Ganze, sechs Halbe und zwölf Viertel pro Takt gleich, eben und ohne „ayrezillo“ gehen [gespielt werden]. Die zweite Art ist, die Noten ein wenig ungleich und mit dem gewissen „ayrezillo“ und mit der Anmut [graciosidad] der „proporción menor“ zu spielen. Und diese Art – obwohl schwierig – ist die von den Organisten am meisten gebrauchte. Und sie besteht darin, auf der ersten Note [figura] mehr zu verweilen und auf der zweiten und dritten weniger; und danach auf der vierten Note länger zu verweilen und auf der fünften und sechsten weniger. Und das ist (quasi), wie wenn man die erste Note zu einer Halben macht und die zweite und dritte zu Vierteln, oder bei schnelleren Werten – ein Viertel und zwei Achtel. Und so geht man weiter mit allen Noten der folgenden Takte. Wenn wir also diesen Unterschied akzeptieren (der unter jedem Taktzeichen, ganz oder geteilt, auftreten kann), so ist es wünschenswert, daß man auch Zeichen hat, um ihn zu

⁴ S. z.B. das Vorwort der Edition von Kastner; Charles Jacobs, *Francisco Correa de Arauxo*, Den Haag 1973; Michel Collins, „The performance of sesquialtera and hemiola in the 16th century“, *JAMS* 17 (1964).

⁵ Passagen in runden Klammern () sind original; erläuternde Zusätze stehen in eckigen Klammern []. Die Ausdrücke „ayre“, „ayrezillo“ bleiben unübersetzt, um ihren Bedeutungsinhalt nicht einzuengen; „ayre“ heißt „Luft“, „Anmut“, „Geist“, „ayrezillo“ ist dazu eine Diminutiv-Form. „Proporción menor“ und „proporción sexquialtera“ (lat. Proportio sesquialtera) werden von Correa synonym gebraucht.

notieren, damit man wissen kann, bei welchen Noten [figuras] oder Ziffern [numeros] man mit „ayre ygual“ oder mit „ayre desigual“ spielen soll. Und wenn wir zudem annehmen, daß die erste Art vergleichbar sei mit der Zweizahl [numero binario] von Noten, in welcher alle gleichen [Noten] mit vollkommener Gleichheit der Zeit ausgesprochen werden, ohne sich mehr auf der einen oder anderen aufzuhalten, und daß die Zweizahl [numero binario] das Gleiche bedeute wie die Ziffer zwei [numero dos], so schien es vernünftig, bei solchen Noten (sogar wenn sie in der *proporcion sesquialtera* stehen) die Ziffer 2 zu setzen, welche anzeigt, daß man mit Gleichheit [igualdad] vorangehen soll, in derselben Weise wie die Zahl zwei [el numero dos] gleich [igual] ist, zusammengesetzt aus zwei gleichen Einheiten und Teilen, in welche sie geteilt werden kann. Und dies scheint nicht eine neue Sache zu sein, denn ich habe viele Werke von großen Meistern gesehen, welche zwölf Noten [figuras] pro Takt haben und in denen die Ziffer 2 darüber [über dem Notensystem] steht anstelle der 3, die wir gewohnt sind zu setzen. Die zweite Art, welche darin besteht, daß man mit Ungleichheit der Zeit [desigualdad de tiempo] spielt (mit längerem Verweilen auf der ersten, vierten, siebenten, zehnten Note etc., und weniger Verweilen auf den dazwischen stehenden Noten, was etwa das Gleiche ist wie ein Viertel und zwei Achtel, aber nur ungefähr das Gleiche), diese zweite Art wurde immer notiert mit einer darübergestellten 3, welche das „ayre“ der „proporcion menor“ bezeichnet, welche [also] die Ungleichheit der Zeit in der Ausführung oder Aussprache dieser Noten in der „sesquialtera“ bezeichnet: Cabezón und Manuel Rodrigues Pradillo⁶ und viele andere [haben es so gemacht]: und es gibt keinen Grund, diese Gewohnheit zu ändern, besonders deshalb, weil sie vernünftig [fundado en razon] ist. Und so bleibt es dabei, daß die über die genannten Noten gesetzte 3 (und dies sowohl in der Notenschrift wie in der Zifferntabulatur) den genannten „ayrezillo de proporción menor“ betrifft und daß die Ziffer 2 die Gleichheit der Noten bezeichnet.⁷

fol.18:

[Nach den 17 „Punkten“ der „Advertencias“ folgt im Vorwort Correas der Abschnitt über die Zifferntabulatur „El arte de poner por cifra“. Er ist in 11 „Kapitel“ gegliedert; im 7. Kapitel steht der folgende Text]:

Sesquialtera. – Bei Sesquialtera-Diminutionen [en glosa de sesquialtera] mit sechs Noten [figuras] pro Takt, wenn sie mit dem „ayre“ der „proporcion menor“ notiert sind, d. h. mit einer 3 darüber, gibt man den Niederschlag [el compas, wörtlich: den Takt] auf die erste [Note], den Aufschlag auf die vierte und man schlägt wieder nieder im nächsten Takt auf die siebente. Und wenn sie notiert sind mit dem „ayre“ der „prop. mayor“, d.h. mit einer 2 darüber, gibt man den Niederschlag auf die erste, den Aufschlag auf die fünfte und man schlägt wieder nieder im nächsten Takt auf die siebente.

⁶ Sicherlich Manuel Rodriguez Coelho, wie er von Correa selbst auf fol. 4 der „Advertencias“ genannt wird.

⁷ Der nochmalige Hinweis auf den „numero binario“ bzw. „ternario“ wäre nur durch umständliche Umschreibung in die deutsche Übersetzung einzubringen. Ausführlich spricht Correa über diese spekulative Beziehung weiter oben in diesem Text.

Im zweiten Teil des Bandes, der die Musikstücke enthält, finden sich weitere Anweisungen bei den einzelnen Werken:

fol. 1, zum Tiento 1:

... Ich mache darauf aufmerksam, daß (wo man eine 2 über einem Takt mit 6 oder 12 Noten findet) solche Noten gleichmäßig, ohne „ayrecillo de sesquialtera o proporción menor“ zu spielen sind, und wo man (eine 3) findet, solche Noten mit dem genannten „ayrecillo de proporción menor“ zu spielen sind, indem man sich länger bei der ersten aufhält und weniger bei der zweiten und dritten, und in dieser Weise auch die übrigen.

fol. 45, zum Tiento 16 („a modo de canción“):

Im „tiempo imperfecto“ [C] muß man langsam [a espacio] spielen, und gleichmäßig [igual]. Im „perfecto partido mit 3 und 2 vorne dran“ [$\Phi\frac{3}{2}$] muß man [in der Weise] spielen, daß man auf die erste Semibrevis niederschlägt, bei der zweiten [mit der Hand] unten bleibt und bei der dritten aufschlägt, und indem man die Minimen gleichmäßig [de ayre iguales] spielt (wie es beim ersten Tiento gesagt wurde), und im „tiempo“ der „proporción menor“ mit dem „ayrecillo“, das in diesem „tiempo“ üblich ist: mehr oder weniger langsam, je nach der Zahl der Noten [pro Takt].

fol. 73, zum Tiento 28:

Im ternären Takt [tiempo ternario], der „proporción mayor“ genannt wird, muß man langsam [a espacio] und mit Gleichmäßigkeit der Noten [con ygualdad de figuras] spielen, dort, wo die Zahl 2 darüber steht; und dort, wo die Zahl 3 steht, mit dem „ayre“, das der „proporción menor“ zusteht, wie es am Anfang gesagt wurde.

fol. 88, zum Tiento 34:

Im Takt 97 dieses Tiento findet man eine wenig gebrauchte Proportion, die „sexquiseptima“ oder „septupla“ genannt wird, mit sieben Noten [figuras] pro Takt; diese soll man gleichmäßig spielen [con igualdad de tiempo], ohne sich bei der einen oder bei einer anderen länger aufzuhalten, wie es auch die 2 zu verstehen gibt, die unter der 7 geschrieben ist.

[Bei der entsprechenden Stelle in Takt 97 steht dann noch die Anweisung „Prop. septupla, ayre igual“].

fol. 159, zum Tiento 59:

In den Noten finden sich drei Anmerkungen zu komplizierten Proportionen: Takt 50 „Septupla prop. ayre iyual“, Takt 54 „Nonupla prop. ayre de sexquial.“, Takt 87 „proportio quintupla, ayre igual“.

fol. 203, zu den „Tres Glosas sobre el Canto Llano de la Immaculada Concepción“:

Die erste Variation verzerrt mit sechs [Noten] pro Takt, die zweite mit neun, die dritte mit zwölf. Ternäres Metrum, bei der ersten in der [proporcion] „sexquialtera“, bei der zweiten in der „sexquinona“, bei der dritten ebenfalls in der „sexquialtera“, mit dem Hinweis der Ziffern: wo eine 3 steht, muß man mit dem „ayresillo de proporcion menor“ spielen, wo eine 2 steht mit dem „ayre de proporcion mayor“, [also] mit gleichen Noten.

2.

Wir können einige Folgerungen aus diesen Texten ziehen:

1. Ein grundlegender Unterschied besteht nach Correas Worten zwischen den Begriffen „proporción menor“ (kleine Proportion, kleiner Dreiertakt) und „proporción mayor“ (große Proportion, großer Dreiertakt). Bevor wir näher darauf eingehen, seien die Takt- und Proportionszeichen, die in der *Facultad* verwendet werden, in Erinnerung gerufen:

⌚ gerader Takt, für Stücke mit 8 Noten pro Takt, mit „glosa rodada“, d.h. mit „glatter“, einfacher Achtelbewegung, gelegentlich wenige Sechzehntel. Tempo schnell („ligero“ bei Tiento 14 und öfter), gehend („andado“ bei Tiento 32).

∅ gerader Takt, ebenfalls für Stücke mit 8 Noten pro Takt, doch mit komplizierterer „Glosa“. Tempo „nicht schnell, nicht langsam“ (Tiento 40), in der Mitte zwischen ⌚ und ⌚.

⌚ gerader Takt, für Stücke mit 16 Noten pro Takt. Tempo langsam („a espacio“, Tiento 16). Fließende Sechzehntelbewegung.

○ gerader Takt, für Stücke mit 32 Noten pro Takt. Tempo „am langsamsten von allen“ („el más grave de todos“). Durch „Glosas“ mit langen Zweiunddreißigstel-Passagen verlangsamt sich der Grundschlag des C-Taktes.⁸

∅ $\frac{3}{2}$ oder ∅ $\frac{3}{3}$ ungerader Takt, „proporción mayor“ (modern gesprochen ein Drei-Ganze-Takt), dessen häufigste Erscheinungsformen bei Correa fließende Viertel (12 Noten pro Takt) und schnelle Achtel (24 Noten pro Takt) sind. Das Tempo richtet sich nach der Anzahl der Noten pro Takt.

Die bisher genannten Zeichen können als Haupt-Taktzeichen eines Stücks auftreten. Die nachfolgenden dagegen finden sich nur zur Angabe eines „Taktwechsels“ innerhalb eines Stücks.

⁸ Es sei darauf hingewiesen, daß die ungewöhnlichen Taktzeichen ∅ und ○ in der Ausgabe von Kastner durch die üblichen ⌚ und ⌚ ersetzt worden sind. Fast im gleichen Jahr (1624) hat Girolamo Frescobaldi in seinen Capricci eine Stufung der ungeraden Taktarten von langsam bis schnell vorgenommen: 3/1 – 3/2 – 3/4 – 6/4. Diesen Wandel vom Proportionsystem der Renaissance zum „affetto“ des Barock hat Uwe Wolf in seinem zweibändigen Werk *Notation und Aufführungspraxis, Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Diss. Göttingen 1991, Kassel 1992, ausführlich dokumentiert.

3 oder **c3** ungerader Takt, „proporción menor“ oder „proporción sexquialtera“; diese Proportion kann 6, 9, 12, 18 oder 24 Noten pro Takt aufweisen und wird mit „ayrezzillo“ gespielt.⁹

² „Proporción sexquialtera“, wie oben, aber ohne „ayrezillo“ zu spielen.

5 „Proporción quíntupla“, mit „aire igual“ zu spielen.

7 „Proporción séptupla“, mit „aire igual“ zu spielen.

2. Correa hat die Absicht, uns zu erklären, wann man mit Ayrezillo spielen soll und wann nicht. Mit ayrezillo spielt man bei einer proporción sexquiáltera mit Ziffer 3; in diesen Fällen ist immer die ternäre Teilung auf den kleinsten rhythmischen Wert bezogen. Ohne ayrezillo spielt man bei einer proporción sexquiáltera mit Ziffer 2; in diesem Fall ist die ternäre Rhythmus-Ebene nochmals durch kleinere Werte unterteilt. Man kann diese Notation als eine proporción mayor, deren Werte auf die Hälfte oder auf ein Viertel reduziert sind, auffassen.¹⁰

Bsp. 2: Tiento 16 („a modo de canción“), Takt 63–66; Tiento 1, Takt 5–7.

3. Der ayrezillo kann in verschiedenen Taktarten, in verschiedenem satztechnischem Kontext (homophon, polyphon, siehe dazu unten) und in verschiedenen großen Notenwerten auftreten. Das Zeichen 3 taucht sowohl in gradtaktigen als auch in ungradtaktigen (ϕ_2^3) Stücken auf; es ist viel häufiger als das Zeichen 2.¹¹ In der Originalausgabe von 1626 ist in manchen

⁹ In den Tientos 58, 59 und 62, sowie in der Chanson bei No. 66 kommen einige seltene Proportionszeichen vor: $\frac{6}{3}$, $\frac{9}{3}$, $\frac{9}{6}$, $\frac{6}{6}$ und $\frac{9}{9}$. Die Zeichen mit der Zahl 9 stehen bei Neunter-Teilungen, sind also unmittelbar verständlich; das Zeichen $\frac{6}{6}$ auf fol. 197v. dürfte ein Druckfehler sein, da die vorangehenden Takte $\frac{9}{6}$ notieren und ein Wechsel der Bewegung (siehe die Ausgabe von Kastner) an dieser Stelle unwahrscheinlich ist (man vergleiche etwa die Fassung der gleichen Chanson von Andrea Gabrieli). Das Zeichen $\frac{6}{3}$ auf fol. 157 scheint die gleiche Bedeutung zu haben wie die einfache Ziffer 3.

¹⁰ Die Übertragung aus dem Tiento 16 entspricht – entgegen der Kastner-Edition – den originalen Notenwerten.

¹¹ 57 von den 69 Werken der *Facultad* enthalten einen oder mehrere Abschnitte in der Proportio sesquialtera mit 3. Dagegen erscheint die sich auf die *proporción menor* beziehende Ziffer 2 nur zweimal. Öfter wird die 2 verwendet, um die Ordnung wiederherzustellen, die vorher durch eine 3 verändert worden war, oder um Irrtümer zu vermeiden, wenn 12 oder 24 Noten in einem Φ_2^3 -Takt zu spielen sind.

Fällen gar kein Notenwert angegeben (sondern nur die Zahl 3); nämlich dann, wenn die „Triolenbewegung“ ohne Unterbrechung durchfließt. Ein Notenwert über dem Ziffernsystem erscheint erst dann, wenn innerhalb des Triolenflusses ein größerer Wert auftritt. In der Regel ist dann dieser grössere Wert durch \downarrow bezeichnet, der normale Wert durch \downarrow . In den Neuausgaben entsteht dann ein eigenartiges Notenbild: der Taktinhalt wechselt von der Ganzen zur Brevis, und der Spieler erhält den Eindruck, die betreffende Stelle sei langsamer auszuführen.

Nochmals: wo nur die Ziffer 3 steht, haben die Herausgeber die heute üblichen Achteltriolen gewählt, wo aber Correa gezwungen war, einen Haltepunkt zu notieren und dies mit den Werten \downarrow und \downarrow tat, erscheinen Brevis-Takte. Wahrscheinlich wollte aber Correa in beiden Fällen denselben „Triolenfluß“ notieren. Es hat nämlich den Anschein, als ob die Verwendung des nächstkleineren bzw. des nächstgrösseren Notenwertes bei den Dreieren noch nicht so „reglementiert“ war wie heute. Die später zitierten Beispiele von Coelho weisen in dieselbe Richtung. Immerhin muß gesagt werden, daß Correa in ganz wenigen Fällen auch kürzere Notenwerte zur Angabe eines „Haltepunkts“ während eines Dreier-Abschnittes benutzt.¹² Diese „Inkonsequenz“ wird schwerlich erklärbar sein ...

4. Die Praxis der „inegalen“ Interpretation der Proportio sesquialtera wurde schon von älteren Komponisten benutzt. Correa nennt sie eine alte Tradition der iberischen Organisten und bekräftigt diese Aussage mit der Autorität von Cabezón und Rodriguez Coelho, zweifellos zentralen Gestalten der iberischen Orgelmusik.

5. Der Ayrezillo scheint eine wirkliche Modifikation der Notenwerte zu fordern; diese sei für den Spieler schwierig („dificultoso“). Aus diesem fünften Punkt ergeben sich die größten Probleme; sie werden das Zentrum unserer Untersuchungen darstellen. Worin bestehen die Schwierigkeiten, von denen Correa spricht? Wie weit darf die Veränderung der Notenwerte gehen, die er uns vorschlägt? Es wird nützlich sein, zuerst einige Aussagen anderer Musiker zu diesen Fragen anzuhören.

3.

Fray Tomás de Santa María meint, daß „tañer con buen aire“ (mit guter Anmut spielen) unentbehrlich sei für eine gute Interpretation.¹³ Auch er spricht in diesem Zusammenhang von einer Modifikation der Notenwerte,

¹² Auf fol. 68v (Tiento 26), fol. 72v (Tiento 27) und fol. 165v (Tiento 60) findet sich \downarrow \downarrow . Und auf fol. 171 und 172 („Susana“, No. 61) \downarrow \downarrow .

¹³ Fray Tomás de Santa María, *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565, fol. 45–46. Faksimile-Edition im Verlag Minkoff, Genève 1973. Auszugsweise deutsche Übersetzung: *Anmut und Kunst beim Clavichordspiel*, hg. von Eta Harich-Schneider, Lippstadt 1962, 48f.

von einer gewissen Inegualität. Sicherlich war die Praxis der „inégalité“ in der europäischen Musik dieses Zeitalters weit verbreitet und nicht nur – wie wir meistens annehmen – auf die französische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts beschränkt. Die vier rhythmischen Spielarten, die Santa Maria beschreibt, beziehen sich alle auf den geraden Takt; sie sind somit nicht direkt mit Correas Ayrezillo vergleichbar.

Manuel Rodriguez Coelho notiert in seinen *Flores de Música* von 1620 (Correa zitiert dieses Werk¹⁴) zahlreiche Beispiele von ternären Rhythmen in der Form $\overline{\text{J}}\text{J}$ oder $\text{J}\overline{\text{J}}$.¹⁵ Man beachte, daß dieses zweite rhythmische Modell in der *Facultad orgánica* überhaupt nicht erscheint, während es in der Musik der englischen Virginalisten wie auch in den Niederlanden und in Italien häufig benutzt wird. Sogar in spanischen Werken vor Correa finden wir Beispiele bei Sebastián Aguilera de Heredia und bei Hernando de Cabezón.¹⁶

Weiter können wir beobachten, daß andere speziellere Rhythmus-Modelle wie JJ , $\text{J} \text{ J}$ und JJ , die bei Coelho und bei Autoren außerhalb Spaniens auftreten, bei Cabezón und seinen spanischen Zeitgenossen sehr selten sind. Das letztgenannte Modell beispielsweise erscheint in der *Facultad orgánica* kein einziges Mal. Auffällig ist dabei, daß diese Figuren viel Ähnlichkeit mit Santa Marias Anweisung zum „anmutigen“ Spiel („aire“) haben; aber das steht auf einem anderen Blatt.

Ein Dokument von hohem Interesse zu diesem Ayrezillo-Problem ist eine Umschrift des *Tiento de quinto tono* (No. 5) von Francisco Correa; ein portugiesischer Organist am Ende des 17. Jahrhunderts hat dieses Werk aus der spanischen Zifferntabulatur in Partiturnotation übertragen (spanisch: *notación de canto de órgano*).¹⁷ Neben zahlreichen Varianten gegenüber der Originalausgabe von 1626 fällt vor allem die Übertragung eines Abschnitts

¹⁴ Fol. 4 der „Advertencias“, siehe oben.

¹⁵ Manuel Rodriguez Coelho, *Flores de música*, Lisboa 1620. Neuausgabe in zwei Bänden durch M. S. Kastner, *Portugaliae Musica*, Lisboa 1958 und 1961. Faksimile-Ausgabe im Verlag Minkoff, Genève 1986. Die Originalausgabe ist in Partitur notiert, hat also ganz andere graphische Bedingungen als die Zifferntabulatur von Correa. Dennoch ist auch hier zu beobachten, daß kompliziertere ternäre Rhythmen um einen oder zwei Werte größer geschrieben sind (z. B. im zweiten „Susana“, im Original fol. 137f., Neuausgabe Bd. II, S. 258f. durch Kastner dem heutigen Usus angeglichen).

¹⁶ Zum Beispiel bei Aguilera de Heredia, *La reina de los Pange lingua*, Hernando de Cabezón, *Dulce memoriae*, in: *Spanish Organ Music after Antonio de Cabezón*, ed. Willi Apel, CEKM 14, Neuhausen-Stuttgart 1971, 2 und 120.

¹⁷ Biblioteca Pública de Braga, Ms 964, Faksimile-Wiedergabe dieser Handschrift auf S.78. Die Übertragung von Kastner (Bd. I, S. 32) notiert JJ . Es handelt sich um eine „einfache“ Glosa; bei einer früheren Stelle des gleichen Stückes (T. 72) ist der Rhythmus JJ ausnotiert, Correa hätte also beim zweiten Mal eine „vereinfachte“ Notation gewählt.

in der proporcion menor auf: anstelle der Schreibweise $\overline{\overline{J}J}$ notiert dieser unbekannte portugiesische Organist $\overline{J}J$. Dies entspricht aber der Erklärung im Vorwort Correas zur *Facultad orgánica*!

Darf man daraus folgern – indem man auch die Gewohnheit der Zeitgenossen berücksichtigt –, daß Correas Schreibweise $\overline{\overline{J}J}$ als $\overline{J}J$ oder möglicherweise auch als $\overline{J}J$ zu lesen sei?¹⁸ Aber warum hält es Correa für notwendig, den Usus des ungleichen Spiels zu rechtfertigen, wenn er doch schon so bekannt war?



Bsp. 3: Francisco Correa, Tiento de quinto tono, Universidad do Minho, Arquivo Distrital de Braga (Portugal), Ms. 964, fol. 115v. (Mit freundlicher Erlaubnis der Besitzer).

4.

Wir haben schon bemerkt, daß die Ziffer 3 in verschiedenem Kontext, in unterschiedlichem satztechnischem Zusammenhang erscheinen kann. Drei Situationen seien skizziert:

¹⁸ Obwohl es nicht mit Correas Vorschlägen übereinstimmt, könnte in seltenen Fällen auch eine Lösung wie $\overline{J}J$ in Frage kommen, eine Art „Coulé de tierce“! Etwas ähnliches gibt es bei Coelho, fol. 122, Tento 23, Takt 95f.

a. Die Ziffer 3 steht bei Melismen über einer relativ statischen Harmonie; besonders häufig ist dieser Fall zu finden bei den Stücken mit solistischem Diskant („medio registro de tiple“). In der Regel hat das Melisma zwölf Noten pro Takt:



Bsp. 4: Tiento 36 (Diskant-Solo), Takt 36.

In einer solchen Situation kann eine ungleiche Spielweise ganz nach der Intention des Spielers angebracht werden, da der Gang der anderen Stimmen in keinem Fall gestört wird: $\overline{3} \overline{3}$, $\overline{3} \overline{3}$ oder $\overline{3} \overline{3}$, wobei insbesondere auch feinere Nuancierungen in Frage kommen, die in der Notenschrift nicht darstellbar sind.¹⁹

b. Wenn in einem polyphonen Satz kürzere oder längere „Glosas“ (Diminutionen) vorkommen, kann man analog vorgehen, falls die anderen Stimmen die Ungleichheit nicht verhindern:²⁰

Bsp. 5: Tiento 10, Takt 29.

¹⁹ Correa deutet dies an mit der Formulierung „Y es (casi) como haciendo la primera minima, y la segunda y tercera semiminimas...“, quasi eine Halbe und zwei Viertel.

²⁰ Die rhythmische Übertragung bei Kastner orientiert sich an den Zeichen $\downarrow \downarrow$ in Correas Originaldruck. Die hier gewählte Übertragung entspricht dem heutigen Usus (siehe dazu oben und Fußnote 15). Als weiteres Beispiel einer Glosa dieses Typs sei das Tiento 25 (Takt 54–57) genannt.

Bei kurzen Glosas scheint es logischer, das Modell  anzuwenden, besonders wenn die 3 in einem Stück erscheint, das vorwiegend in binärer Rhythmisik verläuft.²¹ In diesem Fall könnte die Schreibweise mit der Ziffer 3 als Vereinfachung der Notation betrachtet werden. Davon wird später die Rede sein.

c. Die Ziffer 3 bezieht sich auf einen Satz, in dem sich alle Stimmen am ternären Rhythmus beteiligen. Dementsprechend stellt der Satz ein relativ kompliziertes polyphones Gewebe dar. Dieser Typus kommt mit sechs, neun oder zwölf Noten pro Takt vor.²² Satztechnisch sind diese Stellen nahe verwandt mit den ternären Rhythmen in geschwärzter Notation (auch als Color bezeichnet), wie wir sie bei den englischen Virginalisten, bei Frescobaldi oder bei Sweelinck antreffen.

Wenn Correa in solchen Fällen die Rhythmusziffer 3 notiert, so wollte er wahrscheinlich eine graphische Vereinfachung erreichen: mit einem einzigen Zeichen konnte er einen Rhythmus bezeichnen, der sonst nur durch dauernden Wechsel der Werte  und  über dem Ziffernsystem notierbar wäre. Besonders wertvoll ist das bei einem komplexen Verhältnis der Stimmen untereinander.²³ In diesem Zusammenhang sind Vergleiche mit Coelho und Frescobaldi aufschlußreich, da in ihrer Notationsweise (der normalen Notenschrift) die eigentlichen rhythmischen Werte jeder Stimme darstellbar sind. Wenn wir uns ganz komplizierte rhythmische Situationen vergegenwärtigen, wie etwa die Gegenrhythmen der Toccata nona aus Frescobaldis Zweitem Toccatenbuch (1627), so wird sofort deutlich, daß solche Raffinessen die Möglichkeiten der Zifferntabulatur weit übersteigen!

5.

Weiter kann man sich die Frage stellen, warum der typische spanische Rhythmus $3+3+2$ c    bei Correa so selten anzutreffen ist.²⁴ Wäre es möglich, daß sich hinter der Ziffer 3 ein solcher Rhythmus verbirgt? Zweifellos darf er – weder ganz binär noch ternär – das Attribut „schwierig“, „dificultoso“ für sich in Anspruch nehmen, auch wenn er, wie schon gesagt, in der spanischen Musik sehr gebräuchlich war.²⁵ Ja, man kann dieses Modell geradezu als typisches Element jener Tradition sehen, von der Correa spricht.

²¹ Siehe z. B. Tiento 41, Takt 65–67; oder Tiento 3, Takt 76f. Man beachte, daß das Motiv in Takt 78 dasselbe ist wie in Takt 84; der durchgehende Rhythmus „Achtel + 2 Sechzehntel“ erscheint hier überzeugend.

²² Zum Beispiel Tiento 30, besonders Takt 131–150.

²³ Man vergleiche dazu die Diskussion zum Tiento 1 im letzten Abschnitt dieser Studie.

²⁴ In der Zifferntabulatur verbirgt sich der $3+3+2$ -Rhythmus hinter der Notation c    bzw. e      |, z. B. Tiento 16, Takt 91f.; Tiento 49, Takt 94f., Takt 122f. und Takt 159f.

²⁵ Vgl. dazu W. Apel, „Drei plus Drei plus Zwei = Vier plus Vier“, in: *AM 32* (1960).

Nehmen wir als Beispiel den letzten Abschnitt der Romance „Para quién crié yo cabellos“ von Antonio de Cabezón, überliefert in der Druckausgabe von Venegas de Henestrosa²⁶ aus dem Jahr 1557 (Takt 49f.):

Bsp. 6: Antonio de Cabezón, „Para quién crié yo cabellos“, T. 49f.

Man wird bemerken, daß die Notation einige Imponderabilien enthält: Rhythmuszeichen sind sehr selten, nur der Abstand der Zahlen auf dem Liniensystem signalisiert einen Wechsel des Notenwertes. So ist das Modell 3+3+2 recht deutlich nachgezeichnet. Zudem weist das Zeichen *Z* auf einen Wechsel zur Proportio sesquialtera hin;²⁷ im dritten abgebildeten Takt stehen denn auch sechs Ziffern, zwar mit regelmäßigem Abstand, doch das gleichbleibende Motiv suggeriert, den Rhythmus 3+3+2 weiterzuführen.

Im folgenden Beispiel aus dem „Salve Regina“ von Aguilera de Heredia (Ms. Escorial, fol. 90), in Partituraufzeichnung überliefert, ist sowohl die Stellung gegen Ende des Stücks als auch die melodische Gestalt des Motivs typisch:²⁸

Bsp. 7: Aguilera de Heredia, „Salve Regina“, T. 57f.

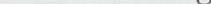
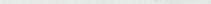
²⁶ Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*, Alcalá 1557. Neuausgabe in: Higinio Anglés, *La música en la Corte de Carlos V*, vol. 2, Barcelona 1965, 189. Die obere Zeile gibt eine Umschrift des Originals, da die vorliegende Fotokopie für eine Reproduktion zu undeutlich war.

²⁷ Die Anmerkung im Notentext lautet: „Dende esta *Z* va el contrabajo solo en proporcion“ – von diesem Zeichen an geht der Bass „in Proportion“.

²⁸ Neuausgabe CEKM 15 (vgl. Fußnote 16), 55.

Coelho schreibt mehrfach einen „mathematisch“ völlig unverständlichen Rhythmus:

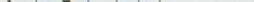
Bsp. 8: Wörtliche Übertragung aus: Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de Musica*, Lisboa 1620, fol. 135r, T. 2 [Reprint Genève 1986].

Kastner überträgt ihn so:  und meint, damit eine exklusive Originalität im Werk Coelhos gefunden zu haben. Wäre es nicht einleuchtender – und zudem noch in Übereinstimmung mit der iberischen Tradition –, den Rhythmus als  zu lesen?²⁹

Ein anderes Beispiel einer „mathematisch unkorrekten“ Notation findet man in einer Fantasie von Peter Philips, überliefert im „Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium“:³⁰

Musical score for piano, page 10, measures 11-12. The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 3/4 time (3). The top staff begins with a forte dynamic (F) and a sixteenth-note pattern. The bottom staff begins with a half note (C) and a sixteenth-note pattern. Measure 11 ends with a forte dynamic (F) and a sixteenth-note pattern. Measure 12 begins with a half note (C) and a sixteenth-note pattern. The score includes a dynamic marking '3' and a measure repeat sign.

Bsp. 9: Peter Philips, Fantasie, T. 50f.

Der Herausgeber, Alexandre Guilmant, macht in einer Fußnote den Vorschlag, den Rhythmus folgendermaßen aufzulösen: 

²⁹ Das Beispiel stammt aus dem ersten „Susana“, Neuausgabe S. 254 (vgl. Fußnote 15), im Original auf fol. 135. Eine Bestätigung der rhythmischen Lösung findet sich im Manuskript Braga (Ms 964). Auf fol. 162 bis 215 sind einige Stücke von Coelho aufgezeichnet; der unbekannte Kopist des 18. Jahrhunderts notiert den im Originaldruck „unverständlichen Rhythmus“ genau wie hier vorgeschlagen. Man vergleiche die Edition dieses Manuskriptes in *Portugaliae Musica*, Bd. 25, hg. von Gerhard Doderer, Lisboa 1974, z. B. S. 235.

³⁰ Archives des Maîtres de l'Orgue, ed. Alexandre Guilmant, Bd. 10, Paris 1910 (Reprint New York 1972), 11–13.

Etwas mehr Licht in diese Problematik bringt vielleicht der Vergleich zweier Quellen des Tiento de primer tono von José Jiménez.³¹ Die gleiche Stelle ist auf zwei verschiedene Arten notiert: $\text{A} \text{ A} \text{ A}$ bzw. $\text{A} \text{ A} \text{ A}$. Gehören solche Nuancen zu den Aspekten des „buen ayre“, von denen Santa Maria spricht?

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in common time (indicated by '8') and has a 'c' (crotchet) as the basic note value. The bottom staff is in common time and has a 'b' (bass clef) as the basic note value. Both staves feature various note heads, including open circles, solid circles, and horizontal dashes, along with rests of different lengths. The notation is dense and rhythmic, typical of early printed music.

Bsp. 10: José Jiménez, „Tiento de primer tono, „sin paso““, T. 54f.

Weiter gibt es im *Libro de Cifra Nueva* von Luys Venegas de Henestrosa einige Beispiele des Modells 3+3+2 unter dem schon oben gezeigten Zeichen Z, die in der Übertragung von Anglés nicht ersichtlich werden.

Wenn man alle diese Beispiele vergleicht, ergeben sich einige Gemeinsamkeiten:

- die Verwendung des Symbols 3 (außer im Tiento von Jimenez)
- Sechs Noten bilden eine rhythmische Einheit (oder fünf Noten, wenn die letzten beiden gebunden sind)
- eine gewisse melodische Verwandtschaft; der erste und der dritte Ton sind als „gute Noten“ melodisch hervorgehoben.

³¹ Das erste Beispiel nach Ms. Escorial M 2187, fol. 87v; das zweite nach Madrid, Biblioteca Nacional, M 1360, fol. 21v. Neuausgabe des Stücks in: Joseph Jimenez, *Collected organ compositions*, ed. Willi Apel, CEKM Bd. 31, 25.

Diese drei Elemente sind an recht vielen Stellen mit *proporción menor* bei Correa anzutreffen; man kann deshalb eine gemeinsame Wurzel vermuten. Man betrachte die folgenden erstaunlichen Übereinstimmung zwischen Coelho und Correa:

Coelho

1 a)

Correa de Arauxo

b)

Sesquial.

2 a)

b)

c)

3 a)

b)

Bsp. 11: Rodriguez Coelho, *Flores de Musica* (1620); Correa de Arauxo, *Facultad Orgánica* (1626).

Fassen wir zusammen: Eine generell gültige Lösung des Problems *proporción menor* bei Correa ist nicht zu finden. Keine der Varianten kann auf alle Problemfälle angewendet werden, ohne daß neue Probleme entstünden. Eine Lösung ist deshalb je aus dem Kontext heraus individuell zu suchen.

6.

Zur Illustration seien im folgenden einige Beispiele aus der *Facultad orgánica* diskutiert.³²

Tiento 1: am Ende findet sich ein Abschnitt mit sechs Noten pro Takt, bezeichnet mit der Rhythmusziffer 3. Möglich scheinen die Lösungen $c \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ oder $c^3 \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$; der Rhythmus 3+3+2 passt jedoch nicht zu der motivischen Struktur. Die beiden vorgeschlagenen Lösungen verändern die Bewegung von „sekundären“ Stimmen. Im ternären Rhythmus erscheinen sie als $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$, durch die Variante des Ayrezillo ergibt sich ein gleichmäßiger Rhythmus: $c \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ oder $c \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$.

Es ist auch interessant zu sehen, daß im zweiten Fall eine Art Polyrhythmik entsteht: den „Canarie“-Rhythmus kann man einerseits als „triolisch mit Punktierung“ auffassen: $\downarrow \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow$. Andererseits ist aber auch eine binäre Betonung möglich: sie besteht dann im ersten Schlag aus einem Viertel ohne Unterteilung, in der zweiten Einheit aber aus dem Rhythmus „kurz – lang“, der einer Möglichkeit des „aire“ bei Santa María entspricht und auch dem bei Frescobaldi beliebten „lombardischen“ Rhythmus $\overline{\overline{\downarrow \downarrow}}$ ähnlich ist: $\downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$.

Bsp. 12: Tiento 1, Takte 115–120, erste Version.

³² Man vergleiche die im folgenden gegebenen Notenbeispiele mit der Ausgabe von Kastner, in welcher der Originaldruck von 1626 wörtlich übertragen ist.

A musical score for piano, page 3. The top staff is in treble clef, common time, and has a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef. The music consists of two staves with various notes and rests, including a sharp sign on the top staff's third measure.

Bsp. 13: Tiento 1, ebenda, zweite Version.

Tiento „de baxón“ No.49: Der Bass in Takt 127 ist unter der Rhythmusziffer 3 mit sechs Noten pro Takt notiert; und mehrmals erscheint das Modell  . Hier muß man anders vorgehen als beim Tiento 1. Wenn wir die Zifferntabulatur wörtlich lesen, so ergibt sich  , also ein Wechsel zwischen binärer und ternärer Gliederung im Bass. Aber die *proporción menor*, die Correa benutzt hat, könnte uns auf andere Gedanken bringen. Man kann diese Stelle auch im Rhythmus 3+3+2 spielen; das würde mit anderen Motiven in diesem Stück korrespondieren, bei denen der Rhythmus  schon präsent ist.

Musical score for piano, showing two staves of music. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time. The music consists of eighth and sixteenth note patterns, with a fermata over the eighth note in the first measure of the top staff and a dynamic marking 'p' over the eighth note in the first measure of the bottom staff. The score is on a five-line staff with a treble clef and a bass clef.

Bsp. 14: Tiento 49 („de baxón“), Takt 125–132.

* Korrektur nach dem *Errata-Verzeichnis*, das dem Exemplar der Originalausgabe von 1626 in der Bibliothèque Royale, Bruxelles, beigefügt ist.

Canción „Susana“ (No. 61): im Takt 75 beginnt unter der Rhythmusziffer 3 ein Abschnitt, in dem alle Stimmen in die ternäre Rhythmisik einbezogen sind (12 Noten pro Takt). Wie im Tiento No.1 sind hier die Lösungen $\overline{\text{NN}}$ oder $\overline{3\text{.NN}}$ möglich. Dabei ist in Betracht zu ziehen, daß der „Canarie-Rhythmus“ ein langsameres Tempo verlangt als $\overline{\text{NN}}$; deshalb scheint es ratsam, das Modell $\overline{3\text{.NN}}$ für Stellen aufzusparen, die nicht zu lebendig sind. Besonders geeignet sind Abschnitte mit 6 Noten im C-Takt, mit neun Noten in $\text{D}\frac{3}{2}$ oder mit zwölf Noten in O (langsamster gerader Takt), wie es hier der Fall ist.³³

Sheet music for piano, page 10, measures 3 and 4. The score consists of two staves. The top staff (treble clef) starts with a dynamic of $\frac{2}{4}$ time signature, followed by a section with a circle symbol and a fermata. The bottom staff (bass clef) starts with a dynamic of $\frac{3}{4}$ time signature. Measure 3 ends with a fermata over the bass line. Measure 4 begins with a dynamic of $\frac{2}{4}$ time signature, followed by a section with a circle symbol and a fermata. The score concludes with a section marked with three asterisks (***) and a dynamic of $\frac{3}{4}$ time signature.

Bsp. 15: Canción „Susana“, Takt 75–78.

** Im Original e' und f' vertauscht (Irrtum?)
*** f' im Original (Irrtum?)

Tiento 53 („de dos tiples“): Wiederholt schreibt Correa eine melodische Gestalt wie im Takt 20 dieses Stücks: unter der Rhythmusziffer 3 stehen zwölf Noten in fallenden Terzschritten. Die Notation $c^3 \overline{\text{NNNNNNNNNN}}$ sagt uns, daß sie ungleich zu spielen seien, und nicht etwa in Zweierteilung $c^2 \overline{\text{NNNNNNNNNN}}$, wie es das motivische Muster suggerieren könnte. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine rhetorische Figur Correas, die das Weinen darstellt. Man vergleiche zum Beispiel das Auftreten dieser Figur in der Canción „Dexaldos mi madre“, Takt 79–83 und 104–105.

³³ Übrigens benützt Coelho den gleichen Rhythmus im Abschnitt T. 57f. seines zweiten „Susana“ (Neuausgabe Bd. I, S. 262; vgl. Fußnote 15).



Bsp. 16: Tiento 53, Takt 20–21; Canción, „Dexaldos mi madre“, Takt 80–81.

Chanson „Dexaldos mi madre“ (No. 64). „Dexaldos mi madre mis ojos llorar, pues fueron a amar“ („Laß meine Augen weinen, meine Mutter, weil sie lieben wollten“): Taktzeichen $\textcircled{1}\frac{3}{2}$ und dazu die Rhythmusziffer 3 über dem Notensystem. Das bedeutet: Proporción mayor mit drei Semibreven, jede Ganze durch die proportio sesquialtera wiederum unterteilt in drei Halbe, also insgesamt neun Halbe pro Takt. Die rhythmische Disposition zu Anfang des Werks legt uns nahe, nach einer befriedigenderen Lösung als der wörtliche Übertragung (Ausgabe Kastner, Bd. II, S. 201) zu suchen. Im allgemeinen funktioniert der Rhythmus $\text{J} \text{ J} \text{ J}$ recht gut – dieses rhythmische Modell ist ja auch charakteristisch für eine Canzona – und zudem ergibt sich im Takt 37 ein guter Übergang: dort zeigt nämlich die Rhythmusziffer 2 die Rückkehr zur normalen proporción mayor (mit sechs Halben pro Takt) an. Von Takt 38 an wäre es unmöglich, mit der Notation unter der Rhythmusziffer 3 weiterzufahren, da eine durchgehende Viertelbewegung herrscht. Nur in Takt 11 scheint das gewählte rhythmische Modell nicht ganz zu passen; befriedigender wird der musikalische Satz erst, wenn man den Rhythmus $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ wählt, ein Modell, das übrigens auch in den Takten 142–146 der gleichen Chanson-Bearbeitung auftaucht.





Bsp. 17: „Dexaldos mi madre“ (No. 64), Takt 7–13 und Takt 36–38.

* Korrektur nach dem originalen Errata-Verzeichnis

** Das h' nach dem Originaldruck von 1626 (Irrtum bei Kastner)

Tiento 7: Nur dreimal in der ganzen *Facultad* bezeichnet die Rhythmusziffer 3 einen Takt, der ausschließlich (drei) Minimen enthält.³⁴ Die Tatsache, daß Correa nicht in der *proporción mayor* mit drei Ganzen notiert, muß so verstanden werden, daß er hier den Ayrezillo wünscht.³⁵ In der Tat ist es leicht möglich, aus zwei Takten dieses Typus einen Takt mit sechs Noten zu bilden und diese so zu spielen, wie wir es beim Tiento 1 gezeigt haben (siehe Notenbeispiel). Vielleicht wünscht Correa wirklich dieselbe rythmische Lösung, und es handelt sich nur um eine andere Färbung im Tempo und im Charakter?

³⁴ Tiento 7, Takt 92, Rhythmus-Bezeichnung C3; Tiento 16, Takt 99, Rhythmus Bezeichnung C3↓; Tiento 23, Takt 198, Rhythmus-Bezeichnung 3.

³⁵ In zwei der drei genannten Tientos ist daneben ein Abschnitt mit sehr ähnlicher Rhythmik unter dem Taktzeichen $\Phi\frac{3}{2}$ enthalten. Die Unterscheidung ohne Ayrezillo bei $\Phi\frac{3}{2}$ – mit Ayrezillo bei 3 oder C 3 wird damit besonders augenfällig (im Tiento 16 ist dies allerdings aus der Kastner-Edition nicht ersichtlich).

Tiento 30 („de baxón“): „... es muy dificultoso“! Correa warnt vor der Schwierigkeit dieses Stücks, und in der Tat ist der lange Abschnitt mit der Bezeichnung 3 (Takt 100f.) einem rhythmischen Labyrinth vergleichbar. Sicher wird man dafür mehr als *eine* gute Lösung finden können!

Hier beenden wir unsere Überlegungen, und jetzt beginnt die Arbeit des Spielers, der die Werke von Francisco Correa de Arauxo zum Klingen bringen will. Darüber hinaus hoffen wir, daß die hier vorgetragenen Ideen den Anstoß geben zu weiteren Forschungen auf dem weiten Felde der iberischen Tastenmusik; die Interpretation dieser Musik verdient noch intensivere Betrachtung.

DIE KUNST DER INTAVOLIERUNG
ÜBER DIE MOTETTENKOLORIERUNGEN HEINRICH SCHEIDEMANNS*

von MICHAEL BELOTTI

Wenn wir uns um eine Orgel versammeln, die in ihrer Urgestalt vor 300 Jahren eingeweiht wurde, so gilt unser Interesse auch der Orgelmusik jener Zeit, in der wir inzwischen mehr sehen als nur eine primitive Vorstufe der überragenden Schöpfungen Johann Sebastian Bachs. Es ist nicht zuletzt die Neugier, die den musikforschenden Organisten in immer frühere Abschnitte der Musikgeschichte vordringen lässt und schließlich zu der Erkenntnis führt, daß nicht erst Bach Anregungen aus verschiedenen Epochen und Regionen in einer Synthese zusammenfaßt, sondern daß auch die bedeutenden Leistungen derjenigen, die wir als seine Vorläufer zu betrachten pflegen, auf solchen Synthesen beruhen. Die Blüte der norddeutschen Orgelkunst im ausgehenden 17. Jahrhundert, die sich in den großen Praeludien und Choralfantasien von Buxtehude und Bruhns und den klangprächtigen Orgelwerken Arp Schnitgers manifestiert, ist nicht denkbar ohne die reiche Orgelmusiktradition der Hansestädte mit ihren mannigfachen wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen. Die folgenden Ausführungen sollen etwas von der Komplexität dieser Tradition deutlich machen und damit zu einem besseren Verständnis der Voraussetzungen der Kunst, auf der auch Bach fußte, beitragen. Bewußt wurde zu diesem Zweck eine Gattung gewählt, die um 1700 schon als ausgestorben gelten konnte: die Motettenkolorierung, das heißt die Zurechtlegung und Bearbeitung von Vokalkompositionen für Tasteninstrumente unter Ausnutzung der instrumentalen Verzierungstechniken und Spielmöglichkeiten. Zum Aufzeigen musikgeschichtlicher Querverbindungen eignet sich diese Gattung besonders gut, da sie nicht bloß Beiträge zur Rezeptionsgeschichte der Vokalkompositionen liefert, sondern in ihren besten Beispielen auch eindrucksvolle Zeugnisse vom Aufeinandertreffen verschiedener Personalstile, vom schöpferischen Umgang eines Komponisten mit dem Werk eines anderen bietet. Gegenstand unserer Betrachtungen sind in erster Linie die 13 Kolorierungen Heinrich Scheidemanns, denen 12 Motetten und ein Madrigal zugrundeliegen, sodann die vier Motettenkolorierungen, die der Braun-

* Dieses Referat wurde beim Arp Schnitger-Symposion in der Basler Waisenhaus-Kirche gehalten. Dieses Symposion fand 1994 anlässlich der Einweihung der von Bernhardt Edskes nach dem Vorbild der Schnitger-Orgel des Hamburger Waisenhauses (1694) rekonstruierten Orgel statt. Weitere Ausführungen zu diesem Thema finden sich in meinem Referat „Peter Philips and Heinrich Scheidemann or ‚The art of intabulation‘“, in: *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, S. 75–84. Die in beiden Referaten geäußerten Zweifel an Paul Sieferts Verfasserschaft für die Intavolierung „Benedicam Dominum“ scheinen mir heute nicht mehr begründet.

schweiger Organist Delphin Strunck offenbar in der Nachfolge seines Hamburger Kollegen verfaßte, und eine Kolorierung, die dem Danziger Marienorganisten und Sweelinck-Schüler Paul Siefert zugeschrieben wird. Wir müssen dabei noch weiter in der Musikgeschichte zurückgehen: 1594 starb Orlando di Lasso, dessen Motetten sich bei den Intavolatoren so großer Beliebtheit erfreuten; Scheidemanns Geburtsjahr liegt um 1595, und auf der Suche nach den Wurzeln seiner Kolorierungskunst werden wir auf Kompositionen stoßen, die in den Jahren kurz vor und nach 1600 entstanden.

Die Gattung „Intavolierung“ ist von der Forschung wie von der Musikpraxis lange Zeit vernachlässigt worden, weil man der „Bearbeitungsliteratur“ nur begrenzten künstlerischen Wert zuerkannte. Noch Werner Breig widmete in seiner grundlegenden Monographie über Scheidemanns Orgelmusik diesem Schaffensbereich nur wenige Seiten.¹ Erst seit wenigen Jahren liegen die Motettenkolorierungen der norddeutschen Orgelmeister in Ausgaben für die Praxis vor.² Dabei stellte das Intavolieren von Vokalkompositionen von Anfang an einen der wichtigsten Bereiche der Tastenkunst dar. Das Spiel von Motetten auf der Orgel, unverziert und verziert, gehörte noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu den Pflichten des nordelbischen Organisten. Von den mannigfachen Belegen dafür sei nur ein besonders markanter hervorgehoben. In seinem Bericht über das Probispiel Matthias Weckmanns auf der Orgel zu St. Jacobi in Hamburg im Jahr 1655 erwähnt Johann Kortkamp als vorletzte Aufgabe das Motettenspiel: „Auch muste er eine Motete des sel. H. Hieronymo Praetorio auß den Bass tractiren, 6 vocum und nachgehens auff 2 Clavir variiren.“³ Von einem Bewerber für das Organistenamt wurde also erwartet, daß er eine polyphone geistliche Vokalkomposition nicht nur begleiten („auß den Bass tractiren“), sondern auch selbständig auf der Orgel darstellen und mit instrumentalen Ausschmückungen versehen („variiren“) konnte. Wenn man in Hamburg besonderen Wert auf Motettenkolorierungen legte, so ist dies auch darin

¹ Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967, S. 95–100.

² Delphin Strunck, 4 Motettenintavolierungen. Herausgegeben von Rüdiger Wilhelm. Bern 1990. – Heinrich Scheidemann, 12 Orgelintavolierungen. Herausgegeben von Cleveland Johnson. Wilhelmshaven 1990–91, 3 Bände. – Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Motettenkolorierungen für Orgel*. Herausgegeben von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1992. Noch unveröffentlicht ist Scheidemanns Intavolierung eines italienischen Madrigals; siehe Pieter Dirksen, „Eine unbekannte Intavolierung Heinrich Scheidemanns“, *Mf* 40 (1987) S. 338–345. Eine recht unbefriedigende Edition der Paul Siefert zugeschriebenen Motettenkolorierung *Benedicam Dominum* liegt in dem Band Franz Kessler (Hrsg.), *Danziger Orgelmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Neuhausen-Stuttgart 1988, S. 128–141, vor. Vgl. das Verzeichnis von Cleveland Johnson, *Vocal compositions in German organ tablatures, 1550–1650: A catalogue and commentary*, New York 1989.

³ Lieselotte Krüger (Hg.), „Johann Kortkamps Organistenchronik“, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 33 (1933) 188–213, bes. 205.

begründet, daß die einzige Kantorei der Stadt die vier Hauptkirchen nur abwechselnd in einem mehrwöchigen Turnus bedienen konnte – oftmals mußte deswegen ein in der Gottesdienstordnung vorgesehener Chorvortrag durch ein Orgelstück ersetzt werden.⁴

Diese rein funktionale Erklärung reicht freilich nicht aus. Nicht jeder Hamburger Organist, der von Amts wegen mit der Intavolierung von Vokalwerken zu tun hatte, sah darin auch eine künstlerische Herausforderung. Die organistische Praxis war im Barock in weit höherem Maß als heute von der Improvisation bestimmt, und beim Probespiel wurde die Fähigkeit des Bewerbers geprüft, die Pflichten eines Organisten *ex improviso* zu erfüllen. Matthias Weckmann mag die ihm gestellte Kolorierungsaufgabe zur Zufriedenheit der Juroren, zu denen auch der Katharinenorganist Heinrich Scheidemann gehörte, gelöst haben – schriftlich fixierte Intavolierungen sind von ihm nicht erhalten. Dies ist umso auffallender, als der größte Teil seiner Orgelwerke in den Lüneburger Tabulaturen überliefert ist, die eine ergiebige Quelle für Intavolierungen sind. Auch von Jacob Praetorius, der 47 Jahre lang an St. Petri zu Hamburg Dienst tat, sind keine Kolorierungen bekanntgeworden.

Es muß also ein besonderes künstlerisches Interesse an der Gattung Intavolierung gewesen sein, das Scheidemann dazu antrieb, eine größere Anzahl von Motettenkolorierungen in verschiedenen Techniken auszuarbeiten. Die Frage drängt sich auf, woher dieses Interesse kam, zumal sein Lehrer, der „Hamburgische Organistenmacher“ Jan Pieterszoon Sweelinck, sich nicht mit dieser Gattung befaßt zu haben scheint. Vieles spricht dafür, daß es Elemente der italienischen Musikpraxis waren, die auf verschiedenen Wegen in Scheidemanns Reichweite kamen und sein Orgelschaffen beeinflußten. In Hamburg dürften die monumentalen Motetten des Jacobi-Organisten Hieronymus Praetorius, die von der Klangfülle der venezianischen Kirchenmusik inspiriert sind, zu den frühesten Eindrücken seiner Jugend gehört haben. Einige *praeambula* Scheidemanns übertragen Effekte der Vokalmusik wie das blockhafte Respondieren von Stimmgruppen auf das Tasteninstrument. Ein Vorbild dafür bot sich ihm in den Magnificat-Versen für Orgel von Hieronymus Praetorius, in denen der ältere Meister an seine eigenen vokalen Bearbeitungen des gregorianischen *cantus firmus* für acht Stimmen anknüpft, ohne daß man von Intavolierungen im eigentlichen Sinn sprechen könnte.

In Amsterdam setzte sich Scheidemann unter Anleitung seines Lehrers Sweelinck intensiv mit dem englisch-niederländischen Tastenidiom wie auch mit der italienischen Musiktheorie auseinander. Er hatte dort sicher auch Gelegenheit, die Kolorierungskunst des Brüsseler Hoforganisten Pe-

⁴ Siehe Lieselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert* (Diss. Heidelberg 1930) Leipzig etc. 1933, S. 110.

ter Philips kennenzulernen.⁵ Die Tastenwerke des Exil-Engländer treten in den Quellen fast immer in Verbindung mit Kompositionen Sweelincks auf; die beiden Meister, die – wie übrigens auch Hieronymus Praetorius – der musikgeschichtlich bedeutsamen Generation der um 1560 Geborenen angehörten, kannten und schätzten einander. Philips hatte nach seinem Weggang aus England „pour la foy Catholique“ eine Zeitlang in Rom gelebt und die Kunst der italienischen Madrigalisten (Felice Anerio, Luca Marenzio) aus nächster Nähe studiert. Aber auch die Technik der instrumentalen Diminution stand damals in Italien in hoher Blüte; gerade in den 1580er Jahren erschienen hierzu bedeutende Beispielsammlungen.⁶ Ein Zeitgenosse schrieb über Peter Philips: „He affecteth altogether the Italian veine.“⁷ Er komponierte nicht nur Madrigale und Motetten im italienischen Stil, sondern pflegte auch auf dem Tasteninstrument die italienische Diminutionskunst. Wir besitzen von ihm neben einer Reihe stilisierter Tanzsätze (Pavanen und Galliarden) eine stattliche Anzahl kolorierter Vokalkompositionen verschiedener Gattungen, von der Monodie über Madrigal und Chanson bis zur Motette.⁸ Seine Kolorierungstechnik ist deutlich der hochentwickelten instrumentalen Idiomatik Italiens verpflichtet: während die deutschen Koloristen des ausgehenden 16. Jahrhunderts einige wenige ständig wiederkehrende Figuren auf eine oft mechanisch wirkende Art über die Komposition verteilen, ist die italienische Diminution abwechslungsreicher und großräumiger angelegt. Vielfach werden durch die Figuration neue Stimmzüge und neue Imitationszusammenhänge geschaffen, die zu der ursprünglichen polyphonen Anlage in einem reizvollen Spannungsverhältnis stehen. Philips' Madrigalkolorierungen erhalten durch die vorherrschende Sechzehntelbewegung ein ausgesprochen virtuoses Gepräge; dagegen weist die einzige erhaltene Motettenkolorierung „Benedicam Dominum“ (Komponist der vokalen Vorlage ist Orfeo Vecchi) eine cantablere Figuration auf.

⁵ David J. Smith, *The instrumental music of Peter Philips: Its sources, dissemination and style*, Diss. phil. University of Oxford 1993; ders., „Some stylistic correspondences between the keyboard music of Byrd and Philips. An introductory note“, in: *Annual Byrd Newsletter* 1(1995) 7–8; vielfache Hinweise auf Philips enthält ferner Pieter Dirksen, *The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its style, significance and influence*, Utrecht 1997.

⁶ Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir...*, Venedig 1584; Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie...*, Venedig 1585. Bassano veröffentlichte 1591 eine zweite Sammlung von Diminutionen (Motetti, madrigali, et canzoni francesi).

⁷ Henry Peachman, *The Compleat Gentleman*, 1627, zitiert in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Art. „Philips“, Bd. X, Sp. 1207.

⁸ Giulio Caccini, „Amarilli“; John Dowland, „If my complaints could passions move“ („Piper's Galliard“); Orlando di Lasso, „Bonjour mon cuer“ — „Le rossignol“ — „Margot laborez;“, „Deggio dunque partire“ — „Tirsi“; Peter Philips, „Fece da voi partita“; Alessandro Striggio, „Chi fara fede al cielo“; Orfeo Vecchi, „Benedicam Dominum“. Quellen sind das *Fitzwilliam Virginal Book*, die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte *Lübbenaue Tabulatur Lynar A 1*, das früher in Berlin, jetzt in Kraków befindliche Ms. 40316, der *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium* in der Lütticher Universitätsbibliothek sowie Ms. 1113 des Christ Church College zu Oxford.



Bsp. 1: Peter Philips, „Benedicam Dominum“ (nach Orfeo Vecchi) Takt 1–10.
Quelle: Oxford, Christ Church Ms. 1113, S. 251–253.

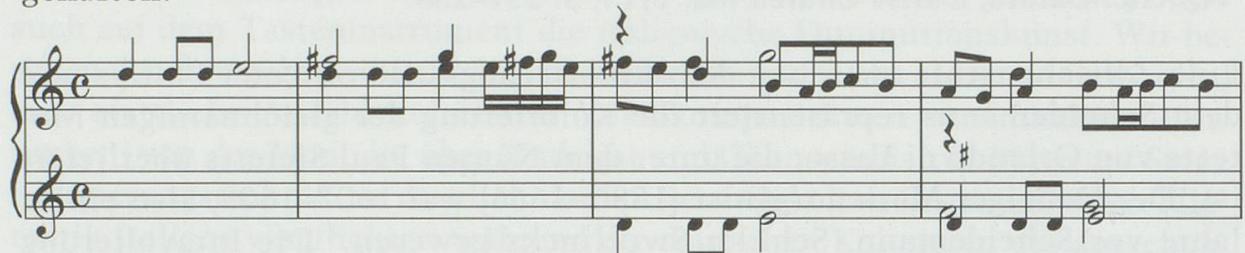
Eine Zwischenstufe zwischen dem Kolorierungsstil von Peter Philips und dem Scheidemanns repräsentiert die Kolorierung der gleichnamigen Motette von Orlando di Lasso, die unter dem Namen Paul Sieferts überliefert ist. Der Danziger Marienorganist (1586–1666) war 1607–1609, also einige Jahre vor Scheidemann, Schüler Sweelincks gewesen.⁹ Die Intavolierung steht am Anfang eines neun Kompositionen umfassenden Komplexes, der in dem Codex XIV.714 in der Bibliothek des Wiener Minoritenkonvents aufgezeichnet ist.¹⁰ Dieser Abschnitt, den ich als *Paul Sieferts Virginalbuch*

⁹ Außer den beiden Stücken im Wiener Codex sind zwei Kompositionen unter dem Namen Paul Sieferts überliefert: eine „Paduana Paul Sibern“ in *Gustaf Dübens Clavierbuch* (Uppsala universitetsbibliotek, Instr. mus. i hskr. 408; Edition von Werner Breig, *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, Mainz 1970, S. 27–31), und eine Variationsreihe „Puer natus in Bethlehem“ in der Tabulatur *Lynar B 1*, S.6–8 (hrsg. von Hans Joachim Moser, *Choralbearbeitungen und freie Orgelstücke der deutschen Sweelinck-Schule*, Teil I, Kassel 1954, S. 40–46).

¹⁰ Der Inhalt dieses Abschnitts:

- „Paul Sieferts Virginalbuch“. Aus Codex XIV.714 des Wiener Minoritenkonvents
- 466. f. 208^v–210^r: Paul Siefert, Benedicam Dominum (nach Orlando di Lasso).
Konkordanz: Liège UB, Ms. 888, f. 50^r–51^v: Fantasie (anonym, nur erster Teil).
- 467. f. 209^v–210^r: Paul Siefert, Fantasia a 3 (in g).
Konkordanz: MB Leipzig, Slg. Becker 11.2.51, Nr. 1: Fantas[ia] lmj/ Tonj ex G bmoll / à 3 / 1. (anonym).
- 468. f. 209^v–211^r: Anonym, Toccata (in F).
- 469. f. 210^v–212^r: Anonym [englisch], Pavane (in a).
Konkordanz: Paris Cons., Rés. 1186, f. 46^v. A Paven (anonym).
- 470. f. 210^v–211^r: Anonym, [Den lustelijcken Mey].
- 471. f. 210^v–212^r: [J. P. Sweelinck], Toccata (in C).
GA Nr. 30; OO1, Nr. 19. Konkordanzen:
 1. im selben Ms., Nr. 87, f. 56^v–57^r, 58^v–59^r: Tocata. M F. [J.?] P.;
 2. Lynar A 1, S. 1–5: Toccata Joan Peters;
 3. Liège UB, Ms. 888, f. 20^v–21^r: Fantazie (anonym).
- 472. f. 211^v–212^r: [Peter Philips?], Liquide perle Amor (nach Luca Marenzio).
- 473. f. 211^v–212^r: Anonym, Almande d'amor.
- 474. f. 211^v–212^r: Anonym [englisch], Pavane (in a, Fragment).

bezeichnen möchte, wird durch leere Seiten von seiner Umgebung abgegrenzt; als Einheit kenntlich wird er durch Eigenarten der Notation, die darauf hinweisen, daß die Vorlage des Schreibers eine Handschrift in Virginalnotation (zweimal 6 Linien) war, und nicht zuletzt durch das Stilprofil der Kompositionen, das unverkennbar niederländisch-englisch ist. Nur die ersten beiden Stücke (die Kolorierung und eine dreistimmige „Fantasia“) tragen den Verfassernamen Paul Siefert, die übrigen sind anonym aufgezeichnet, darunter eine „Toccata“, die sich durch Konkordanzen als Werk Sweelincks bestimmen läßt. Eine „Pavane“, deren Stil an William Byrd erinnert, erscheint auch in einer englischen Quelle; die Kolorierung eines Madrigals von Luca Marenzio, „Liquide perle amour“, ist ganz in der Art von Philips gehalten.

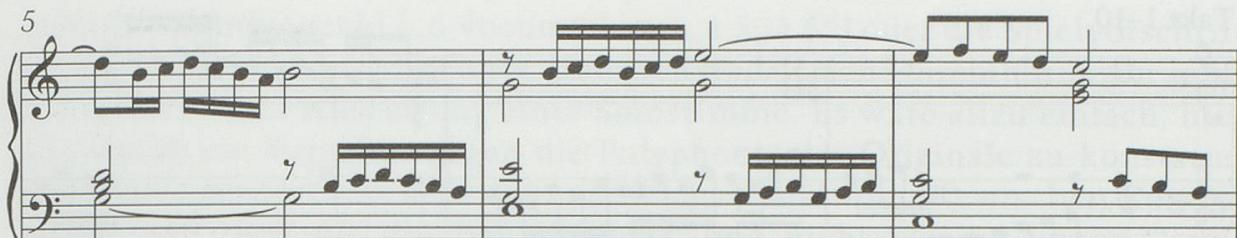


Bsp. 2: Anonym, „Liquide perle amour“ (nach Luca Marenzio), Takt 1-4.
Quelle: Wien, Minoritenkonvent, Ms. XIV.714, f. 211v-212r.

Die Motettenkolorierung „Benedicam Dominum“ ist in der Ausgabe von Franz Kessler¹¹ auf drei Systemen notiert, obwohl es sich offenkundig um ein *manualiter*-Stück handelt. Der Satz ist griffmäßig ausgerichtet und nimmt auf die Polyphonie des Originals keine Rücksicht; daher stehen auf dem Papier viele Oktav- und Quintparallelen, die in der vokalen Vorlage durch Stimmkreuzungen vermieden sind. Die rhythmische Organisation ist meisterhaft und läßt einen überzeugenden Spannungsbogen entstehen. Belebte und ruhige Abschnitte ergeben in ihrem Wechsel einen Gesamtverlauf, den man mit nie nachlassender Aufmerksamkeit verfolgt. Der Kolorierungsstil steht den Madrigalkolorierungen von Philips nahe, verzichtet jedoch meist auf eine reichere Auszierung der Kadenzen; hin und wieder finden sich querständige Wendungen, die zwar für den englischen Tastenstil typisch sind, aber gerade von Philips selten gebraucht werden. Vielleicht sind sie bewußt eingesetzt, um die Komposition „englischer“ erscheinen zu lassen als ihre englischen Vorbilder.



¹¹ Siehe Anm. 2.



Bsp. 3: Paul Siefert, „Benedicam Dominum“ (nach Orlando di Lasso), Takt 1–7.
Quelle: Wien, Minoritenkonvent, Ms. XIV.714, f. 208v–210r.

Daß Motetten im Madrigalstil koloriert wurden, erinnert uns daran, daß Intavolierungen geistlicher Kompositionen nicht nur in einem kirchlichen Rahmen erklingen, sondern auch als „Unterhaltungsmusik“ bei Festgela-gen dienen konnten. Michael Praetorius empfahl den Organisten und Laute-nisten, bei ihren Darbietungen „in Conviviis“ den Anfang mit einer „Mu-tet oder Madrigal fein langsam vnd Gravitätisch“ zu machen.¹² Auch die *manualiter*-Kolorierungen Scheidemanns stehen in der Tradition der Madri-galkolorierungen von Philips, mit dem Unterschied, daß der stimmigen Organisation des Satzes mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Der Intavo-lator verrät, daß er die kontrapunktische Schulung bei Sweelinck durch-laufen hat, die auf dem Studium der italienischen Theoretiker beruhte. Es ist nur folgerichtig, daß zur Aufzeichnung dieser Stücke nicht mehr die Virginalnotation angewendet wird, die die griffmäßige Verteilung des Sat-zes auf die beiden Hände anzeigt, sondern die deutsche Orgeltabulatur, deren Buchstabenreihen das Verfolgen der Einzelstimmen wie in einer Partitur zulassen. Dabei ist die Stimmführung der Tabulatur nicht überall identisch mit der der vokalen Vorlagen: gelegentlich erhalten griffmäßige Entscheidungen den Vorrang. Der Charakter der Notation wird dadurch etwas zwiespältig: nicht mit letzter Konsequenz stimmig, aber auch nicht rein griffmäßig orientiert. Dies entspricht durchaus dem Charakter der aufgezeichneten Musik: Intavolierungen besonders von Stücken der da-mals modernen Komponisten aus der 1560er Generation, wo die in der Komposition bereits angelegten stilistischen Antagonien deutlich herau-sgearbeitet werden, wie etwa in der Kolorierung des „Benedicam Dominum“ von Hieronymus Praetorius der Kontrast zwischen imitierenden und akkor-dischen Partien. Auf noch engerem Raum sind die Gegensätze in Felice Anerios Madrigal „Mio cor, se vera sei salamandra“ versammelt. Es wird verständlich, daß derart abwechslungsreiche Stücke eine große Attraktivi-tät für die Zuhörer besaßen, die sich durchaus mit der der später in Nord-deutschland gepflegten mehrteiligen Toccaten vergleichen läßt. Frescobaldi bezeichnet im Vorwort zum 1. Toccatenbuch (1616) die Vortragsweise der modernen Madrigale als Vorbild für das Cembalospiel.

¹² Michael Praetorius, *Syntagma musicum III.*, Wolfenbüttel 1619, S. 130 (recte 110).

Takt 1-10

Bsp. 4: Heinrich Scheidemann, „Mio cor, se vera sei salamandra“ (nach Felice Anerio).
Quelle: Uppsala UB, Instr. mus. i hskr. 408, f. 31v–33r.

In der Kolorierung „*Omnia quae fecisti nobis*“ (nach Lasso) wird die Figuration in motivische Arbeit eingebunden und dadurch eine hohe Stufe tastenmäßiger Polyphonie erreicht, die ihren Urheber als Schüler Sweelincks verrät. Auch den cantablen Typus der Motettenkolorierung von Philips finden wir bei Scheidemann. In den *pedaliter*-Kolorierungen sind die Manualstimmen mit Diminutionsfiguren (vorherrschend Achtelbewegung) durchzogen, während die Baßstimme an der Figuration kaum teilnimmt. Vor allem Motetten des „Klassikers“ Orlando di Lasso werden auf diese Art bearbeitet. Es sind sehr polyphone und sehr „vokal“ wirkende Intavolierungen (besonders schöne Beispiele sind „*Ego sum panis*“ und „*Surrexit Pastor Bonus*“), im Bereich der norddeutschen Orgelmusik am ehesten vergleichbar den vielstimmigen Kontrapunkten des „ernsthaften“ Jacob Praetorius und seines Schülers Weckmann. Scheidemann hat diese Setzweise sonst eher gemieden und in der Nachfolge Sweelincks einen durchsichtigen vierstimmigen Satz gepflegt; noch in „*Benedicam Dominum*“ nach Lasso, der frühesten unter den datierten Motettenkolorierungen (1634), wird der Satz durch gezielte Auslassungen auf weitgehende Vierstimmigkeit reduziert. Der Komponist mag aber erkannt haben, daß dies ein Irrweg war.

Kortkamps Bericht und die norddeutschen Tabulaturquellen unterscheiden zwei Grundtypen der Motettenkolorierung: Bearbeitungen in klanglich einheitlichem Satz (*manualiter* oder *pedaliter*) werden durch die An-

gabe der Stimmenzahl („6 vocum“ bzw. „à 5, à 6“) oder die Spielvorschrift „auf 1 Clavier“ gekennzeichnet. Daneben finden sich Durchführungen „auff 2 Clavier“ unter Abspaltung einer Solostimme. Es wäre allzu einfach, hier wiederum ein Vergehen gegen die Polyphonie der Originale zu konstatieren: Scheidemann war sich des Spannungsverhältnisses zwischen Kontrapunkt und Monodie durchaus bewußt, und nicht wenige seiner Orgelkompositionen (die „Toccata auf 2 Clavier“ oder die anonym überlieferte „Canzon auf 2 Clavier“) beziehen eben daraus ihren Reiz. Auch die Choralfantasia, deren erster Meister Scheidemann ist, beginnt meist im Stil einer Choralmotette, die aber durch die Anwendung der zweimanualigen Spielweise eine neue Orientierung erhält. Wie die erste, so verlangt auch die zweite Kategorie von Intavolierungen nach einer Differenzierung, wie sie Cleveland Johnson im Vorwort seiner Edition¹³ vorgenommen hat: Die zweimanualige Bearbeitung kann sich (wie im Fall der Lasso-Motetten „Angelus ad pastores ait“ und „Confitemini Domino“) auf die Kolorierung der Diskantstimme beschränken; sie kann aber auch durch verstärkte Ausnützung der Klangmöglichkeiten der Orgel (Manualtausch, Echowirkungen) zu einem der großen Choralfantasia verwandten Gebilde gesteigert werden. Die Kolorierung der Ostermotette „Dic nobis, Maria“ des Venezianers Giovanni Bassano wäre als herausragendes Beispiel dieser freieren Durchführungsart zu nennen.

Scheidemanns Beschäftigung mit der Gattung Intavolierung fällt in seine reife Schaffenszeit: überlieferte Datierungen zu mehreren Kolorierungen weisen auf die 1630er Jahre hin, „Ego sum panis“ trägt sogar die Jahreszahl 1656. Er hat auf sie ebensoviel innovative Energie verwendet wie auf andere Gattungen, in denen seine Meisterschaft schon länger anerkannt ist. Bemerkenswert ist immer wieder sein stilistisches Gespür, das ihn Motetten Hans Leo Hasslers anders angehen ließ als Motetten Orlando di Lassos. Man könnte sogar vermuten, daß er bei der Wahl von Vokalwerken der jüngeren Komponisten, die allesamt der 1560er Generation angehörten, auch ihre Bedeutung als Meister des Instruments mitbedachte und ihnen durch seine Bearbeitungen gewissermaßen seine Huldigung darbrachte: Hieronymus Praetorius für seine monumentalen Orgelverse, Hans Leo Hassler für seine brillanten Toccaten, Giovanni Bassano für seine Diminutionen.

Von dem Braunschweiger Organisten Delphin Strunck (1601–1694) sind vier Intavolierungen von Motetten Lassos und Hasslers erhalten, die sich sehr stark an der Scheidemannschen Kolorierungstechnik orientieren; die Echostellen in „Ecce Maria genuit nobis“ (nach Lasso) weisen sogar wörtliche Entsprechungen zu „Dic nobis, Maria“ auf. „Tibi laus, tibi gloria“

¹³ Siehe Anm. 2. Das Vorwort im ersten Band weist keine Paginierung auf. Die Benutzer der Ausgabe seien ausdrücklich auf die englische Fassung hingewiesen; die deutsche Übersetzung ist sehr fehlerhaft.

(nach Lasso) dürfte entgegen der Angabe der Quelle ursprünglich für ein Manual und Pedal konzipiert gewesen sein; dafür sprechen neben der Faktur der Bearbeitung mehrere Stellen, an denen sich bei zweiklaviger Darstellung für die linke Hand unausführbare Griffen ergeben.¹⁴ Offenbar als Zeugnisse eines freundschaftlichen Wettstreits sind zwei Intavolierungen von Motetten zu werten, die auch von Scheidemann, aber jeweils in anderer Technik, bearbeitet wurden. Die *manualiter*-Kolorierung von Hasslers „Verbum caro factum est“ lässt sich den entsprechenden Beiträgen Scheidemanns zur Seite stellen, während die Bearbeitung von Lassos „Surrexit pastor bonus“ für zwei Manuale und Pedal sich durch das Bestreben, den älteren Meister in der Ausnutzung der spieltechnischen Möglichkeiten der Orgel zu übertrumpfen, zur Monstrosität auswächst. Einige Takte einer zweiklavierigen Kolorierung der Motette „Benedicam Dominum“ von Hieronymus Praetorius, die zusammen mit anderen Tabulaturfragmenten in Schloß Clausholm (Dänemark) aufgefunden wurden, lassen sich, obwohl die Autorangabe nicht mehr erhalten ist, wohl ebenfalls in diesen Kontext einordnen.

Die Taktzählung folgt der vokalen Vorlage.
Das Fragment beginnt mit Takt 96 und weist
immer wieder Lücken von jeweils 3–5 Takten auf.

Bsp. 5: Anonym (Delphin Strunck?), „Benedicam Dominum“ (nach Hieronymus Praetorius), Takt 115–118.
Quelle: Clausholm-Fragment XIV (Photo 34).

¹⁴ 1. Teil, Takt 67, 73, 87; 2. Teil, Takt 58.

Abschließend kann festgestellt werden, daß uns die Betrachtung eines scheinbar abseitigen Genres immer wieder in die Nähe der bekannten Höhepunkte norddeutscher Tastenmusik geführt hat. Dabei ergaben sich ungewöhnliche Einblicke in die große Hamburger Orgelkultur, der auch dieses Instrument verpflichtet ist. Das hochentwickelte Stilgefühl, aus dem heraus Scheidemann Werke anderer Komponisten zu höchst individuellen Schöpfungen umgestaltet, möge von den heutigen Organisten als eine Herausforderung verstanden werden. Kreative Phantasie und eindringendes Verständnis sind bei der Realisierung dieses Repertoires gleichermaßen gefragt.

*AD OSTENTANDUM INGENIUM,
et ABDITAM HARMONIAE RATIONEM –
ZUM STYLUS PHANTASTICUS BEI KIRCHER UND MATTHESON*

von MATTHIAS SCHNEIDER

Im Jahr 1650 veröffentlicht Athanasius Kircher (1601–1680) in Rom sein umfassendes musikalisches Hauptwerk, die *Musurgia universalis*.¹ Gedruckt in 1500 Exemplaren, findet es nicht nur in Europa rasche Verbreitung, vor allem durch den Jesuitenorden, dem Kircher selbst angehört,² sondern darüber hinaus in Asien, Afrika und Amerika.³ Bereits seit 1633 wirkt Kircher – nach Stationen in Paderborn, Köln und Koblenz, Eichsfeld, Mainz, Würzburg und Avignon – am *Collegio Romano* des Jesuitenordens als Professor für Mathematik, Physik und Orientalistik.⁴ Im Vorfeld der Niederschrift und Veröffentlichung seines opus magnum hat er eine „*Synopsis Musurgiae*“ an zahlreiche Gelehrte gesandt, um mit ihnen seine Thesen zu diskutieren. Es ist anzunehmen, daß er sich in Rom auch mit Musikern über sein Vorhaben austauscht hat, geht es ihm doch darum, die Musik seiner Zeit systematisch zu erfassen und zu charakterisieren. Immerhin tragen nicht wenige römische Musiker zu Kirchers Buch Kompositionen bei, mit deren Hilfe er einzelne Stile illustriert, so etwa Antonio Maria Abbatini (um 1595–1679) und Pedro Heredia († 1648), Pier Francesco Valentini (ca. 1570–1654), Gregorio Allegri (1582–1652), Johannes Hieronymus Kapsberger (ca. 1580–1651) sowie Giacomo Carissimi (1605–1674).

Neben den genannten Komponisten ist auch Johann Jacob Froberger in der *Musurgia universalis* mit einer eigenen Komposition vertreten. Froberger hält sich von 1637 bis 1641 mit einem Stipendium des Kaisers Ferdinand III. ein erstes Mal in Rom auf, um bei Girolamo Frescobaldi zu studieren. Vermutlich lernt er Kircher bereits in dieser Zeit kennen. Aus einem Schreiben, das er acht Jahre später, am 18. September 1649, aus Wien an Kircher sendet,⁵ läßt sich auf solche Kontakte während seines Studiums bei Fresco-

¹ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Rom 1650, Greifswald, Universitätsbibliothek, Eb 56. Ferner: Faksimile-Edition, hg. von Ulf Scharlau, Hildesheim 1970.

² Vgl. hierzu Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969, 41f.

³ Brief Kirchers an einen Amsterdamer Verleger, möglicherweise Louis Elzevier, der den Rest der Auflage aufkaufen wollte. Vgl. Scharlau, *Athanasius Kircher*, 41f.

⁴ Scharlau, *Athanasius Kircher*, 1969^a, 14.

⁵ Neuerdings vollständig abgedruckt bei Siegbert Rampe: „Das ‚Hintze-Manuskript‘ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger“, in: *Schütz-Jahrbuch* 19 (1997) 104f.; vgl. auch Ulf Scharlau: „Neue Quellenfunde zur Biographie Johann Jacob Frobergers“, in: *Die Musikforschung* 22 (1969), 47–52.

baldi schließen. Dem Schreiben zufolge hat es außerdem eine weitere Rom-Reise gegeben, die Froberger frühestens im November 1645 angetreten haben kann. Er trifft nicht nur erneut auf Kircher, sondern erhält darüber hinaus vielleicht auch Kompositionssunterricht bei Giacomo Carissimi, seit 1629 *Maestro di capella* am Collegio Germanico.⁶ Anlässlich dieser Reise wird Frobergers „Phantasia sopra Vt, re, mi, fa, sol, la“ entstanden sein, die Kircher im VI. Buch der *Musurgia universalis* als beispielhaft für die Tastenmusik abdrückt, insbesondere für kompositorische Freiheiten, durch die sich Tastenmusik von der Musik für andere Instrumente unterscheidet.⁷ Die entsprechende Stelle heißt im Wortlaut:

„Clavicymbala, Organa, Regalia, & omnia polyplectra instrumenta musica, vti aptissima sunt ad præludia, solemnitatis harmonicæ; imò totius cocentus [sic] harmonici moderatores; ita diversas quoque à cæteris omnibus instrumentis melothesias, siue compositiones requirunt, quæ quidem tales debent esse, vt ijs organœdus non tantum ingenium suum ostendat, sed & ijs veluti præambulis quibusdam auditorum animos præparet, excitetq; ad symphoniaci concentus sequuturi apparatus; Vocant plerique huiusmodi harmonicas compositiones præludia, Itali Toccatas, Sonatas, Ricercatas cuiusmodi hic vnam exhibemus, quam D. Io. Iacobus Frobergerus Organedus Cæsareus celeberrimi olim Organedi Hieronymi Frescobaldi discipulus, supra Vt, re, mi, fa, sol, la exhibuit eo artificio adornatam, Vt siue perfectissimam compositionis methodum, fugarumq; ingeniosè se sectantium ordinem; siue insignem temporis mutationem, varietatemque spectes, nihil prorsus desiderari posse videatur: adeoque illam omnibus Organœdis, tanquam perfectissimum in hoc genere compositionis specimen, quod imitentur, proponendum duximus.“⁸

(Cembali, Orgeln, Regale und alle Kielinstrumente sind am besten geeignet für Präludien mit feierlichen Harmonien, ja sogar die geeignetsten, einen ganzen harmonischen Zusammenklang [allein] darzustellen; deshalb verlangen sie [auch] Kompositionen, die – anders als die melodischen für alle übrigen Instrumente – so beschaffen sein müssen, daß in ihnen der Organist nicht nur sein *ingenium* zeigen kann, sondern sie gleichsam als Präambulen benutzt, um die [Geister der] Zuhörer vorzubereiten und anzuregen zum folgenden [symphonischen] Zusammenklang. Die meisten nennen solche harmonischen Kompositionen Präludien, die Italiener Toccaten, Sonaten, Ricercaten, welcher Art wir hier eine abdrucken, die Herr Joh. Jakob Froberger, kaiserlicher Organist, einstmals Schüler des hochberühmten Organisten Girolamo Frescobaldi, über Ut, re, mi, fa, sol, la herausgebracht hat, geziert mit einer solchen Kunstfertigkeit, daß man, ob man

⁶ Scharlau, *Neue Quellenfunde*, 1969^b, 50. Demgegenüber hält Claudio Annibaldi Scharlau Thisse für unwahrscheinlich. Vgl. „Froberger in Rome: From Frescobaldi's craftsmanship to Kircher's compositional secrets“, in: *Current Musicology* 58 (1995) 15.

⁷ Kircher 1650, 466ff. Vgl. hierzu Johann Jacob Froberger: *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke* I, ed. Siegbert Rampe, Kassel etc. 1993, Vf. und 23–29.

⁸ Kircher 1650, 465.

nun die besonders vollkommene Kompositionsweise, die Ordnung geistreich aufeinanderfolgender Fugen oder aber den ausgezeichneten Wechsel des Zeitmaßes und die Variation betrachtet, mit einem Wort überhaupt nichts vermissen zu können scheint: Daher haben wir es für notwendig erachtet, sie allen Organisten als ein vollendetes Beispiel in dieser Kompositionsart zur Nachahmung vorzulegen.)

Frobergers Fantasie soll anderen Organisten als Muster für Präludien, Toccaten, Sonaten und Ricercare dienen (die Bezeichnung *Fantasie* erscheint zwar anschließend im Titel von Frobergers Komposition, wird aber erstaunlicherweise nicht in der Aufzählung genannt). Kircher sagt auch, warum Tasteninstrumente für Präludien und die weiteren in diesem Zusammenhang genannten Kompositionen besonders geeignet sind: Im Gegensatz zu Melodieinstrumenten können sie harmonische Zusammenklänge selbst darstellen und verlangen nach Kompositionen, die von einem einzigen Spieler dargestellt werden können, der nicht nur „auditorum animos præparet“, sondern dabei zugleich „ingenium suum ostendat“. Damit stellt Kircher eine Parallelie her zur Formulierung im fünften Kapitel des folgenden Buches, der Stillehre innerhalb der *Musurgia universalis*, mit der er den *Phantasticus stylus* kennzeichnet. Auf Frobergers Fantasie wird in diesem Zusammenhang neben weiteren Kompositionen noch einmal ausdrücklich verwiesen:

„Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniæ rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividiturque in eas, quas *Phantasias*, *Ricercatas*, *Toccatas*, *Sonatas* vulgò vocant. Cuiusmodi compositiones vide in libro V fol. 243. & 311. à nobis composita *triphonia* fol. 466. 480. 487. & libr. VI variis instrumentis accomodatae considera.“⁹

(Der phantastische Stil – geeignet für Instrumente –, ist die freieste und am wenigsten gebundene Art des Komponierens, weder durch Worte noch ein harmonisches *subjectum* eingeschränkt, dazu eingerichtet, sein *ingenium* vorzuführen, sowie zum Lehren verborgener Regeln der Harmonie und geistreicher Verflechtung harmonischer Fortschreitungen und Fugen, und gliedert sich in das, was man landläufig *Phantasien*, *Ricercaten*, *Toccaten* und *Sonaten* nennt. Für Kompositionen dieser Art siehe in Buch V, Blatt 243 und 311 die von uns komponierten *triphonia*. Beachte Blatt 466, 480, 487 und Buch VI, ausführbar mit verschiedenen Instrumenten.)

Der „phantastische Stil“ ist demnach ein besonders freier Instrumentalstil, der sich von anderen musikalischen Schreibarten dadurch unterscheidet, daß er unabhängig von Vorgaben ist (wie sie etwa ein Text oder ein harmonisches Subjekt darstellen würden) und dazu dient, sein *ingenium* zu zeigen. Die Kompositionen, auf die Kircher an dieser Stelle neben der

⁹ Ebenda, 585.

Froberger-Fantasie verweist, sind Ensemblestücke, die ebenfalls kontrapunktisch gearbeitet sind: für Violinen und Violen bzw. für Theorbenensemble. Da diese Stücke von mehreren Spielern aufgeführt werden müssen, fehlt ihnen allerdings der im Zusammenhang der Tasteninstrumente genannte Vorzug, daß ein einziger Spieler „ingenium suum ostendat“. Daraus läßt sich folgern, daß für Kircher zwar die kontrapunktischen Stücke allgemein unter den Begriff des *stylus phantasticus* fallen, daß aber die Cembalo-Fantasie Kirchers Vorstellungen eines „phantastischen Stils“ am nächsten kommt, weil sie dem Spieler Freiheiten bietet, die einem Ensemble nicht zur Verfügung stehen.¹⁰

*

Kirchers vorstehend gebotene Erklärung ist immer wieder Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen um den „phantastischen Stil“ gewesen. Daß trotz einer inzwischen zu beachtlichem Umfang angewachsenen Literatur zum Thema keine Einigkeit über die Bedeutung des Begriffs erzielt werden konnte, dürfte in Zusammenhang damit zu sehen sein, daß Kirchers Erklärung im Kontext von Äußerungen anderer Autoren steht, die vor und nach ihm den Begriff der Fantasie bzw. des „phantastischen Stils“ ebenfalls einzugrenzen gesucht haben. Dabei bestehen – bei ähnlicher Formulierung, die auf eine Abhängigkeit der Quellen hindeutet – nicht nur Differenzen zwischen den entsprechenden Passagen bei Thomas Morley, Michael Praetorius, Kircher und Johann Mattheson: gerade die Äußerungen des letzteren sind in sich so widersprüchlich, daß sie kaum als definitorische Grundlage einer Begriffsdiskussion zu dienen vermögen und nur mit Einschränkungen zu Kirchers Position in Beziehung gesetzt werden können. Es ist daher zunächst notwendig zu ermitteln, auf welchen Gegenstand sich die Äußerungen jeweils beziehen, um anschließend zwischen den verschiedenen Autoren differenzieren zu können.

In der vorliegenden Studie werden aufgrund einer Analyse von Frobergers „Fantasia sopra Vt, re, mi, fa, sol, la“¹¹, die Kircher in den Zusammenhang des *Phantasticus stylus* stellt, Kriterien für seinen Begriff dieses Stils ermittelt; in einem zweiten Schritt werden sie an Kompositionen überprüft, die Entsprechungen zu Frobergers Fantasie aufweisen. Daran schließt sich eine Diskussion des Begriffs vom phantastischen Stil an, die neben Kircher

¹⁰ Siegbert Ramps – auf Gustav Leonhardt fußende – Zuordnung (1993, VII) der Gattungen in Frobergers *Libro secondo*, nach der die Toccaten dem *stylus phantasticus*, die Fantasien und Canzoni dem polyphonen Stil und die Partiten dem Tanzstil angehören, ist mit Kirchers Formulierung nicht vollständig in Einklang zu bringen. Vgl. Gustav Leonhardt, „Johann Jakob Froberger and his music“, in: *L'Organo* 6 (1968) 21.

¹¹ Die Taktzählung folgt Kirchers Edition, in der im Gegensatz zu Frobergers Autograph (1649) die Themenvorstellung in Takte unterteilt ist (vgl. Rampe 1993, XIII).

andere musiktheoretische Quellen, insbesondere von Mattheson, sowie die jüngere musikwissenschaftliche Forschung zum Thema einbezieht.

1. Frobergers „Fantasie sopra Vt, re, mi, fa, sol, la“

Bereits am äußersten Erscheinungsbild der Fantasie ist ablesbar, was Kircher mit „sive perfectissimam compositionis methodum, fugarumq; ingeniosè se sectantium ordinem; sive insignem temporis mutationem, varietatemque“ gemeint haben könnte: Die Fantasie stellt eine in jeder Beziehung ausgewogene, wohlproportionierte Komposition in sieben Abschnitten dar mit einer kunstvollen metrischen und rhythmisch-figurativen Disposition, die sich ebenso in den zugrundeliegenden Taktarten äußert wie in den Veränderungen, denen im Verlaufe der Komposition das Soggetto, das im Titel benannte Hexachord *ut-la*, unterworfen ist. Das Hexachord erscheint im gesamten Stück überhaupt nur auf zwei Stufen – von c und g aus; gleichwohl ist seine Verwendung von großer *varietas* geprägt. Eine Beschleunigung von Abschnitt zu Abschnitt erfaßt zunächst die Mensur des Soggetto, dann die Bewegung der kontrapunktierenden Stimmen, schließlich auch den zugrundeliegenden Puls: Im ersten Abschnitt steht das Hexachord in Ganzen (mit einer Bewegung in punktierten Halben und Vierteln sowie gelegentlichen Achteln in den kontrapunktierenden Stimmen), im zweiten wird es in Viertelnoten zitiert, z. T. in Engführung, bei Viertel- und Achtelbewegung in den Begleitstimmen. Im dritten Abschnitt erklingt das Hexachord in Halben, also wieder etwas langsamer als im zweiten Abschnitt, dagegen bildet eine pausenlose motivisch geformte Sechzehntelbewegung den Kontrapunkt. Der folgende Abschnitt bietet mit dem Wechsel vom geraden (C) zum ungeraden (3) Takt eine Beschleunigung des Pulses (Hexachord in Ganzen und Halben). Im fünften Abschnitt, der rhythmisch wie satztechnisch im Duktus einer Gigue komponiert ist (6/4-Takt), kommt die Bewegungssteigerung zu ihrer höchsten Verdichtung. Das Soggetto steht in punktierten Vierteln (deren Tempo den Vierteln im zweiten Abschnitt entspricht), begleitet von einer lebhaft springenden Begleitmotivik in Achteltriolen. Nach Rückkehr zum geraden Takt (C) und bewegungsmäßiger Beruhigung erscheinen in den letzten beiden Abschnitten Veränderungen einer anderen Qualität: das Soggetto wird zunächst chromatisiert (bei zugrundeliegender Mensur in Halben), dann wird – im letzten Abschnitt der Komposition – seine ursprüngliche Bewegungsrichtung umgekehrt. Zum nunmehr abwärtsgerichteten Hexachord (e-g bzw. a-c) tritt eine Diminution des aufwärtsgerichteten Hexachords (g-e bzw. c-a). Auf diese Weise stellt der letzte Abschnitt eine thematisch-kontrapunktische Verdichtung dar: Mit neun aufwärts- und vier abwärtsgerichteten Themeneinsätzen bietet er auf seinen zwölf Takten zugleich die höchste Dichte an Themeneinsätzen, und nur wenige Taktzeiten dieses Abschnittes bleiben gänzlich frei von thematischem Material.

Takt 1

Takt 25

Takt 38

Takt 52

Takt 66

Takt 75

Bsp. 1: Froberger, „Fantasia sopra Vt, re, mi“..., Abschnitt-Incipsits.

Der erste Abschnitt ist mit 24 Takten wesentlich länger als die übrigen (9–15 Takte). Dem entspricht, daß er als einziger das Soggetto in ganzen Noten zitiert, also für jedes Hexachord doppelt so lange benötigt wie die Zitate in den Abschnitten mit Halbe-Mensur des Soggetto. Umgekehrt bietet der zweite Abschnitt, in dem das Soggetto in Viertelnoten erklingt, mit elf Zitaten die meisten Themeneinsätze, und der gigue-artige Abschnitt, in dem das Soggetto in punktierten Vierteln erklingt, ist mit neun Takten bei sechs Themenzitaten entsprechend kürzer als die übrigen. Auf diese Weise bleiben die Themendichte und – als ihr Gegenstück – die Zahl der themenfreien Taktteile über die gesamte Komposition gleichmäßig verteilt, bei veränderlicher Mensur von Soggetto und Kontrapunkten sowie variabler Taktart.

2. Frescobaldis „Capriccio sopra Vt, re, mi, fa, sol, la“

Auch bei anderen Komponisten finden sich kontrapunktische Kompositionen, die in ihrer Gestaltung Ähnlichkeiten mit Frobergers Hexachord-Fantasie aufweisen. Der Vergleich mit dem „Capriccio sopra Vt, re, mi, fa, sol, la“ von Frobergers Lehrer Girolamo Frescobaldi aus dessen *Ersten Buch der Capricci, Ricercari und Canzoni* (1626)¹² zeigt, daß Froberger sich eng an dessen Stil und Kompositionstechnik anlehnt. An Frescobaldis „Capriccio“ lassen sich dieselben Merkmale festhalten, die auch Frobergers Fantasie kennzeichnen: Kontrapunktische Bearbeitung des Hexachords in mehreren (hier: zehn) Abschnitten, während welcher das Soggetto beschleunigt und unterschiedlichen Taktmensuren unterworfen wird, parallel dazu Bewegungssteigerung in den kontrapunktierenden Stimmen, Chromatisierung und schließlich Kombination des Soggetto mit seiner diminuierten Umkehrung. Im Unterschied zu Froberger verwendet Frescobaldi gelegentlich chromatische Veränderungen des Hexachords (z. B. T. 33: *c-d-e-fis-g-a*), und Beschleunigung und Verlangsamung der Mensur verlaufen bei Frescobaldi in einer wellenförmigen Bewegung. Bei allen Unterschieden im Detail zeigt dennoch die Faktur beider Kompositionen nicht nur Konvergenzen zwischen Lehrer und Schüler, sondern auch, daß derselbe kompositorische Sachverhalt einmal *Fantasia*, in einem anderen Fall *Capriccio* genannt werden kann.

3. Sweelincks Hexachord-Fantasia („Fantasia Ut, re, mi, fa, sol, la“)

Kein Lehrer-Schüler-Verhältnis besteht zwischen Froberger und dem „deutschen Organistenmacher“ Jan Pieterszoon Sweelinck. Dennoch zeigt der Vergleich der beiden Hexachord-Kompositionen von Froberger und Fresco-

¹² Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro di capricci, canzon francese e recercari fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura*, Venezia 1626, ed. Pierre Pidoux, Kassel etc. 1958, 3–9.

baldi mit Sweelincks Hexachord-Fantasia¹³, daß auch zwischen der Fantasie-Tradition des Nordens und Italien Korrespondenzen bestehen. Sweelincks Fantasie wird mit einem anderen Soggetto eröffnet, das auf den Eröffnungsteil beschränkt bleibt. Das Hexachord tritt bereits in T. 6 hinzu, gewinnt im Verlaufe der Komposition an Bedeutung und ist ab T. 69 das alleinige Soggetto der Fantasie.¹⁴ Die Abschnitte sind miteinander verschränkt; dennoch sind sie durch gliedernde Kadenzen in den Takten 68/69, 103/104, 136/137 und 182/183 deutlich voneinander abgehoben. Auch Sweelincks Fantasie kennzeichnet eine kontinuierliche Steigerung in der Bewegung, die sich sowohl auf das Hexachord selbst als auch auf die Begleitstimmen erstreckt.¹⁵ So bietet etwa die Rhythmisierung aller Stimmen im dritten Abschnitt (ab T. 104) durch auf unterschiedlicher Taktzeit einsetzende punktierte Viertel mit nachfolgender Achtel einen aufgeregten-kurzatmigen Gestus, der auf die nachfolgenden durchlaufenden Achtelketten vorbereitet.

Takt 1

Takt 69

¹³ Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, Vol. I. The Instrumental Works, Bd. 1, Second revised edition, ed. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn und Frits Noske, Amsterdam 1974, 35–41. Zum Titel „Fantasia ut re mi fa sol la“ in mehreren Quellen vgl. XXXI in den Critical Notes der genannten Edition.

¹⁴ Vgl. neuerdings die ausführliche Analyse von Pieter Dirksen, *The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, Utrecht 1997, 407–414.

¹⁵ Dirksens These (1997, 407), daß das Hexachord bei seinem ersten Auftreten in Augmentation, erst anschließend in seiner „Normalgestalt“ und schließlich verkürzt geboten wird, erscheint als eine willkürliche Interpretation. Sie ändert jedoch nichts am Sachverhalt einer schrittweisen Beschleunigung.

Takt 104

Takt 137

Takt 183

Bsp. 2: Sweelinck, Hexachord-Fantasia, Abschnitt-Incipsits.

Obwohl Sweelincks Komposition ohne Taktwechsel auskommt, gibt es auch in seiner Fantasie Wechsel von zwei- zu dreizeitiger Bewegung. Die dreizehn Takte vor der Kadenz in den Takten 182/183 bieten Achteltriolen, die einen Übergang zwischen der duolischen Achtelfiguration und der nachfolgenden Sechzehntelfiguration schaffen. Die duolische Sechzehntelbewegung wird ihrerseits ab T. 193 – wenn auch nur für drei Takte – zu Sechzehnteltriolen gesteigert.

Takt 169

Takt 192

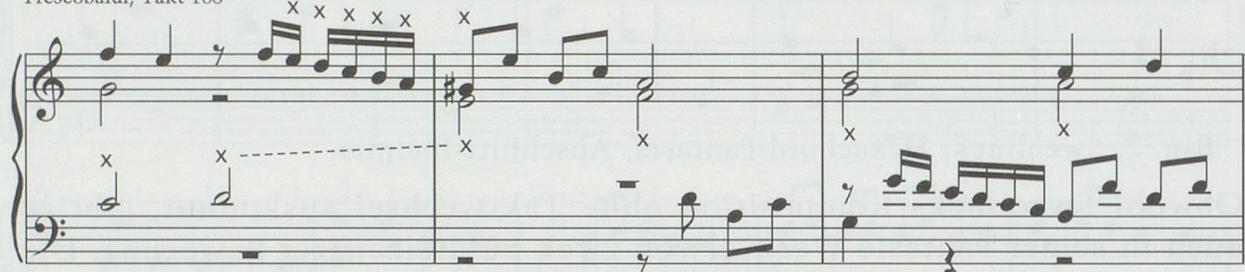
Bsp. 3: Sweelinck, Hexachord-Fantasia, T. 169ff. und T. 192f.

Im letzten Abschnitt von Sweelincks Fantasie wird das Hexachord auf Achtel- und Viertelnoten verkürzt; es erscheint hier – ähnlich den Schlußabschnitten der beiden Kompositionen von Froberger und Frescobaldi – zugleich in seiner ursprünglichen Gestalt, also aufwärtsgerichtet, und in Umkehrung, wobei hier anders als in den Vergleichsbeispielen beide Richtungen in derselben verkürzten Mensur stehen. Aufwärts- und Abwärtsbewegung kontrapunktieren einander, so daß auch Sweelincks Schlußabschnitt eine hohe kontrapunktische Verdichtung erfährt.

Froberger, Takt 91



Frescobaldi, Takt 183



Sweelinck, Takt 213



Bsp. 4: Froberger, „Fantasia sopra Vt, re, mi ...“,
 Frescobaldi, „Capriccio sopra Vt, re, mi ...“,
 Sweelinck, „Hexachord-Fantasia“,
 jeweils Soggetto und Umkehrung im Schlußabschnitt.

Aus den Analysen läßt sich festhalten: In allen drei Kompositionen wird das aufsteigende Hexachord abschnittsweise kontrapunktisch verarbeitet. Dabei steigert sich die Bewegung von Soggetto und Begleitstimmen. Taktwechseln bei Froberger und Frescobaldi stehen Wechsel von zweizeitiger zu dreizeitiger Figuration bei Sweelinck gegenüber. Alle drei Kompositionen verdichten sich am Ende zu einer kontrapunktischen Verknüpfung des

Soggetto mit seiner Umkehrung, wobei Sweelinck die am weitesten diminuierte Fassung von Soggetto und Umkehrung miteinander kombiniert, während Froberger und Frescobaldi das Hexachord wieder verlangsamen und mit der verkürzten Umkehrung kontrapunktieren.

*

So wie es zu Frobergers „Fantasia sopra Vt, re, mi, fa, sol, la,“ die Kircher als Paradigma des Tastenstils vorstellt, sowohl im Norden, bei Sweelinck, als auch im Süden, bei Frescobaldi (unter dem Namen *Capriccio*), Parallelen und Vorbilder gibt, hat auch Kirchers Beschreibung des *Phantasticus stylus* Vorbilder in musiktheoretischen Quellen des Nordens. Sie lehnt sich eng an Formulierungen an, mit denen die Fantasie für Tasteninstrumente in älteren Schriften nördlich der Alpen charakterisiert worden ist. Michael Praetorius schreibt 1619:

„Capriccio seu Phantasia subitanea: Wenn einer nach seinem eignen plesier vnd gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt / darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam / wie es ihm in Sinn kömpt / einfället: Denn weil ebener massen / wie in den rechten Fugen kein Text darunter gelegt werden darff / so ist man auch nicht an die Wörter gebunden / man mache viel oder wenig / man digredire, addire, detrahire, kehre vnnd wende es wie man will. Und kann einer in solchen Fantasien vnd Capriccien seine Kunst vnd artificium eben so wol sehen lassen: Sintemal er sich alles dessen / was in der Music tollerable ist / mit bindungen der Discordanten, proportionibus, &c. ohn einigs bedencken gebrauchen darf; Doch daß er den Modum vnd Ariam nicht gar zu sehr vberschreite / sondern in terminis bleibe: Darvon an einm andern Ort / geliebts Gott / mit mehrerm sol gesagt werden.“¹⁶

Praetorius geht von einer Reihungsform aus, in der mehrere Fugen einander ablösen. Dabei bleibt offen, ob es sich um monothematische Fantasien handelt, wie sie – als eine Möglichkeit in Sweelincks Œuvre ebenso wie bei Frescobaldi und Froberger – die untersuchten Beispiele darstellen, oder ob er Fantasien mit mehreren Soggetti im Blick gehabt hat, bei denen nicht nur die Mensur der Abschnitte und die Art der Bearbeitung wechseln, sondern auch die Themensubstanz. Folgende weitere Punkte sind aus der Beschreibung von Praetorius zu entnehmen: Der Komponist bzw. der Spieler verfährt „nach seinem eignen plesier vnd gefallen“, ist also – neben der kontrapunktischen Satztechnik – an nichts anderes gebunden als seine eigenen Ideen. Ferner ist er „nicht an die Wörter gebunden“, d.h. es geht um reine Instrumentalmusik, und es stehen ihm alle kontrapunktischen Finessen zur Verfügung: „man digredire, addire, detrahire, kehre vnnd wende es wie man will“. Auch steht dort, daß er „bindungen der Discordanten, proportionibus, &c.“ gebrauchen darf, also Vorhaltsdissonanzen und Wechsel

¹⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619, 21.

in den Proportionen sowie – so läßt sich ergänzen – anderes, was damit in Zusammenhang steht. Die Nennung von „Fantasien vnd Capriccien“ in einem Atemzug verstärkt den Eindruck, daß beide Begriffe austauschbar sind und synonym verwendet werden.

Auch Praetorius hat die Formulierungen nicht selbst erfunden, mit denen er das Phantasieren auf Tasteninstrumenten beschreibt. Ganz ähnlich hat bereits zwei Jahrzehnte zuvor Thomas Morley formuliert:¹⁷

„The most principal and chiefest kind of music which is made without a ditty is the Fantasy, that is when a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seem best in his own conceit. In this may more art be shown than in any other music because the composer is tied to nothing, but that he may add, diminish, and alter at his pleasure. And this kind will bear any allowances whatsoever tolerable in other music except changing the air and leaving the key, which in Fantasie may never be suffered. Other things you may use at your pleasure, as bindings with discords, quick motions, slow motions, Proportions, and what you list...“

Dort, wo Praetorius schreibt: „Und kann einer in solchen Fantasien vnd Capriccien seine Kunst vnd artificium eben so wol sehen lassen“, steht bei Morley: „In this may more art be shown than in any other music“. Für die Fantasie steht bei beiden Autoren also im Vordergrund, daß der Komponist *seine Kunstfertigkeit* unter Beweis stellt, ohne an einen Text (wie bei Vokalmusik), an bestimmte Taktarten und rhythmische Modelle (wie bei Tanzmusik) oder an bestimmte Funktionen (wie in Kirchen- oder Theatermusik) oder andere Vorgaben gebunden zu sein. Im Gegensatz zu Praetorius erwähnt Morley die kontrapunktische Grundlage der Fantasie mit keinem Wort. Ein Blick auf die englischen Tastenfantasien seiner Zeit zeigt allerdings, daß der kontrapunktische Satz für ihn offenbar so selbstverständlich ist, daß er keiner eigenen Erwähnung bedarf. Bei Kircher steht an der entsprechenden Stelle:

„.... ad ostendandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus...“¹⁸

Kircher setzt an die Stelle der Kunstfertigkeit das *ingenium*. Der Komponist ist die Instanz, die durch ihr *ingenium* – nicht aufgrund irgendwelcher äußerer Vorgaben – die kompositorischen Entscheidungen trifft: über die Bildung von Abschnitten, über Veränderungen, denen er das Soggetto unterwirft, über Proportionen und Mensurwechsel, über raffinierte harmonische oder kontrapunktische Wendungen. Dabei bewegt er sich innerhalb

¹⁷ Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London 1597, Reprint Farnborough 1971, 180f.

¹⁸ Vgl. oben [3] uu.

von Konventionen kontrapunktischer Musik, deren Bedingungen für Komponisten wie Spieler so selbstverständlich sind, daß die Formulierung „*fugarumque contextum*“ sie hinreichend zu charakterisieren vermag.

*

Neben Kirchers Stillehre hat es im 17. Jahrhundert mehrere Versuche gegeben, die unterschiedlichen „Schreibarten“ in eine Ordnung zu bringen. Geht es zu Beginn des Jahrhunderts in den Auseinandersetzungen zwischen dem Bologneser Musiktheoretiker Giovanni Maria Artusi und den Brüdern Monteverdi – Claudio und Giulio Cesare, der sich zum Anwalt der Musik Claudio macht – um alten und neuen Stil, um *prima* und *seconda practica* und damit um Freiheiten der Dissonanzbehandlung im Madrigal, die aus einem besonders engen Verhältnis zwischen Musik und Text resultieren,¹⁹ so teilt der Warschauer Hofkapellmeister Marco Scacchi die Musik nach Funktionen ein: *stylus ecclesiasticus*, *teatralis* und *cubicularis*.²⁰ Dem Kirchenstil ordnet Scacchi den Kontrapunkt nach Gioseffo Zarlinos Regeln zu, während sich die Theater- und Kammermusik an den lockeren Regeln der *seconda practica* orientiert. Diese Stillehre übernimmt Christoph Bernhard und arbeitet sie aus, insbesondere im Hinblick auf Figuren, die dem alten (*stylus gravis*) oder dem neuen Stil (*stylus luxurians communis* bzw. *stylus theatralis*) zuzuordnen sind.²¹

Im 18. Jahrhundert unternimmt Johann Mattheson mehrere Anläufe, Scacchis Stillehre erneut aufzurollen und systematisch auszubauen. Nach einer ersten musikalischen Gattungslehre im *Neu-Eröffneten Orchestre* (1713)²² erscheint im *Vollkommenen Capellmeister* (1739) eine ausgearbeitete Lehre von den „musikalischen Schreib-Arten“ mit dem Ziel, die unterschiedlichen Gesichtspunkte der Gattungen, Funktionen und Satztechnik in ein System zu bringen. Mit den National-Stilen (insbesondere dem „welschen“ und dem „französischen“ Stil) treten schließlich weitere Aspekte hinzu.²³

¹⁹ Lorenz Welker, „Verwirrungen um die *seconda practica*“, unveröffentlichter Text für die Basler Arbeitsgemeinschaft Musikwissenschaft. Ich danke Lorenz Welker (München) über diesen Text hinaus sowie Wulf Arlt (Basel) für zahlreiche Hinweise und Anregungen, die zur vorliegenden Studie beigetragen haben.

²⁰ Vgl. dazu im Überblick und mit weiteren Literaturangaben Walter Werbeck, „Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert“, in: *Schütz-Jahrbuch* 17 (1995) 63–79.

²¹ Bernhards Kontrapunktlehre wurde im 17. Jahrhundert handschriftlich verbreitet. Herausgegeben und kommentiert hat sie Joseph Maria Müller-Blattau, *Die Komposition Lehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926. Vgl. zu den Stilen besonders 63 („Vom Stylo gravi“) 71 („Vom Stylo luxuriante communi“) und 82 („Von dem Stylo Theatrali insgemein“).

²² Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Reprint Hildesheim 1993, 138ff.

²³ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, ed. Max Schneider, Berlin 1910.

Mattheson überarbeitet nicht nur Scacchis Stillehre, er übernimmt auch von Kircher bis in die Formulierungen hinein Details der Klassifizierung, um sie dann aber weiter auszuführen und mit eigenen Inhalten zu füllen. Dies ist für seine Zeit nicht ungewöhnlich: Tradierte Systeme werden übernommen und fortgeführt, wobei nicht die historische Genauigkeit, sondern die aktuelle Brauchbarkeit das Interesse des Musikschriftstellers bestimmen. (Und dies kann zu dem verlockenden Kurzschluß führen, Matthesons Texte im Rückblick so zu lesen, als könnten sie ausführlich über das Auskunft geben, was Kircher ein knappes Jahrhundert zuvor nicht explizit schreibt, aber gemeint haben könnte – dazu weiter unten.)

Zum *stylus phantasticus* schreibt Mattheson, zum Teil in Anlehnung an Kirchers Formulierungen:

„Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Satz= Sing= und Spiel=Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle gerät, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtungen des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt=Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde; bald hurtig bald zögernd, bald ein= bald vielstimmig; bald auch auf eine kurze Zeit nach dem Tact; ohne Klang=Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen ...“²⁴

Aus der zitierten Stelle geht nicht eindeutig hervor, worauf sich Mattheson mit dem Stilbegriff bezieht. Deutlich unterschieden von Kirchers Formulierung bzw. denjenigen von Morley und Praetorius ist zunächst die Bedeutung der Aufführungssituation: „damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse“ heißt es da, und es ist von „ungewöhnliche[n] Gänge[n]“ und „versteckte[n] Zierrathen“ die Rede, die vom Interpreten hervorgebracht werden „ohne eigentliche Beobachtungen des Tacts oder Tons“, „unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen“ – der *Interpret* nutzt einen Spielraum, den der *Komponist* nicht beansprucht hat. Auch einige Paragraphen zuvor hat Mattheson betont, daß der phantastische Stil „aus freiem Geiste, oder, wie man sagt, *ex tempore* geschieht“.²⁵ Gleichwohl bezieht sich Mattheson an anderer Stelle durchaus auf den *Kompositionssprozeß*, etwa indem er „denjenigen Verfassern, welche in ihren Fantasien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten“, vorhält, „keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl [zu] hegen“²⁶. Aber auch hier ist denkbar, daß Mattheson zumindest *auch* die Aufführungssituation im Blick

²⁴ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint, ed. Margarete Reimann, Kassel 1954, 88, § 93.

²⁵ Mattheson, *Capellmeister* 1739, 87, § 88.

²⁶ Ebenda, 88. § 94.

hat: Je strenger ein Stück kontrapunktisch gearbeitet ist, desto schwerer könnte es der Interpret haben, seine „sinnreiche[n] Drehungen und Verbrämungen“ – insbesondere bezogen auf den Takt – anzubringen. Oder anders herum formuliert: je offener ein Stück formuliert ist, desto größer ist der Spielraum für den Interpreten:

„... es sey daß die Fantasie wircklich zu Papier gebracht werde, und man also dem Sänger oder Instrumenten-Spieler die Mühe erleichtert; oder, welches allemahl besser, daß der Componist weiter nichts dabey thue, als den bequemen Ort und die rechte Stelle zu bemercken, wo dergleichen freie Gedancken, nach eigenem Belieben, angebracht werden können“.²⁷

Nicht anders sind die Hinweise auf die Spielweise *con discrezione* („daß man sich an den Tact gar nicht binden dürffe“) und auf die italienischen Organisten Claudio Merulo und Michelangelo Rossi zu verstehen, die genauso wie Froberger „absonderlich in dieser Schreib-Art viel gethan“ haben.²⁸

Zu bemerken ist schließlich, daß in Matthesons Erklärungen nicht mehr, wie bei Praetorius, *Fantasie* und *Capriccio* nebeneinanderstehen, sondern *Fantasie* und *Toccata*. Dies schlägt sich nicht nur in den Formulierungen von § 94 nieder: Auch die Beispiele, die er im *Vollkommenen Capellmeister* zum *stylus phantasticus* abdrückt, sind eine *Toccata* und eine *Fantasie*.²⁹ Darin äußert sich die gewachsene Bedeutung, die der *Toccata* in Matthesons Verständnis des *stylus phantasticus* zukommt. Dem gelten im folgenden Abschnitt einige weitere Bemerkungen. Bereits Praetorius hat, an einer anderen als der oben zitierten Stelle, *Toccata* und *Fantasie* miteinander in Verbindung gebracht:

„Toccata, ist als ein Praeambulum, oder Praeludium, welches ein Organist / wenn er erstlich vff die Orgel / oder Clavicymbalum greift / ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet / aus seinem Kopff fantasirt.“³⁰

Nur sagt Praetorius damit nichts über die Form der *Toccata* aus, sondern lediglich über ihre Funktion: sie stimmt mit derjenigen des Präludiums überein.

*

²⁷ Ebenda, 87f., § 89.

²⁸ Ebenda, 89f., §§ 96f.

²⁹ Ebenda, 89. Beide Kompositionen weist Mattheson Froberger zu. Daß die *Toccata* tatsächlich als Komposition Dietrich Buxtehudes (BuxWV 152) angesehen werden muß, ist verschiedentlich dargestellt worden. Vgl. dazu Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Diss. Freiburg 1993, Frankfurt am Main 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe XXXVI Musikwissenschaft; Bd. 136) 213.

³⁰ Praetorius 1619, 25.

In unserem Jahrhundert ist der *stylus phantasticus* Thema zahlreicher Arbeiten gewesen, in denen die theoretischen Überlegungen von Kircher und Mattheson wie auch die Fantasien und Toccaten von Sweelinck, Frescobaldi, Froberger und Buxtehude eingehenderen Analysen unterzogen wurden. Eine erste grundlegende Würdigung erfuhr der Begriff in der Studie von Erich Katz zu den musikalischen Stilbegriffen des 17. Jahrhunderts.³¹ Ohne ausführlicher darauf einzugehen nennt Katz wesentliche Merkmale des phantastischen Stils, wenn er ihn als „Stil der künstlerisch verselbständigtens instrumentalen Kammermusik (...), und zwar den angegebenen Formen nach vornehmlich derjenigen für ein Instrument (Orgel, Cembalo, Laute)“ charakterisiert.³² Die im folgenden gebotenen Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit dienen dazu, der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zu dienen – keineswegs ist an dieser Stelle eine vollständige Darstellung aller vertretenen Positionen angestrebt.

In seinem grundlegenden Aufsatz zu „Kompositorische[n] Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude“ hält Friedhelm Krummacher fest, im phantastischen Stil sei „ein kompositorisches Verfahren“ zu sehen, das „in derart verschiedenen Gattungen wie dem Ricercar und der Toccata zur Geltung“³³ komme. Daraus lasse sich – mit Peter Schleuning – schließen, daß der Stil als „Methode, nicht mehr als Gattung“ verstanden werde. Die Toccata sei für Kircher „eine Gattung, die zwar neben anderen schon den *stylus phantasticus* vertrat, zugleich aber der traditionellen Orientierung an der Fantasia eher widerstrebte“. Kirchers „Definition als Stil“ indiziere die „Auflösung der Fantasia als Gattung“; für Mattheson werde die Toccata später „zur maßgeblichen Repräsentation des phantastischen Stils“.³⁴

Krummachers Feststellungen mögen auf Matthesons Sicht zutreffen, auch wenn – wie sich oben gezeigt hat – nicht eindeutig bestimmbar ist, auf welche Aspekte der Musik dessen Äußerungen tatsächlich gemünzt sein könnten. Für Kircher allerdings kann die Einschätzung, seine Stil-„Definition“ indiziere die „Auflösung der Fantasia als Gattung“, kaum in Anspruch genommen werden. Dagegen spricht nicht nur bereits der Verweis auf die Froberger-Fantasie als Paradigma des phantastischen Stils. Mit der Aufzählung weiterer musikalischer Gattungen zeigt Kircher, daß er unter diese *componendi methodus* all diejenigen Musikstücke rechnet, deren gemeinsames Kennzeichen es ist, daß der Komponist seine Entscheidun-

³¹ Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1926

³² Katz 1926, 45.

³³ Friedhelm Krummacher, „Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude“, in: *Schütz-Jahrbuch* 2 (1980) 7–77, das hier gebotene Zitat: 19.

³⁴ Krummacher, „Kompositorische Verfahren“, 1980, 20. Peter Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen 1973 (Göppinger Akademische Beiträge 76) 17.

gen frei von Vorgaben, nämlich nur durch sein *ingenium*, trifft. Und das allein sagt noch nichts über die Kompositionsmethode (im Sinne eines modernen Stilbegriffs) aus.

Nach Matthesons Beschreibungen haben die im *stylus phantasticus* komponierten Toccaten weitaus größere Freiheiten (oder lassen sie wenigstens beim Interpreten zu) als die kontrapunktisch gearbeiteten Fantasien: Für ihn hegen, wie bereits oben zitiert wurde, „diejenigen Verfasser, die in ihren Fantasien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl (...), als welchem kein Ding so sehr zuwider ist, denn die Ordnung und der Zwang.“³⁵ Die gleichrangige Nennung von Fantasia und Toccata in diesem Zusammenhang zeigt, daß sich für Mattheson der Begriff „Fantasia“ bereits von der strengen kontrapunktischen Form gelöst hat und zur Bezeichnung anderer Kompositionsformen freigeworden ist.³⁶ Die Tradition der kontrapunktischen Fantasien, wie sie für Kircher eine selbstverständliche Grundlage des phantastischen Stils darstellte, ist aufgegeben worden. Die „förmlichen Fugen“ stehen im Widerspruch zur „allerfreieste[n] und ungebundenste[n] Satz= Sing= und Spiel= Art, die man nur erdencken kan“. Krummachers Folgerung aus Matthesons Formulierung, daß der Widerspruch zwischen kontrapunktischer und freier Setzweise ein „dialektisches Verhältnis konträrer Prinzipien“ konstituiere, bei dem der kontrapunktische Satz wie der akzentuierende Takt „als Hintergrund für die Entfaltung des Phantastischen“ notwendig sei und eine „Folie der phantastischen Freiheit“ bilde, ist keineswegs zwingend.³⁷ Wenn die förmlichen Fugen gänzlich entfallen sollen, bleibt auch von der Folie nichts mehr übrig.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Matthesons Aussagen überhaupt auf Buxtehudes Präludien anwendbar sind. Dagegen spricht, daß sie an zweiter und zumeist an einer weiteren Stelle in ihrem mehrteiligen Aufbau „förmliche Fugen“ bieten.³⁸ Krummachers Kunstgriff, den fugierten Abschnitten etwa in Buxtehudes „fis-Moll-Präludium“ (nicht „Toccata“!) abzusprechen, Fugen zu sein, um ihnen anschließend bescheinigen zu können, sie zielten „auf die Auflösung der kontrapunktischen Faktur ab“³⁹, vermag nicht zu überzeugen. Gerade in der ersten Fuge (Grave, T. 30–50) hat Kerala Snyder Matthesons Kriterien einer förmlichen Fuge nachgewiesen.⁴⁰ Dafür, daß Mattheson mit seinem Stil-Begriff Buxtehudes Präludien gemeint haben könnte, spricht eines der Beispiele, die er zur Erläuterung

³⁵ Mattheson 1739, 88.

³⁶ Vgl. Peter Schleuning, *Die Fantasie*, Bd. 1, Köln 1971 (Das Musikwerk 42) 14.

³⁷ Krummacher, „Kompositorische Verfahren“, 1980, 22.

³⁸ Vgl. hierzu Laurence Leo Archbold: *Style and Structure in the Preludia of Dietrich Buxtehude*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

³⁹ Krummacher, „Kompositorische Verfahren“, 1980, 51.

⁴⁰ Kerala Snyder: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, 255. Vgl. dazu Mattheson 1739, III. Theil, 20. Haupt-Stück. Von einfachen Fugen, 366ff.

des phantastischen Stils im *Vollkommenen Capellmeister* abdrückt. Es ist als „Anfang einer Toccate von Froberger“ überschrieben; tatsächlich handelt es sich um die ersten Takte des e-Moll-Präludiums BuxWV 152 von Buxtehude. Das Beispiel lässt offen, ob nur die abgedruckten freien Einleitungstakte des Präludiums Mattheson dazu dienen, den phantastischen Stil zu illustrieren, oder ob das ganze Stück gemeint ist; darüber hinaus bleibt unklar, ob Mattheson überhaupt das gesamte Stück vorgelegen hat und aus welcher Quelle er es kopierte.⁴¹ Die beiden Fugen beherrschen mit 53 von insgesamt 77 Takten schon ihrer Ausdehnung nach das Präludium. Wenn Mattheson also das gesamte Präludium als Beispiel für den phantastischen Stil anführen wollte, dann stünden die beiden Fugen zu seinen Ausführungen in Widerspruch.

Daß Buxtehudes Fugen ihm für seinen Fantasiebegriff kontrapunktisch noch zu streng gewesen sein dürften, legt auch der Vergleich mit einem anderen Parameter der Kompositionen nahe: Die unmittelbar anschließenden Erörterungen der Freiheit einer „Toccate, Boutarde oder Caprice“, „auf[zu]hören, in welchem Ton sie will“, zielen offensichtlich auf eine weitaus freiere Handhabung der Tonartendisposition, als sie an Buxtehudes Präludien und Toccaten beobachtet werden kann. Offenbar stehen Buxtehudes Präludien und Toccaten folglich kompositorisch zwischen den strenger kontrapunktischen Fantasien vom Beginn des Jahrhunderts und Matthesons Konzept der „allerfreieste[n] und ungebundenste[n] Satz= Sing= und Spiel=Art, die man nur erdencken kan.“

Die von Krummacher postulierte Dialektik zwischen Kontrapunkt und phantastischer Freiheit legt eine in der Musikwissenschaft seit Philipp Spitta und Albert Schweitzer bis in unsere Tage bestimmende Sicht offen. Diese Sicht begreift Musikgeschichte als lineare Prozesse, die sich auf Ziele hin entwickeln. Krummacher bringt dies auf den Punkt, indem er im Werk von Buxtehude „strukturelle Qualitäten“ zu bestimmen sucht, die „die Möglichkeit eines ästhetischen Verständnisses“ einschließen und es erlauben, ein Kunstwerk nun nicht mehr funktional, sondern „primär als Kunst“ zu begreifen.⁴² Er unterscheidet zwischen vor der Aufklärung entstandener Musik im allgemeinen, die generell durch ihre Funktionalität bestimmt sei (und der daher Kunstrang grundsätzlich abzusprechen sei), und Buxtehudes Orgelmusik im besonderen, die sich wegen ihres „Kunstranges“ von der übrigen Musik des 17. Jahrhunderts abhebe. Krummachers

⁴¹ Die einzige bekannte Quelle, in der uns das Stück überliefert ist („E. B. 1688“), weicht von Matthesons Fassung des Beginns ab. Zudem weist sie eindeutig auf Buxtehudes Verfasserschaft hin. Vgl. Snyder 1987, 249, mit einer Faksimile-Wiedergabe des Beginns. Edition: Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. I, ed. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1996, 100–103.

⁴² Krummacher, „Kompositorische Verfahren“, 1980, 8.

Dichotomie funktionale Musik *versus* autonome Kunst⁴³ impliziert zunächst, daß erst eine autonome Kunst Kunst von Rang sein könne, des weiteren ordnet sie den Begriff des „phantastischen Stils“ den Kategorien eines romantischen Phantasiebegriffs zu, in dem die „Ästhetik autonomer Instrumentalmusik“ voll ausgebildet vorliegt.

*

Neben der genannten Studie hat sich Krummacher in weiteren Arbeiten mit dem *stylus phantasticus* in Toccaten und Fantasien von Frescobaldi, Froberger und Buxtehude auseinandergesetzt.⁴⁴ Dabei kommt es zu einer leichten Verlagerung der Schwerpunkte. Für die Fantasia Frescobaldis resümiert er:

„Die Anspannung des individuellen Vermögens als Ausdruck der Freiheit des Komponisten definiert die Musik im Stylus phantasticus.“⁴⁵

Zielen die Begriffe „individuelles Vermögen“ und „Freiheit des Komponisten“ auf das *ingenium* in Kirchers Stileinteilung, so ist die Breite der Möglichkeiten im phantastischen Stil angesprochen, wenn Krummacher konstatiert, daß Toccata und Fantasie „konkret den Stylus phantasticus als polare Möglichkeiten einer frei disponierten Instrumentalmusik“ repräsentieren.⁴⁶ Gleichwohl bleibt dahinter das Modell einer dialektischen Konzeption erhalten:

„... die Kunst der Werke besteht in der Vielfalt, mit der diese Satzart abgewandelt wird, ohne der Schematik zu verfallen. Was daran frei und fast irrational anmutet, ist zwar analytisch schwer zu fassen, setzt aber doch das kontrapunktische Gerüst als Regulativ voraus. Erst vor der Folie des Kernsatzes erhalten die scheinbar freien Figurenketten ihre Wirkung. Beide Dimensionen des Satzes beziehen sich dialektisch aufeinander.“⁴⁷

Konstituiert erst das dialektische Verhältnis von Kontrapunkt und Figuration den phantastischen Stil? Ein solches Modell ließe sich zwar auf Frescobaldis Toccaten, wohl kaum aber auf Fantasia oder Capriccio anwenden. Und die kontrapunktischen Gattungen scheinen für Krummacher nur deshalb als „phantastische“ Musik legitimiert, weil sie – gewissermaßen auf einer äußeren Ebene, auf der sich verschiedene Kompositionen dialektisch

⁴³ Ebenda, 11.

⁴⁴ U.a. Friedhelm Krummacher, „Stylus versus Opus. Anmerkungen zum Stilbegriff in der Musikhistorie“, in: *Om Stilforskning*, Stockholm 1983, 29–45; ders.: „Phantastik und Kontrapunkt: Zur Kompositionssart Frescobaldis“, in: *Die Musikforschung* 48 (1995) 1–14.

⁴⁵ Krummacher, „Phantastik und Kontrapunkt“, 1995, 8.

⁴⁶ Ebenda, 14.

⁴⁷ Ebenda, 13.

verknüpfen lassen – polar zur „fluktuierenden Variabilität im Verlauf der Toccaten“⁴⁸ stehen.

Christine Defant und Dagmar Teepe haben in Studien zum *stylus phantasticus* in Buxtehudes Musik⁴⁹ sowie zur Fantasie für Tasteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert⁵⁰ ähnliche Thesen vertreten. Christine Defant faßt ihre Untersuchungen an einigen freien Orgelwerken Buxtehudes zusammen:

„Den zentralen Gedanken verkörpern in allen diesen Werken bestimmte Ordnungssysteme, die zunächst vorgestellt, dann gelockert und mit freien Bildungen in Beziehung gesetzt werden. Sobald der Satz aber in Gefahr ist, allzu frei zu werden, treten andere Regulierungsmöglichkeiten auf, die einerseits disziplinierend wirken, andererseits aber im Vergleich mit der Ausgangssituation ebenfalls relativ frei sind, so daß auf dem Hintergrund der ursprünglich strengen Ordnung ein gradueller Bedeutungswechsel des Ordnungsbegriffs stattfindet.“⁵¹

Anschließend weitert sie dieses Gedankenmodell auf Buxtehudes Choralfantasien aus. Demnach ist der Choral als „Symbol der Ordnung“ zu verstehen, das zunehmend freierer Behandlung ausgesetzt und „in der üblichen Weise von anderen Regulierungsmöglichkeiten abgelöst wird“. Dabei werde der Choral bis zum Schluß als „essentielle Grundlage der Fantasie empfunden“.⁵² Dagmar Teepe schreibt über Sweelincks Fantasien:

„Ein streng durchorganisierter Rahmen stellt das Gerüst eines Satzes dar, in dem sich auf mehreren Ebenen eine allmähliche Auflösung nachvollziehen läßt.“ Diese These stützt sich auf ihre Beobachtung einer „Verlagerung innerhalb eines jeden Stückes von einer kontrapunktischen Faktur zu Beginn bis hin zu einem figurativen Satz am Schluß“.⁵³

Nun hat bereits die Analyse von Sweelincks *Hexachord-Fantasia* gezeigt, daß deren kontrapunktische Faktur keineswegs im Verlauf der Komposition in den Hintergrund tritt oder gar aufgegeben wird; dies läßt sich ebenso

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Christine Defant, „... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae rationem, ingeniosumque ... contextum docendum“. Aspekte des *Stylus phantasticus* in den Orgelwerken und der Kammermusik Dietrich Buxtehudes“, *Schütz-Jahrbuch* 11 (1989) 69–103. Ferner von derselben, *Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland. Eine Studie zu den Auswirkungen eines Theologenstreites auf Werke der Organisten Weckmann, Reinken und Buxtehude*, Frankfurt am Main 1990 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 41).

⁵⁰ Dagmar Teepe, *Die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. Eine gattungsgeschichtliche Studie*, Kassel etc. 1991 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXXVI)

⁵¹ Defant 1989, 88.

⁵² Ebenda, 91. Eine ähnliche Argumentation findet sich in Defant 1990, 24f. Vgl. vom Verf., *Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“?*, Kassel etc. 1997 [= Schneider 1997], 22f. und 141.

⁵³ Teepe 1991, 228f.

an anderen Fantasien zeigen.⁵⁴ Die Verfasserin scheint Kirchers „liberrima & solutissima componendi methodus“ mit Matthesons fröhlaufklärerischer Position gleichzusetzen, um anschließend dessen Begriff von kompositorischer Freiheit und phantastischem Stil auf Sweelincks Musik zu übertragen. Aber auch bei Mattheson ist nicht von einer *allmählichen* Auflösung der kontrapunktischen Faktur die Rede, sondern davon, daß „förmliche Fugen“ in Toccaten und Fantasien überhaupt keinen Platz haben, da dem phantastischen Stil „kein Ding so sehr zuwider“ sei wie „die Ordnung und der Zwang“.

Auch Defants These der zunehmenden Lockerung bestehender „Ordnungssysteme“ und deren Ablösung durch andere „Regulierungsmöglichkeiten“ lässt sich nicht halten. Ausführlich habe ich das an Buxtehudes Choralfantasien dargestellt. Sie weisen alle Merkmale der jüngeren im Fantasiestil komponierten Musik auf: neben die Abschnittsbildung treten häufige Wechsel in der Bearbeitungstechnik des *cantus firmus* sowie gelegentlich ein improvisatorisch-freies Erscheinungsbild. Anstelle einer zunehmenden Lösung der Fantasien von ihren Choralvorlagen, wie sie Defant postuliert, lassen sich enge Beziehungen zwischen Choralmelodie, Choraltext und Komposition nachweisen, deren Intensität keineswegs im Verlauf der Kompositionen nachlässt oder zugunsten anderer „Ordnungssysteme“ zurücktritt.⁵⁵ Wechsel in der Bearbeitungstechnik sind vielmehr motiviert durch Aussagen des zugrundeliegenden Choraltexts, so daß in jedem Abschnitt nach neuen Prinzipien und möglicherweise einem anderen Verhältnis zwischen Choralvorlage und Bearbeitung gesucht werden muß.

Allerdings stehen die Choralfantasien damit in einem wesentlichen Aspekt im Widerspruch zu allen Beschreibungen von Fantasie und phantastischem Stil: sich „weder an Worte noch Melodie“ zu binden. Dies könnte einen Wandel in der Bedeutung des *ingenium* für die Komposition andeuten: Sein *ingenium* zeigt der Komponist nun – in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – darin, wie er die Choralvorlage theologisch interpretiert und in unterschiedlichen Kompositionstechniken auf der Orgel umsetzt.

*

Daß die Organisten selbstbewußt zu ihrer neuen Kunst standen und in ihr durchaus die Möglichkeit sahen, ihr *ingenium* unter Beweis zu stellen, belegt eine Anekdote, die Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* unter dem Stichwort *Scheidemann* von Jan Adam Reinken zu berichten weiß, zu dem Buxtehude enge Beziehungen unterhielt:⁵⁶

⁵⁴ Siehe zu Sweelincks „Fantasia Cromatica“ Schneider 1997, 36, sowie zu Sweelincks Gesamtwerk für Tasteninstrumente Dirksen 1997 [Anmerkung 14], bes. 327–492.

⁵⁵ Schneider 1997, bes. 22f.

⁵⁶ Zur Beziehung zwischen Reinken und Buxtehude vgl. Schneider 1997, 167ff.

„Scheidemann (Heinrich). Organist an der S. Catharinen=Kirche in Hamburg, ist an. 1654 gestorben, und so wohl wegen seiner Composition, als seines Spielens dergestalt berühmt gewesen, daß ein grosser *Musicus* zu Amsterdam, als er gehöret, daß Adam Reincke an des Scheidemanns Stelle gekommen, gesprochen: „es müsse dieser ein verwegener Mensch seyn, weil er sich unterstanden, in eines so sehr berühmten Mannes Stelle zu treten, und wäre er wohl so *curieux*, denselben zu sehen.“ Reincke hat ihm hierauf den aufs Clavier gesetzten Kirchen=Gesang: *An Wasser=Flüssen Babylon*, mit folgender Beyschrift zugesandt: Hieraus könne er des verwegeuen Menschen *Portrait* ersehen. Der Amsterdaminische *Musicus* ist hierauf selbst nach Hamburg gekommen, hat Reinken auf der Orgel gehöret, nachher gesprochen, und ihm, aus veneration, die Hände geküsset.“⁵⁷

Wenn auf Reinken und Buxtehude Matthesons Perspektive zuträfe, dann wären diese Stücke als improvisatorisch-freie Kompositionen anzusprechen, die sich nicht an die Choralvorlage bänden und allein dem Zweck dienten, daß „der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse“. In solchen Kompositionen würde sich der Komponist zwar des Choral-c.f. im Sinne eines „motivischen Reservoirs“⁵⁸ bedienen, gleichwohl aber weder den melodischen Zusammenhängen noch den Textbezügen und damit einer semantischen Dimension der Vorlage unterwerfen. Daß Buxtehudes – und in geringerem Maße auch Reinkens – Choralfantasien tatsächlich aber ein Programm zugrundeliegt, nämlich die Interpretation der Textvorlage, die sich auf alle Ebenen der Komposition von der formalen Struktur über die Wahl der Kompositionstechnik in den einzelnen Abschnitten bis in die Details der Ausarbeitung erstreckt, weist überraschenderweise in Kirchers Richtung, auch wenn dieser wie Mattheson eine Bindung an Worte ausgeschlossen hat.

Kircher benennt „*abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum fugarumque contextum*“ als Kennzeichen des *stylus phantasticus*. So könnten sich die „verborgenen Regeln der Harmonie“ und die „geistreichen Verflechtungen harmonischer Fortschreitungen und Fugen“ auf ein im verborgenen ablaufendes Programm beziehen, das sich

⁵⁷ *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Faks. ed. Richard Schaal, Kassel etc. 1953 (Dokumenta Musicologica I, 3) 547f. Das von Walther angegebene Todesjahr (1654) kann nicht zutreffen, wenn Scheidemann im Jahre 1655 noch dem Probispiel Weckmanns an der Hamburger Jacobikirche beigewohnt haben soll. Diese Diskrepanz hatte bereits Eitner 1903 diskutiert, hielt aber dennoch am Todesjahr 1654 fest (Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 8, Leipzig 1903, 478). Die neuere Forschung geht davon aus, daß Scheidemann Anfang des Jahres 1663 starb. Vgl. Lieselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1933, sowie Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, ed. Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. III), 2.

⁵⁸ Defant 1989, 92.

der Komponist selbst setzt, um sein Stück zu organisieren, das er dem Hörer aber nicht preisgibt. Wir wissen zu wenig darüber, in welchem Maße Buxtehudes Hörer die seinen Choralfantasien zugrundeliegenden Programme unmittelbar haben entschlüsseln können, etwa aufgrund ihrer Vertrautheit mit Choralmelodie und -text oder mit den gängigsten Mitteln ihrer musikalischen Umsetzung, um im Rückblick entscheiden zu können, wie verborgen ein solches Programm tatsächlich gewesen sein mag. Jedoch sind gerade bei Buxtehude viele Elemente seiner subtilen Übertragung von Textinhalten in musikalische Zusammenhänge, ob sie nun Kompositionstechniken, formale Aspekte oder auch musikalisch-rhetorische Figuren betreffen, so neu und originell, daß sie allenfalls von Hörern entschlüsselt worden sein könnten, die mit seiner Orgelmusik und seinem Orgelspiel bestens vertraut waren.

Welche Konsequenzen sind aus den Beobachtungen an den Choralfantasien für andere Musik von Buxtehude zu ziehen? Folgen auch die freien Präludien und Toccaten einem verborgenen Plan, der nur bislang noch nicht entschlüsselt werden konnte? Versuche in dieser Richtung hat es immer wieder gegeben, so etwa in jüngerer Zeit von Sharon Lee Gorman.⁵⁹ Gormans These, daß hinter den mehrgliedrigen freien Orgelpräludien von Buxtehude ein rhetorisches Konzept steht, nach dem die einzelnen Abschnitte im Sinne einer rhetorischen *Dispositio* Quintilians erklärbar sind (*Exordium – Narratio – Propositio – Confirmatio – Confutatio – Peroratio*), könnte auf ein solches verborgenes Konzept hindeuten. Damit befände sich Gorman in enger Nachbarschaft zu ähnlichen Beobachtungen, wie sie etwa Gerd Zacher an Kompositionen von Frescobaldi gemacht hat: Aufbau und kontrapunktische Techniken des oben analysierten „Capriccio sopra Ut, re, mi, fa, sol, la“ Frescobaldis erklärt Zacher mit einem ähnlichen rhetorischen Konzept.⁶⁰

Es würde den Rahmen dieser Studie sprengen, alle derartigen auf Buxtehudes und Frescobaldis Tastenmusik angewandten Versuche auf ihre Stichhaltigkeit hin zu überprüfen und zu bewerten. Gemeinsam ist ihnen allen, daß die Entscheidung darüber, wie die Kompositionen aufgebaut sind, welche kompositorischen Techniken sie verwenden und wie sie diese im Detail ausarbeiten, allein beim Komponisten liegt und von äußeren Vorgaben unabhängig ist. In dieser Beziehung entsprechen die Fantasien und Capriccien von Sweelinck, Frescobaldi und Froberger zu Beginn und um die Mitte des 17. Jahrhunderts den Präludien, Toccaten und Choralfantasien von Buxtehude an seinem Ende. Kircher konnte noch keine Vorstellung von der

⁵⁹ Sharon Lee Gorman, *Rhetoric and affect in the organ praeludia of Dieterich Buxtehude (1637–1707)*, PhD., Stanford University, Ann Arbor 1990.

⁶⁰ Gerd Zacher, „Frescobaldi und die instrumentale Redekunst“, in: *Musik und Kirche* 45 (1975) 54–64.

Vielfalt formaler und semantischer Möglichkeiten haben, die Buxtehude in seiner Tastenmusik entwickelt;⁶¹ dennoch ist seine Beschreibung des *stylus phantasticus* tragfähig genug, auch Buxtehudes Musik einzuschließen. Matthesons Position geht über Buxtehudes Musik hinaus, indem sie die Freiheit des Komponisten wie des Interpreten – in einem fröhauflärerischen Sinne – in den Vordergrund stellt und eine *Schreib-Art* bezeichnet, die auf alle Haupt-Stile (Theater-, Kammer- und Kirchenstil) sowie mehrere hierauf bezogene Untergattungen anwendbar ist, wenngleich Toccata und Fantasie (im Sinne des 18., nicht des 17. Jahrhunderts) nunmehr die zentralen Gattungen dieses Stils darstellen.

Den Begriff *stylus phantasticus* in der heutigen musikwissenschaftlichen Diskussion zu verwenden, setzt voraus, den jeweiligen Bezugspunkt zu nennen (etwa „im Sinne Kirchers“ oder „im Sinne Matthesons“). Im Sinne einer *Haltung* des Komponisten ist er geeignet, Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kompositionen nach Kirchers Verständnis herauszuarbeiten und einander gegenüberzustellen. Paradigma des phantastischen Stils bleibt bei ihm die kontrapunktische „Fantasia“. Als *Schreib-Art* kann der Begriff nur im Sinne Matthesons gebraucht werden. Bei ihm löst er sich von einzelnen Gattungen. Wo beide Positionen in der Formulierung einander zu entsprechen scheinen, unterscheiden sie sich in ihren Inhalten und Gegenständen. Und wo das *ingenium* des Komponisten in die Nähe des romantischen Genie-Begriffs rückt, wird die Ebene von Kirchers begrifflicher Prägnanz gänzlich verlassen:

„Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima & solutissima componendi methodus ... ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus“.

⁶¹ Vgl. hierzu vom Verf., „Spuren des Tombeau in der norddeutschen Tastenmusik des 17. Jahrhunderts“, in: *Michaelsteiner Konferenzbericht* Nr. 59 (im Druck).

J.A.L. – EIN ORGANIST IM UMKREIS DES JUNGEN BACH

von JEAN-CLAUDE ZEHNDER

Das Faszinierende an der Musikübung Thüringens, in die hinein Johann Sebastian Bach geboren wurde, liegt nicht in einer besonderen Kunstfertigkeit des Komponierens und auch nicht in der technischen Brillanz oder Raffinesse der Ausführung. Vielmehr scheint sich in der Verankerung kirchlicher Musik in breiten Schichten der Bevölkerung eine uralte Liebe zum musikalischen Klang zu manifestieren. Fast in jedem Dorf sangen die „Adjuvantenchöre“ ihre vorwiegend akkordisch strukturierten Motetten; man übte sich im Blattsingen und im Prima-Vista-Spiel; wir hören von Gottesdiensten, in denen keine Predigt gehalten wurde, wohl aber die Musik die Menschen mit einer höheren Dimension in Verbindung brachte.¹ Der Motette auf dem Gebiet der Vokalmusik entspricht in der Orgelmusik die Choralbearbeitung. Auch die Wirkung der schlichten mitteldeutschen Orgelchoräle und Choralfughetten basiert auf einem kräftigen, ungekünstelten Orgelklang, wie wir ihn an alten Orgeln nördlich der Alpen oft noch heute erleben können.²

Gleichsam das Markenzeichen dieser Thüringischen Musikkultur ist die Familie Bach, „die Bache“, tätig als Kantoren, als Stadtpfeifer, als Organisten. Daß Johann Sebastian Bach in dieser Gegend aufgewachsen ist, daß er in jungen Jahren die Formen und die „Sprache“ dieser schlichten Musik in sich aufgenommen hat, dürfte dafür verantwortlich sein, daß er die Tradition des vollstimmigen Satzes und den kontrapunktischen Kern in seinem Komponieren, allen galanten Strömungen zum Trotz, nie aufgegeben hat.

Bekanntlich sind sowohl die Dokumente zu Bachs Biographie als auch die Werküberlieferung vor etwa 1707 außerordentlich lückenhaft. Eigenschriften sind nur zufällig erhalten geblieben, die Verluste an Primärquellen betragen wenigstens 97%.³ So ist jede Ergänzung im engeren Umfeld höchst

¹ Wolfgang Stolze, „Dörfliche Musikkultur Thüringens und ihre Sonderstellung in der Musikgeschichte“, *Musik und Kirche* 61 (1991) 213–230; Friedhelm Krummacher, „Motetten und Kantaten der Bachzeit in Udestedt/Thüringen“, *Mf* 19 (1966) 402–408; Martin Geck, „Figuralmusik der Bachzeit in einem thüringischen Dorf“, *Mf* 18 (1965) 293–295.

² Die Orgel in der Schloßkirche zu Eisenberg läßt mit ihren zwei Schichten sehr anschaulich den älteren, kräftigen Klang (Christoph Donat, 1687) und den späteren, „galanten“ Klangstil (Heinrich Gottfried Trost, 1733) erleben. Vgl. Hartmut Haupt, *Orgeln im Bezirk Gera. Eine Übersicht über die Orgellandschaft Ostthüringen*, Gera o.J., 15–17. Eindrücklich ist mir auch das Instrument des Nürnberger Orgelmachers Hummel von 1623 in Olkusz (Oberschlesien, Polen) mit seinen auf volle Resonanz intonierten Prinzipalregistern in Erinnerung. Stilentwicklung ist immer auch Klangentwicklung; das ist bei der Orgel besonders deutlich.

³ Erhaltene Autographen vor 1707: BWV 739, 764 (fragmentarisch), 535a (fragmentarisch), 1021 (ehem. Anh II 205, Tabulaturschrift, ohne Autorbezeichnung). Ich rechne mit einem Werkbestand von mindestens 120 Werken, daraus ergibt sich die angegebene Prozentzahl.

willkommen: Abschriften, die nur wenig später als die Komposition entstanden sind, geben unter günstigen Umständen Auskunft über chronologische Aspekte, Werkfassungen und anderes mehr. Den in dieser Hinsicht eindrücklichsten Informationszuwachs erlebte die Bachforschung durch die Identifizierung Johann Christoph Bachs (1671–1721), des ältesten Bruders Johann Sebastian, als Schreiber der Möllerschen Handschrift und des Andreas-Bach-Buches.⁴ Obwohl ähnlich wichtige Erkenntnisse nicht zu erwarten sind, soll im folgenden ein Kopist ins Auge gefaßt werden, der ebenfalls zum Umkreis des jungen Bach gehört.

Ausgangspunkt dieser Untersuchungen war eine Bemerkung im Kritischen Bericht zum Band IV/1 der Neuen Bach-Ausgabe. Heinz-Harald Löhlein weist dort die folgenden vier Handschriften dem gleichen Schreiber zu:

1. Das Weimarer Tabulaturbuch (Titeldatum 1704)
2. Das Plauener Orgelbuch (Titeldatum 1708)
3. Eine Abschrift der Reincken-Bearbeitung C-Dur von J. S. Bach (BWV 966) in der Sammlung Mempell-Preller (Leipzig, Ms. 8,2)
4. Die Kopie der Bachschen Choralpartita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768), die in Carpentras (Südfrankreich) aufbewahrt wird.⁵

Diese Angabe geht auf die Schreiberforschungen des Johann-Sebastian-Bach-Instituts in Göttingen zurück; Yoshitake Kobayashi bestätigte mir, daß in seiner Sicht die Schriftformen der vier Handschriften auf denselben Schreiber deuten. Es sei nicht verschwiegen, daß es auch Zweifel an dieser Identifizierung gibt; Hans Joachim Schulze und Peter Wöllny vom Bach-Archiv Leipzig haben dies in persönlichen Gesprächen zum Ausdruck gebracht.⁶ Schriftforschung liegt aber nicht in der Absicht dieser Studie; sie setzt sich vielmehr zum Ziel, die Aspekte, die sich vom Repertoire her ergeben, in die Diskussion einzubringen. Die Identität des Schreibers wird dabei als Arbeitshypothese vorausgesetzt.

Auf der Titelseite der unter Ziffer 3 genannten Handschrift befindet sich das Monogramm „J.A.L.“; eine andere Hand hat die Auflösung zu „Joh. Adolph Lohrber“ beigelegt. Die Schreibung des Namens läßt einige Varianten zu: Lorber, Lorbeer etc.⁷ Trotz zahlreicher Recherchen in der Literatur, in Bibliotheken und Archiven, trotz Anfragen bei Spezialisten ist es bisher nicht gelungen, über die Tätigkeit des Organisten J.A.L. etwas in Erfahrung zu bringen.

⁴ Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1984; Robert Stephen Hill, *The „Moller Manuscript“ and the „Andreas Bach Book“...* Diss. Harvard University, Ann Arbor 1987.

⁵ NBA IV/1, Krit. Bericht von Heinz-Harald Löhlein, 202.

⁶ Man vergleiche die Aussagen von Karl Heller zu BWV 966 (unten Abschnitt 3).

⁷ Hans-Joachim Schulze, „Wie entstand die Bach-Sammlung Mempell-Preller?“, *Bach-Jahrbuch* 1974, 116–122. Revidierte Fassung in: Schulze, *Studien* (vgl. Fußnote 4), 69–88. Schulze (*Studien*, 83) zieht auch die Lesart *Sohrber* in Betracht.

gen. Eine fünfte Handschrift ist erst kürzlich bekannt geworden: in den Manuskripten, die aus St. Petersburg in die Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek zurückgekehrt sind, befindet sich eine Abschrift von Bachs Präludium und Fuge C-Dur (BWV 531), die offenbar die gleichen Schriftzüge trägt.⁸ Diese Quelle wird im folgenden kaum berücksichtigt.

1. Das Weimarer Tabulaturbuch

Die Handschrift Ms. Q 341 b der Herzogin Amalia-Bibliothek zu Weimar⁹ (künftig zitiert als Weimar) trägt den programmatischen Titel *Tabulatur Buch / Geistlicher Gesänge / D. Martini Lutheri / und anderer Gottseliger Männer / Sambdt beygefügten ChoralFugen / durchs gantze Jahr / Allen Liebhabern des Claviers componiret / von / Johann Pachelbeln, Organisten zu / S. Sebald in Nürnberg / 1704*. Diese Formulierung erweckt den Eindruck, Johann Pachelbel hätte eine Art „Orgelbüchlein“ durchs ganze Kirchenjahr zum Gebrauch seiner Organistenkollegen verfaßt. Hans Heinrich Eggebrecht konnte in seiner grundlegenden Studie¹⁰ zeigen, daß dieser Anspruch nicht stichhaltig ist; mehrere Werke stammen von Komponisten aus dem Erfurter Schülerkreis Pachelbels, insbesondere von Johann Heinrich Buttstett und Andreas Armsdorf. Aber auch die Werkgestalt ist höchst eigenartig, denn bei vielen Stücken ist eine eigenmächtige Kürzung vorgenommen worden, und dies oft auf recht unbeholfene Art. Schon August Gottfried Ritter attestierte den Stücken „eine gewisse Gewaltsamkeit in der Herbeiführung des Abschlusses“.¹¹

Das Tabulaturbuch enthält sozusagen das Basis-Repertoire eines Organisten: Choralsätze zur Begleitung des Gemeindegesangs, aufgezeichnet mit Sopran und beziffertem Baß, dazu einfache, als „Fuga“ bezeichnete Vorspiele.¹² Zunächst sind diese Fugetten bei fast allen Chorälen vorhanden, sie werden aber zusehends seltener. Satz und Vorspiel sind auf zwei gegenüberliegenden Seiten notiert, um das Umblättern zu vermeiden. Die eingeschränkte Platzdisposition im kleinen Querformat hat offenbar die Kürzung veranlaßt. Den praktischen Aspekt betont zudem die Beifügung von Textinzipits der Folgestrophen. Der Schreiber war wohl im Jahr 1704 noch sehr jung und sollte mit geringem Können den Orgeldienst in einer Kirche

⁸ Peter Wollny hat mich freundlicherweise auf dieses Manuskript aufmerksam gemacht.

⁹ Olim Grossherzogliche Bibliothek zu Weimar, später Thüringische Landesbibliothek, nach 1989 auch für kurze Zeit Zentralbibliothek der deutschen Klassik.

¹⁰ Hans Heinrich Eggebrecht, „Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704“, *AfMw* 22 (1965) 115–125.

¹¹ Studie über das Weimarer Tabulaturbuch [ohne Titel], *MfM* 6 (1874) 119f.

¹² Eine Auswahl von 60 Fugen, zusammen mit den vom Herausgeber ausgesetzten Sätzen ist publiziert in: Johann Pachelbel, *Orgelwerke*, Band 1, hg. von Traugott Fedtke, Frankfurt etc. 1972 (Peters Nr. 8125a), künftig zitiert als „Fedtke“. Eine Auswahl von 79 Fugen mitsamt den bezifferten Choralsätzen präsentiert die folgende Veröffentlichung: *La Tablature de Weimar – Johann Pachelbel et son école, [...] restitués, présentés et commentés [...] par Suzy Schwenkedel*, 2 Bände, Arras 1993, künftig zitiert als „Schwenkedel“.

versehen. Wenn wir den Beginn der Lehrzeit eines jungen Musikers etwa auf das 15. Lebensjahr ansetzen, könnte J.A.L. um 1690 geboren sein.

Goethe schrieb im Jahr 1824 an Zelter, daß die damalige Großherzoglich Sächsische Bibliothek zu Weimar dieses Tabulaturbuch „in einer Nürnberger Auction gekauft“ habe. Eggebrecht meint dazu: „Solange Goethes Hinweis auf die Nürnberger Herkunft des Buches nicht widerlegt ist, kann diese Stadt als der Entstehungsort angesehen werden.“¹³ Das Repertoire mit seiner Zentrierung auf die Erfurter Pachelbel-Schule sowie manche weitere Indizien sprechen jedoch eher für eine Entstehung in Erfurt: J.A.L. dürfte die Anleitung zu seinem ersten Organistenamt im Umkreis der Erfurter Pachelbelschüler erhalten haben.

Mit seinen rund 250 Choralsätzen ist das Weimarer Tabulaturbuch auch eine der umfangreichsten Sammlungen von Generalbaß-Chorälen. Etwa das letzte Drittel des Buches enthält spätere Lieder. Mit der Überschrift „Neu-Hallische Gesänge“ weist J.A.L. selbst darauf hin, daß die Melodien ab Nr. 161 auf das *Neue Geistreiche Gesangbuch* von J. A. Freylinghausen (Halle, 1714) Bezug nehmen.¹⁴ Dieser Teil der Handschrift ist somit wenigstens zehn Jahre später als das Titeldatum (1704) niedergeschrieben worden. Eggebrecht nimmt hier eine „zweite Hand“ an; die veränderten Schriftformen lassen sich aber auch durch den zeitlichen Abstand erklären, besonders wenn wir in Rechnung stellen, daß die Schrift eines jungen Menschen noch stärkeren Schwankungen unterworfen ist. Wenn dies zutrifft, so war das Weimarer Tabulaturbuch während vieler Jahre das Choralbuch des Organisten J.A.L.; zunächst fügte er Fugetten als Vorspiele bei, später legte er für die Choralbearbeitungen eigene Hefte an und benützte das Weimarer Tabulaturbuch nur noch als Choralbuch.

2. Das Plauener Orgelbuch

Das Plauener Orgelbuch (künftig zitiert als *Plauen*) wurde erst im Jahr 1910 entdeckt.¹⁵ Unter dem Titel *Fugen, Bicinia, Variationes etc. / über / Choral-Gesänge / geschrieben / 1708* sind rund 200 Choralbearbeitungen vereinigt. Die Quelle nimmt einen ähnlichen Rang ein wie die großen Sammelbände Johann Gottfried Walthers, bietet also neben dem schlichteren mitteldeutschen Repertoire auch norddeutsche Pedalstücke und – als den neuesten Beitrag zur Gattung – drei Choralbearbeitungen J.S. Bachs. Oft erhalten die Lesarten von *Plauen* den Vorzug gegenüber den Abschriften Walthers, weil sie näher bei der Vorlage bleiben, Walther dagegen mit kleinen redigierenden oder ausschmückenden Eingriffen seine persönliche

¹³ Eggebrecht (vgl. Fußnote 10), 116 und 123, dort auch weitere Details zur Korrespondenz Goethe – Zelter.

¹⁴ Ab Nr. 177 beziehen sich die Eintragungen dann auf eine frühere Ausgabe des Gesangbuchs von Freylinghausen, vgl. Eggebrecht (Fußnote 10), 116.

¹⁵ Max Seiffert, „Das Plauener Orgelbuch von 1708“, *AfMw* 2 (1920) 371–393.

Meinung einbringt.¹⁶ Das Plauener Orgelbuch ist 1945 durch Kriegseinwirkung verbrannt, erhalten hat sich aber eine sorgfältige Fotografie, auf große Kartons aufgezogen, die heute in Berlin aufbewahrt wird (Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Fotokopienstammlung, Fot Bü 129).¹⁷

Was über den Quellenwert von *Plauen* gesagt wurde, gilt auch für den zweiten, umfangreicherem Teil der Handschrift. Der erste Teil, gut 60 Seiten umfassend, bleibt mit rund 30 Fugetten, 15 Bicinien und einigen weiteren Stücken im bescheideneren Rahmen der „Erfurter“ Formen des Orgelchorals. Dabei tragen mehr als die Hälfte der Stücke keine Autorbezeichnung; die namentlich genannten Komponisten sind Pachelbel, Armsdorf, Buttstett und Johann Michael Bach. Die Annahme drängt sich förmlich auf, daß der erste Teil von *Plauen* eine Fortsetzung des Weimarer Tabulaturbuches, also den nächsten Schritt auf dem Ausbildungsweg von J.A.L. darstelle. Das Schwergewicht liegt immer noch bei den Fugetten, Bicinien treten dazu, vielleicht zur Übung der linken Hand, und allmählich weitet sich der Kreis der Formen. Die „Umbruchstelle“ vom ersten zum zweiten Teil von *Plauen* gibt eine Reihe von Fragen auf, die später im Abschnitt 6 diskutiert werden.

Wie schon gesagt, bringt der Hauptteil des Plauener Orgelbuches das „große“ Repertoire der Choralbearbeitung. Mit den Stücken aus der norddeutschen Schule und mit den drei Choralbearbeitungen J.S. Bachs ist ein spieltechnisches Niveau erreicht, das deutlich über dem mitteldeutschen Durchschnitt liegt, insbesondere, was das Pedalspiel betrifft. J.G. Walther (erstmals auf S. 62), J. S. Bach (S. 86, BWV 739, später BWV 735a und BWV 720), G. Böhm (S. 94, „Freu dich sehr, o meine Seele“), D. Buxtehude (S. 119, „Es ist das Heil und kommen her“), um nur die wichtigsten zu nennen, treten in den Gesichtskreis von J.A.L. Dennoch bleibt der Erfurter Kreis weiterhin präsent; auch im Hauptteil sind Pachelbel, Buttstett und Armsdorf die häufigsten Namen.¹⁸ Seiffert nimmt ab S. 62 eine „zweite Hand“ an; obwohl er seine These mit der Beobachtung einer anderen Papiersorte untermauern konnte, scheint dies der genauen Schriftanalyse nicht standzuhalten. Jedoch wird man zum ersten Teil der Handschrift einen zeitlichen Abstand annehmen, ähnlich wie auch beim Weimarer Tabu-

¹⁶ Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Orgelwerke* [wissenschaftliche Ausgabe], Band 2, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1972 (Breitkopf Nr. 6622), S. VI und 154f.; vgl. auch die Reproduktion aus *Plauen* auf S. VIII; Georg Böhm, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1986 (Breitkopf Nr. 8087), 115f.

¹⁷ Die Werkeditionen von Pachelbel und Walther haben bisher keine Notiz von dieser Quelle genommen, so daß hier noch „Erstausgaben“ zu erwarten sind. Bei der Herausgabe des Bandes IV/3 der *Neuen Bach-Ausgabe* (*Die einzeln überlieferten Orgelchoräle*, 1961, hg. von Hans Klotz) war die Existenz der Fotos von *Plauen* noch nicht bekannt; auch die drei Bach-Stücke sind also noch auszuwerten.

¹⁸ Siehe die Statistik bei Seiffert (Fußnote 15), 392.

laturbuch. Seiffert schlägt das Datum „um 1710“ vor; J.A.L. hätte dann mit etwa 20 Jahren ein professionelles Niveau erreicht. Natürlich kann die weitere Niederschrift des umfangreichen Manuskripts auch mehrere Jahre gedauert haben.

Wie können wir uns die Erweiterung des Repertoires erklären? Wenn die Biographie des J.A.L. bekannt wäre, so dürfte diese Frage leicht zu beantworten sein. Doch auch so liegt die These nahe, daß ein Ortswechsel und damit ein neuer Lehrer für den erweiterten Horizont verantwortlich ist. Über weitergehende Vermutungen wird ebenfalls im Abschnitt 6 zu sprechen sein.

3. Die Bach-Handschriften

Auf dem Titelblatt der Reincken-Bearbeitung in C-Dur (BWV 966) gibt sich der Schreiber genauer zu erkennen: *Praeludium, Fuga / et / Alemande ex C dur / compost. / di / J. S. Bach // Script. et Poss. / J. A. L.* Die Auflösung zu *Joh. Adolph Lohrber*, mit roter Tinte in deutlich abweichendem Schriftbild beigefügt, ist schwer lesbar; insbesondere der Nachname Lohrber leidet unter Platzmangel am Rande der Seite.¹⁹ Im 1997 erschienenen Kritischen Bericht zu Band V/11 der NBA resümiert Karl Heller die bisherige Forschung mit etwas veränderter Akzentuierung. J.A.L. sei „vielleicht identisch“ mit dem Schreiber von *Weimar*, *Plauen* und *Carpentras*. Zur Namensform des Schreibers äußert sich Heller: „Jedenfalls kann nicht ausgeschlossen werden, daß dies [Johann Adolph Lohrber] der Name eines späteren Besitzers des (vielleicht von einem älteren Familienmitglied geschriebenen) Ms. ist. Die Initialen des Schreibers (und Erstbesitzers) könnten beispielsweise auch als Johann Adam oder Johann Anton Lohrber aufgelöst werden. – Mit Sicherheit ist die Person dieses Schreibers in der näheren Umgebung Weimars zu suchen, wo die Familie Lorbeer ‚mit vielen Gliedern vertreten‘ war und wo es – so in Buttstädt und in Buchfart – um 1700 auch Träger des Namens Adam Lorbeer gab (freundliche Mitteilung von Dr. Lutz Buchmann, Magdeburg)“.²⁰

Die Reincken-Kopie stellt ein ursprünglich selbständiges Faszikel im Sammelband Ms. 8 der „Sammlung Mempell-Preller“ dar; das Manuskript des J.A.L. ist also älter als die übrige Sammlung (Johann Nicolaus Mempell lebte von 1713 bis 1747, Johann Gottlieb Preller von 1727 bis 1786). Hans Joachim Schulze nimmt an, dieses Faszikel sei erst von Max Seiffert um 1900 der Sammlung Mempell-Preller beigeheftet worden.²¹ Wenn wir die

¹⁹ Siehe oben Fußnote 7; vgl. auch *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, bearbeitet von Peter Krause, Leipzig 1970 (=Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 5) 36. Das Titelblatt und eine Notenseite sind reproduziert in *NBA* V/11 (Karl Heller), S. XII und XIII.

²⁰ Krit. Bericht *NBA* V/11 (Karl Heller) 160.

²¹ Krit. Bericht *NBA* V/11 (Karl Heller) 159.

Möglichkeit offen lassen, daß Mempell oder Preller das Manuskript an einem ihrer Wirkungsorte (beispielsweise Apolda oder Jena) vorgefunden und erworben habe, so gäbe das einen Fingerzeig auf den Lebensweg J.A.L.'s. Die Suche müßte vor allem – übereinstimmend mit der oben zitierten Aussage Karl Hellers – in der Umgebung Weimars intensiviert werden. An Jena zu denken wäre zum Beispiel verlockend: Vermittler zu Bach und Walther wäre dann wohl der dortige Stadtorganist Johann Nikolaus Bach.²²

J.A.L.'s Abschrift der Choralpartita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ wartet mit einer seltenen Spezialität auf. Es ist leicht ersichtlich, daß zunächst die kürzere Fassung mit vier Variationen kopiert wurde und erst in einem späteren Arbeitsgang durch Einlage weiterer Blätter und durch erneute Abschrift einer Variation die große Fassung auf J.A.L.'s Notenpult Einzug hielt.²³ Diese erweiterte Fassung von BWV 768 gilt als Werk der mittleren Weimarer Zeit, die über das Spiel eines *cantus firmus* hinausgehende Pedalverwendung spricht für die Nähe zum Orgelbüchlein, also für eine Entstehungszeit um etwa 1713.²⁴ Wiederum ist deutlich, daß J.A.L. eine recht direkte Verbindung zu Bach gehabt haben muß. Nachdem die kürzere Fassung von BWV 768 fertig kopiert war, kam ihm zu Ohren, daß der Komponist eine Erweiterung vorgenommen hatte; und er scheute die Mühe nicht, sein Manuskript mit etlichem Aufwand umzugestalten.²⁵ So war er nun im Besitz eines der „großen“ Bach-Werke.

Die erst kürzlich aufgefondene Kopie von Präludium und Fuge C-Dur (BWV 531) bringt bezüglich des Werdegangs von J.A.L. keine neuen Aspekte. Dieses jugendlich-stürmische Orgelstück ist nach allgemeinem Konsens vor 1707 komponiert; BWV 768 bleibt weiterhin das reifste Bach-Werk, das von J.A.L. abgeschrieben wurde.

4. Auf der Suche nach J.A.L.

Das auffälligste Schriftmerkmal der genannten Manuskripte ist die graphische „Ligatur“ der beiden Schlüssel zu Beginn der Akkolade: der untere Schenkel des Sopran-Schlüssels wird, ohne daß der Schreiber mit der Feder absetzt, in den Bass-Schlüssel hineingezogen. Diese nicht sehr verbreitete Gewohnheit ist auch in einem Erfurter Druck von 1712 zu finden, in Jo-

²² Bei Thomas Christensen, „Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker“, *Bach-Jahrbuch* 1996, 93–100; Herbert Koch, „Johann Nikolaus, der ‚Jenaer‘ Bach“, *Mf* 21 (1968) 290–304; sowie bei Erich Wennig, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena*, Jena 1937, ist allerdings kein diesbezüglicher Hinweis zu finden.

²³ Eigene Beobachtungen an der Handschrift, übereinstimmend mit den Angaben im Krit. Bericht der NBA IV/1, 200–204. Die erste Seite ist reproduziert im Notenband IV/1 der NBA, S. XXXI.

²⁴ Zur Datierung von BWV 768 siehe auch *Bach-Jahrbuch* 1988, 94 (Zehnder).

²⁵ Die zweite Quelle zur Fassung BWV 768a, von der Hand des Johann Tobias Krebs (P 802), zeigt keine Spuren einer Erweiterung zur großen Fassung BWV 768.

hann Gottfried Walthers frühen Choralpartiten mit dem Titel *Musicalische Vorstellung zwey Evangelischer Gesänge ... Erfurt, zu finden bey Ludw. Dresslern, Organisten zu S. Thoma*. In einem Brief präzisiert Walther den Vorgang der Drucklegung: „auf Kosten eines nahen Anverwandten, der sie selber in Kupfer radiret.“²⁶ Ludwig Dressler war der Bruder von Anna Maria Walther, geb. Dressler (1688–1757), der Frau Johann Gottfrieds, gehörte also der gleichen Generation an wie J.A.L. Die graphische Ligatur der Schlüssel könnte auf einen Erfurter Organisten zurückgehen, der diese Eigenheit an mehrere Schüler weitergab.²⁷ In allen Manuskripten des J.A.L. kommt aber auch die übliche separate Schlüsselung vor; so zeigt z.B. das Weimarer Tabulaturbuch zuerst *einmal* die Ligatur, hernach für viele Seiten die separate Form.



Abb. 1: J.G. Walther, Druck 1712, Partita „Jesu meine Freude“. Leipziger städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Sign. PM 2716. Mit freundlicher Genehmigung der Leipziger städtischen Bibliotheken.

²⁶ Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, 221.

²⁷ Hans-Joachim Schulze danke ich für manche Hinweise zum Thema „Schreiberschulen“. Peter Wollny machte mich auf weitere Manuskripte mit Ligatur der beiden Schlüssel aufmerksam: New Haven, Yale University, LM 4655, Choralvorspiel „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“ von Jacob Adlung (Erfurt!), „scr. J. G. R.“; Leipzig, Musikbibliothek, Ms. 11, BWV 592.

Der Name Lohrber ist in der Bach-Biographie nicht unbekannt. Johann Christoph Lorbeer (1645–1722), Hofadvokat und kaiserlich-gekrönter Poet, wirkte gleichzeitig mit Bach in Weimar; ein Artikel im Walther-Lexikon ist ihm gewidmet.²⁸ Wäre unser J.A.L. mit ihm verwandt und hätte J.A.L. in Weimar in irgend einer Weise eine Rolle gespielt, so wäre er höchstwahrscheinlich im Walther-Lexikon erwähnt. Dies ist aber nicht der Fall. Mehrere Träger des Namens Lohrber lokalisierte Lutz Buchmann in seiner Dissertation *Friedrich Wilhelm Rust* (1739–1796), doch auch er ohne Resultat in bezug auf unseren Kopisten.²⁹

Die vorstehenden Ausführungen gingen – in etwas einfacherer Form – als „Suchanzeige“ mit der Intention an verschiedene Persönlichkeiten und Institutionen, womöglich über die Tätigkeit des J.A.L. etwas Konkreteres berichten zu können.³⁰ Natürlich sind die Archive rund um Erfurt und Weimar noch längst nicht erschöpfend befragt worden; dennoch ist erstaunlich, daß ein Kopist, der für die heutige Editionstätigkeit eine wichtige Rolle spielt, nicht an einigermaßen prominenter Stelle greifbar ist.³¹

*

Da Forschungen in Thüringer Archiven aufwendig sind, will ich vorerst die aus den Manuskripten ablesbaren Gegebenheiten besser bewußt machen; denn auch ohne Finderglück in Bezug auf J.A.L. bieten diese Handschriften, besonders *Weimar* und *Plauen*, hochinteressantes Material zum Orgelspiel um 1700.

²⁸ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel etc. 1953, 370.

²⁹ Herr Dr. Lutz Buchmann, Magedburg, hat mir freundlicherweise aus seiner ungedruckten Dissertation die einschlägigen Seiten (S. 160–168) zur Verfügung gestellt.

³⁰ Für mündliche oder briefliche Auskünfte danke ich Herrn Dr. Wilhelm Velten (Archiv und Bibliothek des evangelischen Ministeriums zu Erfurt), Herrn Sup. i. R. Martin Bauer (Messel), Frau Gisela Vogt (Bachhaus Eisenach), Herrn Prof. Christoph Wolff (Harvard University) und den Mitarbeitern der beiden Bach-Institute in Leipzig und Göttingen. Vgl. auch Martin Bauer, „Organisten und Kantoren der Reglerkirche in Erfurt“, *Mitteldeutsche Familienkunde*, Jg. 1989, 210–222.

³¹ In ähnlicher Weise hat die Identifizierung des für die Buxtehude-Ueberlieferung wichtigen „Kodex E.B.1688“ (New Haven, Yale University, LM 5056) mit dem Dresdner Organisten Emanuel Benisch einen Musiker ins Bewußtsein gehoben, der in der bisherigen Musikgeschichtsschreibung unbekannt war. Vgl. Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude – Organist in Lübeck*, New York 1987, 326; Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilistische Studien*, Frankfurt etc. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Bd. 136) 97f.

5. Das Weimarer Tabulaturbuch und seine Konkordanzen zum Plauener Orgelbuch

Die grundlegende Arbeit zum Weimarer Tabulaturbuch ist nach wie vor die Studie von Hans Heinrich Eggebrecht.³² Sie entstand im Zusammenhang mit dem Artikel „Pachelbel“ für die alte MGG; so beziehen sich Eggebrechts Beobachtungen in erster Linie auf die Pachelbel-Ausgabe in DTB IV/1. Der Autor konnte die Fotos des Plauener Orgelbuches, die damals (1965) gerade wieder aufgetaucht waren, nicht direkt einsehen. Sein Verzeichnis ist deshalb ergänzungsbedürftig, besonders bei den Anonyma.

Zwischen den beiden Handschriften bestehen 22 Konkordanzen, die im Anhang aufgelistet und beschrieben sind. In 22 Fällen bietet also *Plauen* die „Ergänzung“ zu den in *Weimar* fragmentarisch aufgezeichneten Kompositionen. Der Zusammenhang der beiden Manuskripte ist aber keineswegs eingleisig: in 37 Fällen notiert das Plauener Orgelbuch völlig andere Stücke zum betreffenden Choraltitel; dem Schreiber stand also ein umfangreiches Material an Vorlagen zur Verfügung. Allenfalls kann die in *Weimar* überlieferte Kurzfassung durch eine andere Quelle „ergänzt“ werden (knapp 10 Stücke); in vielen Fällen (etwa 40 Stücke) bleibt aber eine *Weimarer* Kurzfughette ohne Konkordanz in den erhaltenen mitteldeutschen Quellen. Dies ist ein deutlicher Hinweis darauf, wie zahlreich die Verluste sind.

Im allgemeinen ist auch die vollständige Fassung eine fugierte Choralbearbeitung, wobei der Bearbeiter von *Weimar* nach drei oder vier Themen ausschert und mit mehr oder weniger Geschick eine Kadenz anfügt. In einem Fall wird für das letzte Thema ein Segment aus dem späteren Verlauf der Fughette verwendet („Komm Heiliger Geist, Herre Gott“, Nachweis im Anhang). Gelegentlich ist die Vorlage nicht eine Fughette, sondern ein cantus-firmus-Choral mit Vorimitation. Im Falle von Buttstetts „Gott durch deine Güte“ ist die Vorimitation lang genug, um als Kurzfughette zu dienen. Bei drei anderen Stücken dagegen ist das dritte „Thema“ schon der cantus-firmus-Einsatz, somit ein Choralthema in größerer Mensur; zwei Mal bemerkt der Bearbeiter das Problem und verkürzt die Notenwerte des dritten Themas („Kyrie eleison“ und „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“). Doch bei „Nun bitten wir den Heiligen Geist“ entsteht ein merkwürdiger Zwitter mit einem „vergrößerten“ Schlußthema (genauer im Anhang).

Durch diese zahlreichen Konkordanzen erfährt der Zusammenhang von *Plauen* und *Weimar* eine deutliche Stütze. Es ist kaum zweifelhaft, daß zumindest der Anfangsteil (Fughetten-Bicinien-Teil, siehe Abschnitt 6a) des Plauener Orgelbuches vom gleichen Schreiber stammt wie das Weimarer Tabulaturbuch. Zur Illustration ist Andreas Armsdorfs Fughette „Wo soll ich fliehen hin“ in der vollständigen Fassung (*Plauen* S. 17) und in der verkürzten „Gebrauchsversion“ (*Weimar* Nr.106) als Reproduktion der Quellen wiedergegeben

³² Vgl. Fußnote 10.



Abb. 2, 1: *Plauen*, S. 17: A. Armsdorf, „Wo soll ich fliehen hin“. Berlin, Staatl. Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Fotokopiensammlung (Fot. Bü. 129) Mit freundlicher Genehmigung des Staatl. Instituts für Musikforschung.



Abb. 2, 2: *Weimar*, Nr. 106: A. Armsdorf, „Wo soll ich fliehen hin“ (verkürzt). Mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Eine weitere Frage betrifft die Choralsätze und deren Zusammenhang mit den Kurzfughetten. In mehreren Fällen stimmt die Melodiefassung des Vorspiels und des Choralsatzes nicht überein, so zu beobachten bei „Christus, der uns selig macht“ (Nr. 36, Fedtke Nr. 14) oder bei „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ (Fedtke Nr. 59, vgl. Anhang). Oder was soll man dazu sagen, daß gelegentlich die Choralintonation im Dreiermetrum steht und das nachfolgende Gemeindelied im geraden Takt gesungen wird? Man vergleiche „In dir ist Freude“ (Nr. 28, Fedtke Nr. 9), „O Herre Gott, dein göttlich Wort/Herr Gott, dich loben alle wir“ (Nr. 76, Fedtke Nr. 35), oder im umgekehrten Verhältnis „Mein Seel, o Herr, muß loben dich“ (Nr. 73, Fedtke Nr. 34). Der These von Suzy Schwenkedel, daß die Anlage des Weimarer Tabulaturbuchs eine pädagogische Absicht verrate, kann ich nicht beistimmen.³³ Weder Pachelbel noch Buttstett hätten solche liturgischen Fehlleistungen sanktioniert; für beide wäre es ein leichtes gewesen, die kleinen Fughetten neu zu komponieren und dazu hätten sie sicherlich die Melodiefassung des zu singenden Liedes genau übernommen.

Auch wenn die Anlage des Plauener Orgelbuches recht unprofessionell erscheint, so spiegeln sich darin doch manche „musikalische Selbstverständlichkeiten“ der Zeit, die uns Heutigen wertvolle Anregungen zur historischen Musikpraxis geben. Bei den Bearbeitungen „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ (Weimar Nr. 61, Schwenkedel Nr. 36) und „Wir glauben all an einen Gott“ (Weimar Nr. 98, Fedtke Nr. 46) wird deutlich, daß das Taktzeichen C zur Charakterisierung des *stile antico* im Pachelbel-Kreis nicht gebraucht wurde. Man setzte vielmehr das normale C und schrieb dazu das Wort „allabreve“. So verfährt auch noch der junge Bach, etwa im Orgelpräludium D-Dur (BWV 532) oder im Eingangschor der Kantate „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4, T. 68). Zwei Weimarer Kurzfughetten sind mit dem Vermerk „Tremulo“ versehen: „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (Weimar Nr. 35, Konkordanz: Pachelbel DTB Nr. 15) und „O Traurigkeit“ (Weimar Nr. 42, ohne Konkordanz). Dieser Hinweis auf den Gebrauch des Orgel-Tremulanten korrespondiert mit der Aussage eines älteren mitteldeutschen Organisten, Matthäus Hertel, daß man den Tremulanten „nur alleine in den trawrigen gesängen als Bußliedern, *Sanctus* [!] und dergleichen [gebrauchen solle], da machet ein *Tremulant* die Melodey noch eines so *Devot* und andächtig als sonst, und daß sonderlich fein langsam gespielet werde.“³⁴

³³ Schwenkedel (vgl. Fußnote 12), vol.1, S.5 und 12. Dem steht nicht entgegen, die Weimarer Fughetten als Muster für den heutigen Improvisationsunterricht zu verwenden!

³⁴ Georg Schünemann, „Matthäus Hertels theoretische Schriften“, *AfMw* 4 (1922) 341.

6. Inhalt und Anlage des Plauener Orgelbuches

Die Anlage der Handschrift wurde von Seiffert nach dem (heute verschollenen) Original beschrieben. „Mehrere Hände haben den Inhalt zusammengetragen. Die erste reicht bis S. 62; dann setzt eine zweite auf anderer Papiersorte ein. [...] Von S. 295 an gebraucht diese wieder das erste Papier gemischt mit einer dritten Sorte.“³⁵ Da nur Fotos erhalten sind, kann das Papier nicht näher untersucht werden. Wie einleitend dargelegt, geht die vorliegende Studie von der Arbeitshypothese *eines* Schreibers aus, dessen Schrift sich – wohl in jungen Jahren – stark entwickelt hat.³⁶

Die Fassung des Titels und die Entwicklung des Repertoires scheinen miteinander zu korrespondieren: beim Beginn der Niederschrift plante der Schreiber nur, Fugen zu sammeln. Auch im Weimarer Tabulaturbuch sind die Vorspiele als Fugen bezeichnet. In kleinerer Schrift und außerhalb der symmetrischen Titelgraphik erscheint dann der Zusatz „Bicinia“. In der Tat kann man die ersten 62 Seiten den „Fugetten-Bicinien-Teil“ nennen. Der nächste Titelnachtrag lautet „Variationes“; noch innerhalb des Fugetten-Bicinien-Teils steht die erste Choralpartita (S. 47), und nach dem Wechsel zur zweiten Papiersorte (S. 63) folgt eine Sektion mit sieben Variationszyklen.³⁷ Mit dem „etc.“, das den Titel beschließt, sind offenbar die einzeln stehenden Choralbearbeitungen bezeichnet.

Der Fugetten-Bicinien-Teil bewegt sich in den einfachen „Erfurter“ Formen der Choralbearbeitung; der Hauptteil des Plauener Orgelbuches bietet dagegen das große Repertoire, mit eingeschlossen die norddeutschen Formen und drei Stücke Johann Sebastian Bachs. Diese beiden kontrastierenden Teile stehen nicht unverbunden nebeneinander, vielmehr kündigt sich am Ende des ersten Teils ein „Umbruch“ an, und der Beginn des Hauptteils zeigt für etwa 20 Seiten nochmals ein spezielles Repertoire. Ich spreche im folgenden von der „Umbruch-Sektion“; möglicherweise gehört dazu auch der Schlußteil der Handschrift (ab S. 295), der eine gewisse Ähnlichkeit mit den Seiten 63 bis 83 zeigt.

³⁵ Seiffert (vgl. Fußnote 15), 371.

³⁶ Das Schriftbild verändert sich beim Eintritt der zweiten Papiersorte nicht schlagartig, vielmehr lässt sich vor und nach diesem Punkt ein Veränderungsprozess beobachten, was die These eines *einzig*en Schreibers unterstützt.

³⁷ Mit 23 Choralpartiten ist das *Plauener Orgelbuch* wahrscheinlich die ergiebigste Quelle zu dieser Gattung; einschränkend muss allerdings gesagt werden, dass viele der Partiten weniger Variationen aufweisen als in anderen Quellen. Neben den eigentlichen Partiten steht zudem eine beträchtliche Zahl von Versus-Zyklen, beispielsweise von Buxtehude und Böhm, die vielleicht mit dem Wort *Variationes* mitbedacht waren.

a) Der Fughetten-Bicinien-Teil

Vieles spricht dafür, daß der Beginn von *Plauen* eine Weiterführung der in *Weimar* begonnenen Arbeit darstellt. Die Stücke sind nun vollständig, aber der Kreis der Komponisten bleibt derselbe. Die pauschale Zuweisung aller Stücke an „Pachelbel“ (auf der Titelseite von *Weimar*) weicht einer differenzierteren Sicht; es erscheinen folgende Komponistennamen: Armsdorf (12 Mal), Pachelbel (3 Mal), Johann Michael Bach (2 Mal), Buttstett (1 Mal). Zusätzlich kann bei fünf weiteren Stücken durch eine Konkordanz auf den Komponisten geschlossen werden, doch in drei Fällen ist die Zu- schreibung kontrovers. Auffallend ist die starke Präsenz des jung verstorbenen Erfurter Organisten Andreas Armsdorf (1670–1699); durch das Plauener Orgelbuch wird sein Stil überhaupt erst wirklich faßbar. Hatte vielleicht J.A.L. bei einem Schüler von Armsdorf Unterricht?

Die Choralfughette gehört zu den charakteristischen Formen der mitteldeutschen Choralbearbeitung. In einer früheren Studie³⁸ versuchte ich zu zeigen, daß die Thüringer Johann Christoph Bach (der „Eisenacher“) und Johann Michael Bach den schlchten Orgelchoral bevorzugten und daß wahrscheinlich der gebürtige Nürnberger Johann Pachelbel die Fughette nach Erfurt importiert hat. Die folgenden Ausführungen nehmen Bezug auf die Stilbeschreibungen des genannten Aufsatzes.

Die meisten Fughetten des Fughetten-Bicinien-Teils gehören zum einfacheren Typ: die schlichte Rhythmik der Nebenstimmen (nur wenige Sechzehntel, öfter akkordische Begleitung des Themas in Vierteln) lassen das Choralthema „unangefochten“ als Hauptsache erscheinen.³⁹ Unter diesen schlchten Stücken finden sich sogar zwei bisher nicht publizierte Pachelbel-Fughetten („O Mensch, bewein dein Sünde groß“, S. 20; „Erbarm dich mein, o Herre Gott“, S. 22). Drei weitere (anonym überlieferte) möchte ich für Pachelbel in Anspruch nehmen: „Nun komm, der Heiden Heiland“ (S. 5), „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (S. 9) und „Gott, der Vater wohn uns bei“ (S. 40).⁴⁰ Buttstetts Fughetten-Stil ist kaum von dem seines Lehrers zu unterscheiden. Armsdorf jedoch zeigt meist eine persönlichere Handschrift:

³⁸ Jean-Claude Zehnder, „Des seiligen Unterricht in Ohrdruf mag wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben...“ – Zum musikalischen Umfeld Bachs in Ohrdruf, insbesondere auf dem Gebiet des Orgelchorals“, in: *Bach und die Stile – Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposion*, hg. von Martin Geck in Verbindung mit Klaus Hofmann, Dortmund 1999 (in Vorbereitung).

³⁹ Nur eine Pachelbel-Fughette („Ach Herr, mich armen Sünder“, *Plauen* S. 29, DTB 3) zeigt die reichere Ausgestaltung mit bewegteren Nebenstimmen (wodurch die Choralsubstanz etwas in den Hintergrund tritt).

⁴⁰ Zuschreibung des letztgenannten Stücks schon bei Erhard Franke (Hrsg.), *Choralbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig/Dresden 1984, Edition Peters Nr. 9931.

charakteristisch für ihn sind häufige Terzparallelen und Zwischenspiele, die ein ganz einfaches Motiv festhalten.⁴¹

Bei den Bicinien ist ausschließlich Andreas Armsdorf als Komponist genannt (6 Mal), acht Bicinien bleiben anonym. Drei Stücke machen den Eindruck von Schülerarbeiten. Die Fughette über „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ (vgl. Anhang) zeigt eine eigenartige „Belebung“ der Nebenstimmen; Tonrepetitionen wie die folgenden sind in der mitteldeutschen Fughette nicht üblich und wirken „aufgesetzt“:



Bsp. 1: „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ (Plauen S. 18), T. 14f.

Die Aufgabe an den Schüler könnte darin bestanden haben, die Stimmen in irgendeiner Weise zu „diminuieren“. Metrische Unsicherheiten zeigen das Bicinium über „Ach Herr, mich armen Sünder“ (S. 28, z.B. volltaktiger Beginn) und die Fughette über „Nun bitten wir den heiligen Geist“ (S. 38). Hier hat möglicherweise der Schreiber eigene Versuche zu Papier gebracht.

b) Die Umbruch-Sektion

Ich beschreibe zunächst einige Spezialitäten gegen Ende des Fughetten-Bicinien-Teils. Mit der Choralbearbeitung „Nun laßt uns Gott dem Herren“ von Johann Michael Bach (Wolff Nr. 17⁴², in *Plauen* ohne Autorangabe) erscheint auf Seite 43 erstmals ein vierstimmiger Orgelchoral mit *Soprancantus-firmus*, eine bis dahin nicht vertretene Form. Die Niederschrift ist aber unvollständig: genau an der Stelle, wo die Vorimitation in den c.f.-Teil übergeht, bricht die Aufzeichnung ab. Wollte J.A.L. eine Fughette schreiben? Dann hätte er vielleicht zu spät bemerkt, daß hier eine ihm nicht bekannte Struktur vorliegt und deshalb nicht weitergeschrieben. Die Fughette auf S. 44 über „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand“ zeigt metrische Probleme, wie sie schon bei den Stücken auf S. 28

⁴¹ Pachelbels Zwischenspiele sind zwar von etlichen Formeln beherrscht, doch befinden sich diese in stetem Wechsel; das Spiel mit *einer* kurzen Formel ist für Armsdorf typisch. Vgl. auch das Notenbeispiel 2.

⁴² Johann Michael Bach, *Sämtliche Orgelchoräle*, mit einem Anhang (Orgelchoräle des Bach-Kreises, hauptsächlich aus der Neumeister-Sammlung), hg. von Christoph Wolff, Neuhausen-Stuttgart 1988 (künftig zitiert als „Wolff“).

und 38 beschrieben wurden. Durch zwei andere Quellen, darunter das Weimarer Tabulaturbuch, ist die korrekte Fassung zu belegen (vgl. Anhang). Ob es sich hierbei um eine mißlungene Bearbeitung handelt oder ob die Entstellung auf ungünstige äußere Umstände zurückzuführen ist, ist kaum zu entscheiden.

In der Folge weitet sich der Horizont allmählich zu neuen Formen und Spieltechniken. Auf S. 47 erscheint die erste Choralpartita, fünf Variationen über das Lied „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“, ohne Nennung des Komponisten. Das wenig profilierte Stück geht nicht über die „Erfurter“ Variationstypen hinaus. Gleich anschließend (S. 52) steht die vorderhand letzte Fughette; obwohl anonym, handelt es sich um ein bemerkenswertes Stück mit kühner Chromatik und interessanter motivischer Verarbeitung. Wer mag der Komponist sein? Ich bin versucht, an den Eisenacher Johann Christoph Bach, den „großen ausdrückenden Componisten“ zu denken.⁴³ Das Stück ist am Schluß dieser Studie wiedergegeben. Auf S. 60 steht nun ein vollständiger Orgelchoral von Johann Michael Bach („Dies sind die heilgen zehn Gebot“, Wolff Nr. 15, aber hier die Fassung in G) und gleich anschließend das erste Stück von Johann Gottfried Walther, ein dreistimmiger Satz über „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz“ (DDT 26/27, Nr. 83, Vers 1, doch hier in wesentlich schlichterer Fassung). Die Bezeichnung von Rückpositiv und Oberwerk verlangt eine Wiedergabe auf zwei Manualen, die Choralmelodie ist mit kleinen Figuren umspielt, beides Neuerungen im Orgelspiel des J.A.L.

Damit ist der Wechsel der Papiersorte erreicht. Die ersten 20 Seiten auf dem neuen Papier (S. 63–83) weisen nochmals ein recht spezielles Repertoire auf, das zu etlichen Fragen Anlaß gibt. Bei den sieben Choralpartiten und drei einzelnen Orgelchorälen wird nur einmal der Autor genannt: Andreas Armsdorf bei „Nun danket alle Gott“ (Plauen S. 78, Armsdorf-Beckmann⁴⁴ Nr. 27). Für die beiden anderen Orgelchoräle (Armsdorf-Beckmann Nr. 33 und 35) wird aufgrund der „kanonischen Choralführung“⁴⁵ ebenfalls Armsdorf als Komponist vermutet. Die sieben Choralpartiten sind in der Buttstett-Ausgabe von Klaus Beckmann publiziert;⁴⁶ die Spur zu

⁴³ Die durch die Neumeister-Sammlung bekannt gewordenen Choralbearbeitungen Johann Christoph Bachs weisen eine persönliche Note auf; leider ist sein Tastenwerk außerordentlich lückenhaft überliefert. Die 44 Choräle zum *Praeambulieren* dürften nicht von ihm stammen. Zum ganzen Fragenkomplex siehe die in Anmerkung 38 genannte Studie. Eine intensive Chromatik prägt auch die Fuge in Es-Dur (BWV Anh. III 177, publiziert in BG 36, S. 88), die mit hoher Wahrscheinlichkeit von Johann Christoph Bach stammt.

⁴⁴ Johann Friedrich Alberti / Andreas Armsdorf, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Meßstetten 1996, künftig zitiert als „Armsdorf-Beckmann“.

⁴⁵ Seiffert (vgl. Fußnote 15) 382–383.

⁴⁶ Johann Heinrich Buttstett, *Sämtliche Orgelwerke*, Band 2, hg. von Klaus Beckmann, Meßstetten 1996, künftig zitiert als „Buttstett-Beckmann“.

Buttstett führt jedoch nur über einen vagen, heute nicht mehr nachprüfba-
ren Hinweis von Seiffert.⁴⁷ Die kanonische Choralführung und die zahlrei-
chen Terzparallelen der Partita „Singen wir aus Herzensgrund“ (Plauen
S. 63, Buttstett-Beckmann⁴⁷ Nr. 42) sprechen jedoch viel eher für Armsdorf.
Die anderen Partiten bieten ein recht divergierendes stilistisches Bild; sie
pauschal für Buttstett in Anspruch zu nehmen, geht kaum an. Möglicher-
weise ist es von Bedeutung, daß die Liedvorlagen dieser Variationen nicht
dem Stammrepertoire der Reformationschoräle zugehören; auch in Wei-
mar war mit den „Neu-Hallische[n] Gesaenge[n]“ eine Tendenz zu neue-
rem Liedgut festzustellen.⁴⁸ Leider gibt es hier mehr Fragen als Antworten!
Doch sei noch auf eine Partita im Schlußteil der Handschrift hingewiesen:
die sechs Variationen zum Lied „Gleich wie ein Hirsch begehret“ (Plauen
S. 321, nicht ediert) dürften ein unbekanntes Werk von Johann Pachelbel
darstellen. Für alle Variationen lassen sich mehrere Parallelen in den be-
kannten Choralvariationen Pachelbels aufweisen.

Gegenüber dem Fughetten-Bicinien-Teil sind auf diesen 20 Seiten be-
achtliche Neuerungen festzustellen. Gleich bei der ersten Choralpartita
(„Singen wir aus Herzensgrund“, Buttstett-Beckmann Nr. 42) wird – erst-
mals im Plauener Orgelbuch – das Pedal verlangt. Auch die recht komplexe
Struktur mit der genannten kanonischen Führung der Choralmelodie zwi-
schen Sopran und Baß ist ein Novum für J.A.L. Lassen wir den Blick noch
etwas weiter schweifen: auf S. 84 folgt Bachs stark „variative“ Bearbeitung
über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (BWV 739) und danach ein
ebenfalls außerhalb der Norm stehendes Stück von Armsdorf („Es spricht
der Unweisen Mund wohl“, Armsdorf-Beckmann Nr. 11, Pedal-c. f., Echos).
Wenn es gelänge, den neuen Wirkungsort von J.A.L. zu eruieren, wären
wohl viele dieser Probleme von selbst gelöst.

c) Der Hauptteil

Auf diesen gut 200 Seiten (S. 86–294) erscheint nun ein bunter Reigen
mittel- und norddeutscher Choralbearbeitungen; von den etwa 120 Stük-
ken sind heute sozusagen alle in den gängigen Werkausgaben greifbar. Der
Hauptteil des Plauener Orgelbuches wird gern mit den großen Orgelchoral-
sammlungen Johann Gottfried Walther verglichen. Seine fünf Sammel-
bände (Königsberg, Den Haag, Mus. ms. 22541/1, 22541/2 und 22541/3⁴⁹)

⁴⁷ Nr. 42, 37, 38, 44, 41, 36, 33. Vgl. die Bemerkung zu Nr. 41 im Kritischen Apparat auf
S. 128. Gesichert sind vier Partiten von Buttstett (Nr. 15, 24, 27, 28) bzw. eine von
Armsdorf (Nr. 21).

⁴⁸ Vgl. oben im Abschnitt 1.

⁴⁹ Siehe dazu den Anhang.

zielen teilweise auf eine systematische, alphabetisch geordnete Erfassung des Choralrepertoires. Eine solche Systematik ist *Plauen* fremd.

Interessant ist aber ein Vergleich mit der Handschrift „aus dem Krebs'schen Nachlaß“ SBB Mus. ms. Bach P 802. Abgesehen von den ersten 70 Seiten, die Walther allein (und wahrscheinlich noch mit anderer Zielsetzung) geschrieben hat, kann man den Inhalt von P 802 am einleuchtendsten als Unterrichtsmaterial für den damals etwa 20-jährigen Studenten Johann Tobias Krebs auffassen. Er studierte – nach Ausweis des Walther'schen Lexikons – in Weimar zunächst (ab etwa 1710) bei Walther, dann aber auch bei Bach.⁵⁰ Der zweite Teil des Manuskripts (S. 71 bis 302) zeigt eine ähnliche Mischung von mittel- und norddeutschen Choralbearbeitungen wie das Plauener Orgelbuch, allerdings sozusagen ohne Berücksichtigung des Erfurter Kreises (Pachelbel, Buttstett, Armsdorf). Im dritten Teil von P 802 verlagert sich dann das Schwerpunkt ganz auf Werke Johann Sebastian Bachs; ein junger Musiker, der in unmittelbarer Nähe Bachs lebte, mußte dessen Meisterschaft wahrnehmen und verständlicherweise wollte er sich möglichst viele seiner Werke aneignen.

Der Hauptteil des Plauener Orgelbuches kann deshalb kaum in Weimar geschrieben worden sein; nur drei Werke von J.S. Bach und deren 17 von Walther repräsentieren die „Weimarer Schule“. Demgegenüber ist die ältere mitteldeutsche Tradition (Pachelbel, Buttstett, Armsdorf, Zachow etc.) mit etwa 100 Stücken vertreten. Wäre noch zu fragen, auf welchem Wege die norddeutsche Musik (Böhm, Buxtehude, Leyding) in den Umkreis von J.A.L. gelangt sei? Noch einmal: wenn es gelänge, den Lebensgang von J.A.L. zu klären, würde neues Licht auf die drei Bach-Werke und die acht (zum Teil mehrversigen) Choralbearbeitungen von Dietrich Buxtehude fallen.

7. Das Weimarer Tabulaturbuch und die Musikausbildung um 1700

Daß das Weimarer Tabulaturbuch sowie der Fugetten-Bicinien-Teil des Plauener Orgelbuches in Erfurt entstanden sind, dürfte nach den zahlreichen genannten Indizien kaum zweifelhaft sein. Eine weitere Stütze dieser These ließe sich wahrscheinlich aus dem Vergleich der Melodiefassungen in *Weimar* mit Erfurter Gesangbüchern gewinnen.⁵¹ Das Weimarer Tabulaturbuch gibt uns Einblick in die organistische und pädagogische Situation in Erfurt nach dem Weggang Pachelbels. Man bedenke, daß Johann

⁵⁰ Hermann Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J.S. Bach*, Hamburg 1969 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1) 97f.

⁵¹ Schwenkedel (vgl. Fußnote 12) 5, weist in diesem Zusammenhang auf das *Erfurter Gesangbuch* von N. Stenger (1663) hin.

Sebastian Bach in den Jahren 1703 bis 1707 in Arnstadt eine weitgehend autodidaktische „Weiterbildung“ absolvierte. Gleichzeitig war es im nahen Erfurt offenbar schwierig, eine kompetente musikalisch-kompositorische Ausbildung zu erhalten.

Johann Gottfried Walther gibt eine anschauliche Schilderung seines Werdegangs in einem Brief vom 3.10.1723 an Heinrich Bokemeyer.⁵² Johann Bernhard Bach und Georg Andreas Kretzschmar,⁵³ ein Schüler Buttstetts, waren zunächst seine Lehrer im „Clavier-Spielen“ und im Generalbaß. Später erhielt Walther Kompositionunterricht beim Pachelbel-Schüler Johann Heinrich Buttstett (1666–1727); er sei damals der einzige Komponist in Erfurt gewesen (Andreas Armsdorf war 1699 verstorben, Johann Bernhard Bach hatte eine Stelle in Magdeburg angenommen). Über diesen Unterricht erzählt Walther, daß

mein Lehrmeister sehr heimlich gegen mir war, so daß fast alle Worte demselben aufs neue mit andern Gefälligkeiten im Schreiben, u.s.w. abkauffen muste. [...] und bestunde die tägliche Verrichtung auf seiten des Lehrers in weiter nichts, als daß er mir anfänglich einige teütsche Regeln, von eintzeln Blättern, die, wie nachher inne worden bin, aus des verkappten *Volupii Decorii*, oder des Jesuiten *Schonslederi* also genannter *Architectonice Musices universalis*, so zu Ingolstadt an. 1631 lateinisch gedruckt worden, genommen gewesen, abschreiben ließ, hernach einen beieferten und also harmonischen Baß gab, worüber ich die Ober-Stimmen zu Hause bauen muste, welche er nachgehends in 1/4 Stunde ohngefehr, mehrentheils zu Abend-Zeit, wenn er aus dem S. Peter-Closter, und zwar nicht so, wie es hätte seyn sollen, nach Hause kam, *corrigirte*, und mich wiederum mit einem neuen Exempel nach Hause schickete, wenn vorher manchmahl lange genug auf ihn gewartet hatte. Meiner seits kunte, bey so gestalten und für mich schlimm lauffenden Sachen, nicht umhin, mich auch mit stummen Lehrmeistern aufs beste bekannt zu machen; schaffte mir demnach, nebst des seel. Werckmeisters sämtlichen Schriften, auch des *Roberti Flud Historiam utriusque Cosmi*, und des *Kircheri Musurgie* mit großen Kosten an. Die erstern (weil sie mir damahls noch nicht deutlich genug waren) gaben mir auch Gelegenheit, zum öfftern nach dem *Modo* ein und andern Choral-Lieds meinen Lehrmeister zu befragen; an statt einer *adaequaten* und auf andere Vorfälle passenden *generalen* Antwort aber, muste mich begnügen, wenn, nachdem Er den *quaestzionirten* Choral in Gedancken durchgehimmert, nur eine *speciale* ohne *raison* bekam. Als auch in nurgedachten Schriften der doppelten *Contrapuncte* gedacht wurde, und ich nicht wuste, was es für Ungeheuer wären; muste abermahl 12 Thaler ihm versprechen, und alsbald 6 Thaler auszahlen, worüber (gleich dem vorigen) kein schriftlicher *Contract* aufgerichtet wurde. So einfältig war ich! Da es denn geschahe, daß, als er mir (wie mit den vorigen auch geschehen) nur etliche wenige Zeilen in seiner Gegenwart von einzeln Blättern auf einmahl

⁵² Walther, *Briefe* (vgl. Fußnote 26), 66–69.

⁵³ Georg Andreas Kretzschmar, aus Scholas b. Reichenbach/Vogtl., begraben 15.10.1700; siehe dazu Walther, *Briefe* (vgl. Fußnote 26), im Register unter Kretzschmar.

abschreiben ließ, und mir die Zeit zu lang werden wolte, ich seinen ältesten Sohn durch Geschenck eines 2/3 Stücks dahin vermochte, daß selbiger mir den völligen Tractat heimlich verschaffte, der sodann in einer Nacht (weil er nur 5 Bogen ohngefehr ausmachte) von mir abcopiret, und hiermit des ohnedem undeterminirten Lehrens und Lernens ein Ende gemacht wurde.

Offensichtlich war es Buttstett nicht gelungen, das Niveau der renommier- te Pachelbel-Schule zu halten. In der Zeit vor 1690 hatte Johann Pachelbel in Erfurt eine große Zahl von Schülern ausgebildet; nicht zuletzt war auch Johann Christoph Bach, Sebastians ältester Bruder, durch seine Schule gegangen. Die Tabulatur von Johann Valentin Eckelt (1690 begonnen)⁵⁴ vermittelt uns eine Vorstellung vom Pachelbelschen „Studienprogramm“; allerdings ging Pachelbel schon einige Monate nach Beginn von Eckelts Lehrzeit aus Erfurt weg und der Schüler mußte bei „Crompholtz“ [?] und bei Nicolaus Vetter seine Ausbildung vervollständigen. Wir erleben in diesem Buch eine pädagogisch sinnvolle Mischung von Präludien, Fugen, Choralbearbeitungen und Tanzsätzen, die wohl gleichzeitig der spieltechnischen wie der kompositorischen Schulung dienten. Nach Ausweis der Eckelt-Tabulatur war 1690 noch die deutsche Buchstaben-Tabulatur in Gebrauch; Walther spricht dagegen schon um 1700 vom Erlernen der „Italiänische[n] Tabulatur“ (S. 66), und J.A.L. gebraucht 1704 ebenfalls diese modernere Liniennotation.

Das Weimarer Tabulaturbuch läßt keine pädagogische Intention erkennen; ich kann es nur so deuten, daß für einen jungen Organisten das allernötigste Material zum Orgelspiel im Gottesdienst bereitgestellt wurde. J.A.L. dürfte seinen ersten Unterricht bei einem Organisten ohne kompositorische Ambitionen, vermutlich an einer kleineren Erfurter Kirche amtierend, erhalten haben. So müssen wir uns diese Anleitung auf einem recht bescheidenen Niveau vorstellen. Mit dem Beginn des Plauener Orgelbuches verbesserte sich die Situation J.A.L.’s beträchtlich und der Hauptteil dieser Quelle läßt dann erkennen, daß ihm nun der Zugang zum großen Repertoire der Orgelmusik offen stand.

Auf diesem Hintergrund scheint es eine günstige Fügung des Schicksals zu sein, daß Johann Sebastian Bach zunächst (1695) Unterricht bei seinem ältesten Bruder, dem eben genannten Johann Christoph, „Organist und Schul Collega“ in Ohrdruf erhielt.⁵⁵ In Erfurt wäre er offensichtlich schlechter bedient gewesen. In Ohrdruf hatte er sicherlich Zugang zum reichen Schatz

⁵⁴ Christoph Wolff, „Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692“, in: *Festschrift für Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, 374–387. Michael Belotti, Freiburg i. Br., danke ich für die Einsichtnahme in seine Übertragungen aus der Eckelt-Tabulatur.

⁵⁵ Hans-Joachim Schulze, „Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer“, *Bach-Jahrbuch* 1985, 55–81.

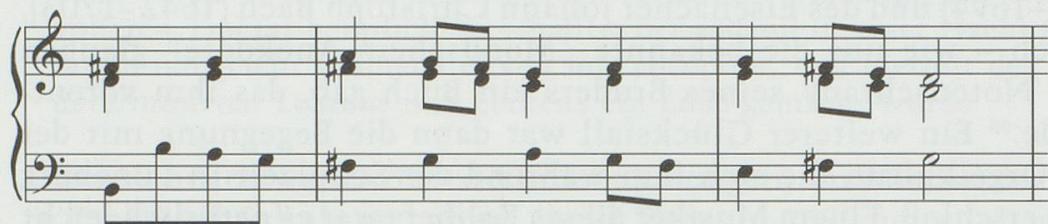
der „Familientradition“, vor allem zu den Kompositionen Johann Michael Bachs (1648–1694) und des Eisenacher Johann Christoph Bach (1642–1703), wenn es auch – wie uns die bekannte „Mondschein-Anekdote“ glauben macht – im Notenschrank seines Bruders ein Buch gab, das ihm vorenthalten wurde.⁵⁶ Ein weiterer Glücksfall war dann die Begegnung mit der nordischen Orgelkultur, die sich ihm während der Schulzeit in Lüneburg (1700–1702) erschloß. Einem Musiker dieses Kalibers war es natürlich leicht möglich, eine kompositorische Anregung durchs Ohr aufzunehmen; jedenfalls hören wir in seiner Biographie nirgends, daß er auf „stumme Lehrmeister“ zurückgreifen mußte. Vielmehr wird davon berichtet, daß er Musiker (Reincken, später Buxtehude) und Aufführungen (die französisch orientierte Hofkapelle in Celle) „live“ zu hören versuchte und so allmählich seine Meisterschaft aufbaute.

Zweifellos hat Johann Sebastian Bach sich schon sehr früh einen weiten musikalischen Horizont erworben. Trotzdem gibt es manche Anzeichen dafür, daß er sich dem „Heimatboden“, aus dem seine Familie stammte, noch im Alter verbunden fühlte. Erinnert sei nur an das sogenannte „Altbachische Archiv“, eine Sammlung von Motetten und Kantaten aus dem Arnstädter Umkreis.⁵⁷ Im *Dritten Theil der Clavier-Übung*, publiziert 1739, gibt es eine kurze Fughette über das Lied „Christ, unser Herr, zum Jorden kam“ (BWV 685), die man als Rückgriff auf den schlichten Fughetten-Stil seiner Jugendzeit verstehen kann. Zwar werden die Themen je in der Umkehrung beantwortet, eine Kunstfertigkeit, die höchstens gelegentlich bei Zachow auftaucht. Aber die Motivik der Gegenstimmen, insbesondere in den Zwischenspielen, ist beinahe als Zitat zu hören:

⁵⁶ *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Supplement zur *NBA*, Bd. III (Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800), Leipzig und Kassel 1972, Nr. 666 (S. 81). Ausführlicher dazu in: „Des seeligen Unterricht ...“ (vgl. Fußnote 38).

⁵⁷ Vgl. Peter Wollny, „Alte Bach-Funde“, *Bach-Jahrbuch* 1998, 137–148.

a.



b.



c.



- Bsp. 2: a. Andreas Armsdorf, „Komm heiliger Geist, Herre Gott“, T. 20f.
 b. Friedrich Wilhelm Zachow, „Nun komm, der Heiden Heiland“, T. 21f.
 c. Johann Sebastian Bach, „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ (BWV 685), T. 8f.

Ist es nicht erstaunlich, daß solche Werke unmittelbar neben den komplexesten Choralbearbeitungen des Meisters stehen?

ANHANG

Konkordanzen zwischen dem Weimarer Tabulaturbuch und dem
Plauener Orgelbuch

Abkürzungen:

Armsdorf	Johann Friedrich Alberti/Andreas Armsdorf, <i>Sämtliche Orgelwerke</i> , hg. von Klaus Beckmann, Meßstetten 1996.
Böhm	Georg Böhm, <i>Sämtliche Orgelwerke</i> , hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1986 (Breitkopf Nr. 8087).
Buttstedt	Johann Heinrich Buttstett, <i>Sämtliche Orgelwerke</i> , Band 2, hg. von Klaus Beckmann, Meßstetten 1996.
Den Haag	Den Haag, Gemeente Museum, 4. G. 14 (Franckenbergersches Walther-Autograph).
Fedtke	Johann Pachelbel, <i>Orgelwerke</i> , Band 1, hg. von Traugott Fedtke, Frankfurt etc. 1972 (Peters Nr. 8125a).
Franke	Erhard Franke (Hrsg.), <i>Choralbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts</i> , Leipzig/Dresden 1984, (Peters Nr. 9931).
Königsberg/Winterthur	Ein Teil der vermißten Walther-Handschrift aus Königsberg (Slg. Gotthold, Ms. 15839) ist als Fotokopie in der Stadtbibliothek Winterthur erhalten. Vgl. Harry Joelson-Strohbach, „Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik“, <i>AfMw</i> 44 (1987) 91–140.
LM 4966	New Haven, Yale University, mitteldeutsche Handschrift um 1700.
Ms. Seiffert	Manuskript um 1750/60, einst im Besitz von Max Seiffert, teilsweise als Fotokopie erhalten in der Stadtbibliothek Winterthur, vgl. Joelson, 119.
Mus.ms.22541/1	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschriften von Mus.ms. 22541/2 Johann Gottfried Walther.
Mus.ms.22541/2	
Mus.ms.22541/3	
Mus.ms.30245	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschrift des Kittel-Schülers Johann Andreas Dröbs.
Neumeister-Slg.	New Haven, Yale University, LM 4708; vgl. <i>The Neumeister collection of chorale preludes from the Bach circle. A facsimile edition</i> , Introduction by Christoph Wolff, New Haven and London 1986.
Pachelbel DTB	Johann Pachelbel, <i>Orgelkompositionen</i> , hg. von Max Seiffert, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jg. 4, Nr.1 (1904).

Pachelbel 8 Choräle	Johann Pachelbel, <i>Acht Choräle zum Praeambulieren</i> , hg. von Jean-Claude Zehnder, Winterthur 1992; Ausgabe nach dem Originaldruck, von dem nur die vermutlich zweite Auflage von etwa 1693 (Nürnberg, Weigel) erhalten blieb.
Schwenkedel	<i>La Tablature de Weimar – Johann Pachelbel et son école, [...] restitués, présentés et commentés [...] par Suzy Schwenkedel</i> , 2 Bände, Arras 1993.
Wolff	Johann Michael Bach, <i>Sämtliche Orgelchoräle, mit einem Anhang (Orgelchoräle des Bach-Kreises, hauptsächlich aus der Neumeister-Sammlung)</i> , hg. von Christoph Wolff, Neuhausen-Stuttgart 1988.

Die Angaben zum Weimarer Tabulaturbuch (*Weimar*) folgen der originalen Nummerierung, die auch das Verzeichnis bei Eggebrecht (vgl. Fußnote 10) entspricht. Die Angaben zum Plauener Orgelbuch (*Plauen*) zitieren die Stücke nach der Seitenzahl, entsprechend dem Verzeichnis bei Seiffert (vgl. Fußnote 15).

„Ach Herr, mich armen Sünder“ (Pachelbel DTB Nr. 3; Schwenkedel Nr. 47). *Plauen* S. 29 (anonym); *Weimar* Nr. 81 (Takt 1–6 mit angefügter Kadenz). Weitere Konkordanzen: *Den Haag* S. 139 („J.P.“); *Königsberg/Winterthur* S. 211 (anonym).

„Ach, was soll ich Sünder machen“ (Armsdorf Nr. 6; Fedtke Nr. 53). *Plauen* S. 30 („di Armsdorff“), zweite Niederschrift auf S. 187 („A.A.“); *Weimar* Nr. 107 (Takt 1–7 mit angefügter Kadenz). Weitere Konkordanz: *Mus. ms. 30245* („A. Armsdorf“).

„Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 49). *Plauen* S. 16 (anonym); *Weimar* Nr. 101 (T. 1–9 mit angefügter Kadenz).

„Dies sind die heilgen zehn Gebot“ (Pachelbel 8 Choräle Nr. 6; Fedtke Nr. 45). *Plauen* S. 178 („J.P.“), *Weimar* Nr. 97 (T. 1–7 mit angefügter Kadenz). Weitere Konkordanzen: Originaldruck, Berlin, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst; handschriftlich in *Den Haag* S. 92, *Königsberg/Winterthur* S. 5.

„Erbarm dich mein, o Herre Gott – Mensch, willtu leben seliglich“ (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 51).

In *Plauen* stehen nacheinander zwei Fugetten über das gleiche Lied, die erste bezeichnet mit „di And. Armsdr.“ (S. 21), die zweite mit „Alio modo di J. Pachelb“ (S. 22); *Weimar* Nr. 104 (Takt 1–8 der Pachelbel-Fughette mit angefügter Kadenz). Beckmanns Angabe (Armsdorf-Edition, S. 67), daß *Weimar* Nr. 104 mit Takt 1–3 der Fughette von Armsdorf übereinstimme, ist zwar nicht falsch, da beide Fugetten bis zum Anfang von Takt 4 identisch sind. Die Fortsetzung zeigt aber, daß *Weimar* der Pachelbel zugeschriebenen Fughette folgt (was übrigens schon Eggebrecht erkannt hatte).

„Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ (Böhm Nr. 12, Pachelbel DTB Nr. 25; Schwenkedel Nr. 73).

Plauen S. 254 („D. Buxteh.“); *Weimar* Nr. 131 (Takt 1–7 mit angefügter Kadenz).

Die Quellen nennen drei Autoren: Walthers Abschrift in *Den Haag* (S. 317) gibt die Initialen „G.B.“ (Georg Böhm), Walthers frühere Aufzeichnung in *Königsberg/Winterthur* (S. 1) dagegen „D.B.“ (Dietrich Buxtehude), ebenso wie das Plauener Orgelbuch. Schließlich wurde das Stück auch unter dem Namen Pachelbels publiziert nach einem „Einzelblatt des Berliner Ak. Instituts f. Kirchenmusik, befindlich im Pachelbel-Konvolut“ (heute verschollen, siehe Seiffert DTB IV/1). Georg Böhm dürfte dieses Stück komponiert haben (siehe dazu Klaus Beckmann im Kritischen Bericht zu seiner Böhm-Ausgabe).

„**Gott der Vater wohn uns bei**“ (Franke Nr. 39, mit Zuschreibung an Pachelbel; Fedtke Nr. 33).

Plauen S. 40 (anonym, in C-Dur); *Weimar* Nr. 71 (in D-Dur, T.1–9 mit angehängtem Schlußakkord). Eine Konkordanz in *LM* 4966 (in C-Dur) ist ebenfalls anonym.

„**Gott durch deine Güte**“ oder „**Gottes Sohn ist kommen**“ (Buttstett Nr. 12; Fedtke Nr. 2).

Plauen S. 292 („JHB“); *Weimar* Nr. 2 (T.1–6b). Weitere Konkordanzen: *Mus. ms. 22541/1* S. 24 und *Mus. ms. 22541/2* S. 35 (beide „JHB.“). In *Plauen* folgt ein vierstimmig ausgesetzter Choralsatz, der aber nicht identisch ist mit dem B.c.-Satz in *Weimar*.

„**In dich hab ich gehoffet, Herr**“ (Pachelbel DTB Nr. 39; Fedtke Nr. 39).

In *Plauen* ist diese Fughette zweimal aufgezeichnet: auf S. 42 mit der Autorangabe „di J.M.Bach“, auf S. 191 dagegen mit „J.P.“; die Kurzfassung in *Weimar* (Nr. 85) kadenziert nach Takt 9. Die drei weiteren Quellen nennen Pachelbel als Autor: *Königsberg/Winterthur* S. 21, *Den Haag* S. 219, *Ms. 1491* aus der Sammlung Spitta (verloren, Filmkopie Winterthur).

„**Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand**“ (Franke Nr. 58, mit Zuschreibung an Pachelbel; Fedtke Nr. 25).

Dieses Stück ist in drei divergierenden Fassungen überliefert: *Weimar* Nr. 53 (10 Takte), *Plauen* S. 44 (13 Takte, mit manchen Ungereimtheiten) und Bornss-Manuskript (SBB, Fot Bü 124, S. 6–7, 20 Takte). Im Bornss-Ms. ist die Fughette ohne Choraltitel überliefert, die Identifizierung geht auf die Ausgabe von Erhard Franke zurück. Während der Notentext in *Weimar* und *Bornss* übereinstimmt, zeigt *Plauen* schwer verständliche Varianten; die Themen sind um einen Viertelwert in der Taktstellung verschoben (Beginn mit einer Pause), im zweiten Thema ist jedoch (durch eine zusätzliche Note) die richtige metrische Position wieder erreicht. Das vierte Thema (Baß) setzt in *Plauen* um eine Quart höher ein. Zur Handschrift des Johann Christoph Bornss (1684–1768) siehe Hill, S. 168 (vgl. Fußnote 4). Zur Fassung in *Plauen* siehe Abschnitt 6b.

„**Komm Heiliger Geist, Herre Gott**“ (Armsdorf Nr. 22; Fedtke Nr. 27).

Plauen S. 36 („di And. Armsdorf“), zweite Abschrift in *Plauen* S. 158 (anonym); *Weimar* Nr. 64. Die Kurzfassung in *Weimar* zitiert den Beginn bis zur Mitte von Takt 8, fügt daran das Baßthema aus T.18 bis 20, und schließt mit der üblichen kurzen Kadenz. Weitere Konkordanzen: *Mus. ms. 22541/3*, S. 158 (anonym), *Mus. ms. 30245* („J.G.Walther“). Die Zuschreibung an Walther in der späten Dröbs-Handschrift *Mus. ms. 30245* kann als Versehen betrachtet werden; Armsdorf dürfte dieses Stück komponiert haben. Unter Pachelbels Werken (DTB Nr. 44) ist diese Choralbearbeitung zu streichen.

„Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 52). *Plauen* S. 38 (anonym); *Weimar* Nr. 105. Eggebrecht notiert, die Kurz-Fughette *Weimar* Nr. 105 sei konkordant mit Pachelbel DTB Nr. 45, T.1–4. Stringenter ist die Übereinstimmung mit *Plauen* S. 38, einer Fughette, die alle 10 Takte von *Weimar* abdeckt.

„Kyrie eleison“ (Buttstett Nr. 19; Schwenkedel Nr. 27).

Plauen S. 302 („J.H.B.“); *Weimar* Nr. 47. Das vollständige Stück (*Plauen*) stellt einen Orgelchoral mit Pedal-c. f. dar, eingeleitet durch zwei Vorimitationsthemen. Diese sind in *Weimar* wörtlich übernommen ($3\frac{1}{2}$ Takte). Danach aber ergeben sich Probleme: der in Halben eintretende Pedal-c. f. kann kaum in dieser Form in eine Fughette integriert werden. Der Bearbeiter von *Weimar* legt dieses Choralthema eine Oktav höher, verkürzt es auf Viertelmensur und kontrapunktiert es mit ganz einfachen Harmonien.

„Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – Christe, wollst uns hören – Kyrie, Gott Heiliger Geist“ (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 29–31).

Plauen S. 33 (anonym); *Weimar* Nr. 67 (S. 121–126). Es handelt sich um drei Fughetten, die in *Weimar* je vom zugehörigen Choralsatz gefolgt werden, in *Plauen* dagegen fortlaufend (auf der gleichen Seite) notiert sind. In *Weimar* ist nur der erste Vers (Kyrie I) um zwei Takte kürzer als in *Plauen*; die anderen Verse sind identisch.

„Nun bitten wir den Heiligen Geist“ (Buttstett Nr. 20; Fedtke Nr. 28).

Plauen S. 159 („J.H.B.“); *Weimar* Nr. 66. Ähnlicher Fall wie bei „Kyrie eleison“, aber mit anderer Problemlösung. Nach den beiden Vorimitationsthemen in Achteln setzt in T. 4 der Sopran-c. f. in Vierteln ein. Dieses „vergrößerte“ Thema wird beibehalten und in der Mitte von T. 6 abgeschlossen. Die Bearbeitung kann nicht als gelungen bezeichnet werden!

„O Herre Gott, dein göttlich Wort“ – „Nun lob, mein Seel den Herren“ – „Herr Gott, dich loben alle wir“ (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 35).

Plauen S. 18; *Weimar* Nr. 76. Die beiden anonymen Fughetten stehen in einem merkwürdigen Verhältnis zueinander: die Kurzfassung in *Weimar* zeigt den 3/2-Takt und die normale Rhythmisierung einer mitteldeutschen Fughette, in *Plauen* sind die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt (3/4-Takt) und der Satz ist auf unbeholfene Art mit Durchgängen und repetierten Achteln belebt. Auch ist es nicht immer eindeutig, ob die beiden Stücke direkt aufeinander zu beziehen sind. Dennoch liegt der Gedanke nahe, daß die *Plauener* Fassung eine Kompositionsaufgabe auf bescheidenstem Niveau darstellen könnte; ein Muster des wenig gelungenen Satzes gibt das Notenbeispiel 1 (Abschnitt 6a).

„O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (vollständige Fassung nur transponiert ediert in Franke Nr. 90, Kurzfassung Fedtke Nr. 21).

Plauen S. 20 („J.P.“); *Weimar* Nr. 46 (Takt 1–7 mit angefügter Kadenz). N.B. Das gleichnamige Stück von Pachelbel (DTB Nr. 54) ist ein Orgelchoral mit Pedal-c. f., eingeleitet durch zwei Vorimitationsthemen. Trotz gleicher Stimmenfolge der Themen ist der übrige Satz abweichend. DTB Nr. 54 hat auch die Nummer BWV Anh. III 172 (olim Anh. II 61); die Quellenangabe „*Plauener Orgelbuch*“ im BWV (2. überarbeitete Auflage, 1990, S. 893) muß getilgt werden.

„**Vom Himmel kam der Engel Schar**“ (nur Kurzfassung ediert: Schwenkedel Nr.7). *Plauen* S. 12 (anonym), *Weimar* Nr.14 (Takt 1–11 mit angefügter Kadenz).

„**Wenn mein Stündlein vorhanden ist**“ (Pachelbel DTB Nr.63; Fedtke Nr.59). *Plauen* S. 272 („J.P.“); *Weimar* Nr.152 (Takt 1–8). Konkordanzen: *Königsberg/Winterthur* S. 226, *Den Haag* S. 323, *Ms. Seiffert* S. 94. Im Kritischen Apparat von DTB IV/1 (S. XXIII) weist Seiffert darauf hin, daß die Melodie dieser Choralbearbeitung zwei divergierende Fassungen kennt: der dritte Ton kann g oder e lauten. *Plauen*, *Weimar* und die Walther-Handschriften notieren e; die Fassung mit g ist durch das *Ms. Seiffert* bezeugt, und eigenartigerweise liest auch der Choralsatz in *Weimar* die dritte Note als g; die Fughette hat also eine andere Melodiefassung als der Choralsatz!

„**Wir glauben all an einen Gott**“ (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 46). *Plauen* S. 31 (anonym); *Weimar* Nr.98 (Takt 1–17). Die Aufzeichnung in *Weimar* hat doppelt große Notenwerte und die Beischrift „allabreve“.

„**Wo Gott der Herr nicht bei uns hält**“ (Wolff Nr. 23; Pachelbel DTB Nr. 68; Fedtke Nr. 37).

Plauen S. 209 (anonym, in g), *Weimar* Nr.80 (Takt 1–5, in a). Weitere Konkordanzen: *Neumeister-Slg.* („J.M.Bach“, in e); *Königsberg/Winterthur* S. 23 (anonym, in g); *Den Haag* (S. 243, anonym, in g). Die einzige Autorangabe ist Johann Michael Bach, die Zuweisung an Pachelbel in DTB ist demnach zu streichen. Das vollständige Stück ist ein dreistimmiger c.f.-Choral mit zwei Vorimitationsthemen; beim Eintritt des c.f. (T.6) verkürzt der Bearbeiter von *Weimar* die Mensur auf Viertel, um gleiche Mensur mit den vorangehenden Themen zu bewahren. Diese Anpassung ist geschickt gemacht. Zu den Fassungen siehe Dominik Sackmann, *Der „Yaler“ Bach. Beobachtungen zur Handschrift US-NH (Yale) LM 4708 und deren Umfeld*, Beiträge zur Bach-Forschung 9/10, Leipzig 1991, 167.

„**Wo soll ich fliehen hin**“ (Armsdorf Nr. 32; Schwenkedel Nr. 65).

Plauen S. 17 („di And. Armsdr:“), zweite Aufzeichnung in *Plauen* S. 173 („A A.“); *Weimar* Nr. 106 (Takt 1–9 mit angefügter Kadenz). Weitere Konkordanz: *Mus. ms. 30245*, S. 39.

Anonymus (Johann Christoph Bach?)
 „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“
 Plauer Orgelbuch S. 52 (Vgl. S. 142)

The musical score consists of six staves of organ music, arranged in two systems of three staves each. The music is in common time and uses a basso continuo style with two manuals and a pedal. The key signature changes frequently, including B-flat major, A major, and G major. Measure numbers 1, 5, 8, 11, 14, and 18 are indicated at the beginning of each staff. The score includes various musical markings such as trills, grace notes, and dynamic changes.

A musical score for organ, consisting of six staves of music. The music is in common time and uses a bass clef for the bass staff and a treble clef for the other staves. The score is divided into six measures, numbered 22, 25, 29, 32, 36, and 39. Measure 22 starts with a bass note followed by a series of eighth-note chords. Measure 25 features a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns. Measure 29 includes a bass line with sustained notes and eighth-note chords. Measure 32 shows a bass line with eighth-note patterns and a treble line with sixteenth-note patterns. Measure 36 features a bass line with eighth-note patterns and a treble line with eighth-note patterns. Measure 39 concludes the page with a bass line and a treble line.

22

25

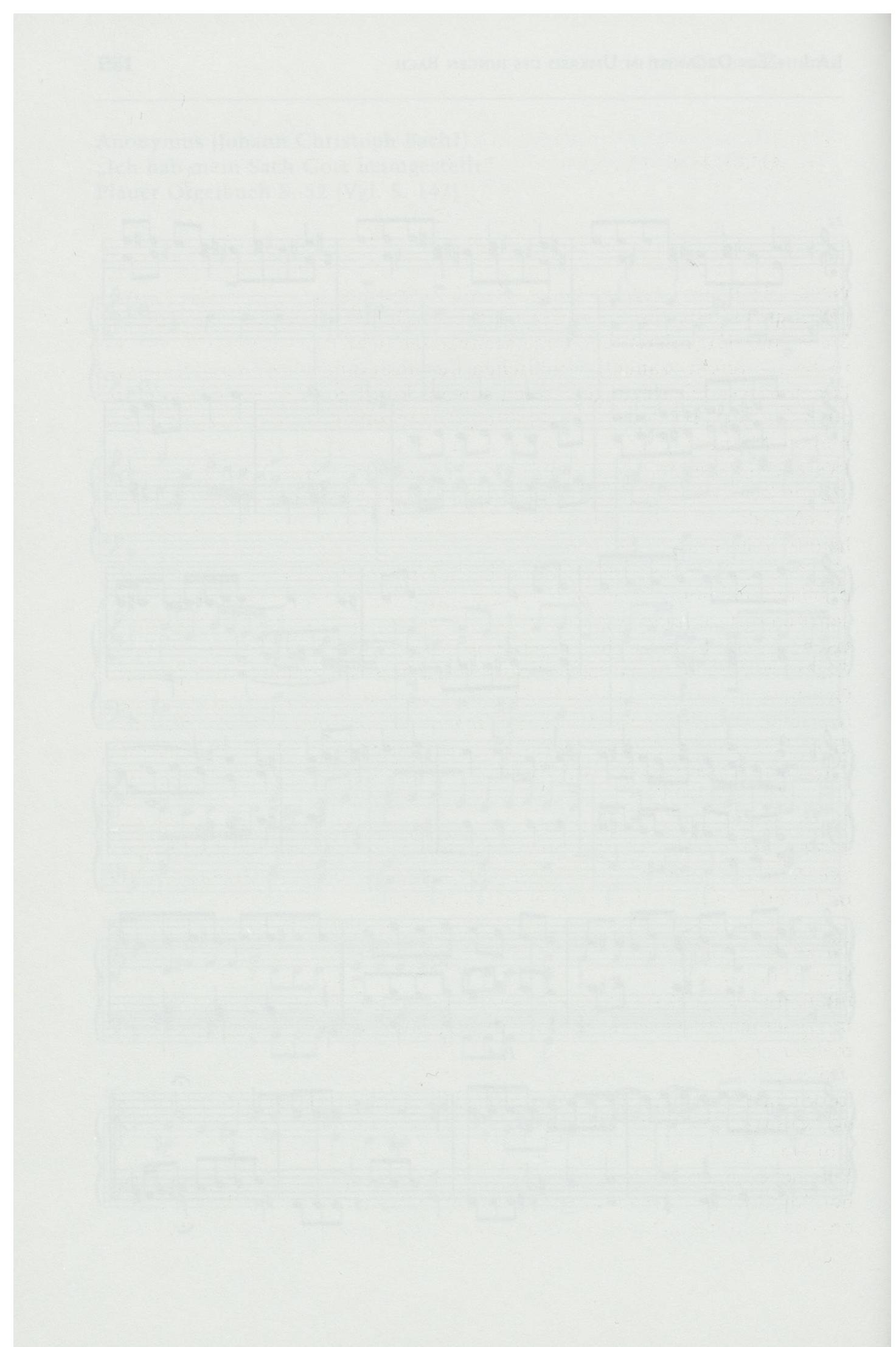
29

32

36

39

Ped.



ARP SCHNITGER –
AUF DER SUCHE NACH DEM AUTHENTISCHEN KLANG

von STEF TUINSTRA

Nach allgemeiner Einschätzung ist Arp Schnitger einer der größten europäischen Orgelbauer. In diesem Artikel möchte ich versuchen, aus der Sicht eines Organisten und Orgelsachverständigen die wichtigsten Aspekte der in stetem Wandel befindlichen Restaurierungspraxis zusammenzufassen. Diese Überlegungen sollen sowohl künftigen Restaurierungen als auch der Ästhetik des Spiels auf alten Orgeln zugute kommen. Denn nach meiner Meinung kann die Kenntnis über die Wechselwirkung zwischen Restaurierungspraxis und Orgelspiel noch vertieft werden. Es müssen zu diesem Zweck wissenschaftliche, handwerkliche und künstlerische Aspekte miteinander in Dialog treten sowie Erfahrungen von Organisten und Orgelbauern ausgetauscht werden.

In den letzten zehn Jahren hat sich die Entwicklung der Restaurierungspraxis beschleunigt. Das Bild, das wir heute von Schnitger haben, ist wesentlich differenzierter geworden. So werde ich u. a. versuchen, die praktischen und theoretischen Ergebnisse einiger erst kürzlich restaurierter Orgeln vergleichend zu betrachten. Es handelt sich dabei um Schnitger-Orgeln in den nordniederländischen Provinzen und im angrenzenden Ostfriesland. Einzelne dieser Restaurierungen habe ich selbst als Sachverständiger begleitet, andere beschäftigen mich zur Zeit noch. Anhand dreier Thesen will ich zunächst die Problematik umreißen.

These 1:

Es kann keine Rede von „der“ Schnitger-Orgel sein, denn es sind in Schnitgers Schaffen drei Phasen zu unterscheiden. Wir müssen versuchen, die Charakteristika dieser Phasen näher zu bestimmen.

These 2:

Das Bild, das wir uns heute von Arp Schnitger machen, ist immer noch nicht eindeutig. Mehr noch: Man muß sich fragen, ob wir Schnitger bereits in all seinen Aspekten begriffen haben. *These 2* enthält dementsprechend mehrere Fragen.

a) Welchen Schnitger schätzen wir heutzutage? In welchem Zustand sind uns Schnitger-Orgeln überliefert und wie haben wir sie restauriert? Haben wir damit „Schnitger“ vollständig wiedergewonnen?

b) Was wissen wir vom „alten“ Klang? Kann man diesen alten Klang bei Restaurierungen wiedererwecken? In welchem Verhältnis zueinander stehen historische Überlieferung und Intuition im Hinblick auf die Intonation von Schnitger-Orgeln? Wo beginnt bei der Intonation der subjektive

Einfluß des Intonateurs? Können wir gute Kopien Schnitgerscher Instrumente bauen?

These 3:

Schnitger-Orgeln, die im Laufe der Zeit etliche ihrer ursprünglichen künstlerischen und technischen Parameter verloren haben, sind in breiten Kreisen populär. Dabei stellt sich eine wichtige Frage: „Lieben“ wir Orgelbauer und Organisten den ursprünglichen Schnitger-Klang in seiner wahren Identität? Oder wollen wir daneben Entwicklungen aus späterer Zeit unreflektiert beibehalten? Wollen wir uns im Grunde unser eigenes Bild von Schnitger schaffen, unter anderem deswegen, weil dieses Bild gegenwärtig gut in unsere so vielfältige Orgelkultur paßt?

1. DIE DREI PERIODEN IN SCHNITGERS SCHAFFEN

1.1. *Die erste Periode: bis etwa 1688*

Die Orgeln, die Arp Schnitger zu Beginn seiner langen Tätigkeit baute, schließen sich, wie nicht anders zu erwarten, eng an die Instrumente seiner Vorgänger an. In erster Linie ist da sein direkter Lehrmeister Berendt Huß zu nennen. Doch sind die Unterschiede in der norddeutschen Orgellandschaft jener Tage so groß, daß auch andere Meister als Vorbild in Betracht gezogen werden müssen: etwa die Familie Scherer und deren Schüler, Vater und Sohn Fritzsche nebst Schwiegersohn Friedrich Stellwagen. Beispielsweise kann die für Schnitger charakteristische Vorliebe für weitmensurierte Kehlen der Zungenstimmen in Kombination mit relativ engen, trichterförmigen Bechern auf Fritzsche und seine Schule zurückgeführt werden.

Um 1600 haben sich die bedeutendsten deutschen Orgelbauer im westlichen Nordseeküstengebiet – de Mare, Scherer und Fritzsche sowie dessen Verwandte und Schüler – durch die Klangästhetik der Niederländer (Jan van Covelens und die Familie Niehoff) inspirieren lassen. Deren Ästhetik basierte im wesentlichen auf der „Lieblichkeit“. Das Wort „Lieblichkeit“ sollten wir nicht in Verbindung bringen mit „sanft“ oder „leise“, sondern eher mit „singend“, „mild“, womit hauptsächlich die Klangwirkung der Labialregister gemeint ist. Die Zungenstimmen dieser Orgeln waren dagegen meist kräftig; sie hatten ziemlich enge, offene Kehlen mit relativ weiten Bechern, in späterer Zeit meist in Kombination mit hölzernen Köpfen und Stiefeln.¹

Jedoch gab es innerhalb der niederländischen Schule auch Unterschiede. Über die Lüneburger Johannis-Orgel, erbaut von Hendrik Niehoff, schrieb

¹ Die Form der Kehlen kann dabei stark variieren. Sie können (an ihrem unteren Ende) rechteckig, schräg oder auch abgerundet sein.

schon Michael Praetorius, sie sei „gar hell und scharff“. Der später an diesem Instrument amtierende Organist Georg Böhm wünschte 1714, daß der Schnitger-Schüler Matthias Dropa „die helle und scharfe Intonation so woll in den alten als auch den neuen Stimmen“ realisiere.² Dieser Unterschied zwischen „lieblicher“ und „scharfer“ Intonation lässt sich noch heute an mehreren Beispielen aus dem 17. Jahrhundert demonstrieren. Ich erwähne zunächst die beiden großen Stadtorgeln der Pieterskerk in Leiden und der Nieuwe Kerk in Amsterdam. Die „Lieblichkeit“ ist in wunderschöner Weise in der Hagerbeer-Orgel in Leiden zu hören, die „Helligkeit und Schärfe“ in der Schonat-Hagerbeer-Orgel in Amsterdam.

Den Klang der Principalregister in Leiden kann man als eine niederländische Variante des frühen italienischen Klangideals interpretieren, wie es heute noch an der Epistel-Orgel von Lorenzo da Prato (1475) in der Basilika San Petronio in Bologna zu bewundern ist: ein milder Klang, singend und sehr tragfähig. Das typisch Nordische an der Leidener Orgel ist freilich die Tatsache, daß diese Orgel fast doppelt so laut klingt wie diejenige in Bologna. Dies ist das Resultat des höheren Winddrucks, der höheren Aufschnitte und weiter Kernspalten.

Im Gegensatz dazu beschreiben wir den Klang der Hauptorgel der Nieuwe Kerk in Amsterdam – derselben holländischen Schule entstammend – als schneidend, durchdringend. Aber trotz der kräftigen Intonation bleibt der Klang vornehm und „entspannt“. Mit „hell“ und „scharf“ ist also kein „schreiender“, die Ohren belastender Klang gemeint, sondern eine Intonation, die auf volle Resonanz der Pfeifen zielt und dabei auch einen natürlichen „rauh-rauschenden“ Geräuschkörper bestehen lässt.

Der Unterschied zwischen „scharf“ und „lieblich“ ist auch dokumentarisch belegt, so zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Bau der Orgel in der Aa-Kerk in Groningen. Die Bauarbeiten zu dieser Orgel waren 1655 von Theodorus Faber³ begonnen worden, der aber schon 1659 verstarb. Nachdem Anthony de Mare, wahrscheinlich ein Sohn von Marten oder Christoffer de Mare, einige Jahren im Stil der „Lieblichkeit“ an diesem Instrument weitergearbeitet hatte, vollendete Jacobus Galtus van Hagerbeer die Orgel im Jahre 1667. Im Baukontrakt hatte sich Hagerbeer verpflichten müssen, die „liebliche“ Klangfarbe zu ändern und im Rahmen des Möglichen kräftiger und schneidender zu gestalten, und zwar sowohl in den Zungen- als auch in den Labialregistern. Hagerbeer änderte also die Faber-Orgel im Sinne der Klangqualität, wie wir sie jetzt in der Nieuwe Kerk in Amsterdam antreffen können. Die Tendenz zur Steigerung der Lautstärke, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts zu beobachten ist, hat wohl mit der Einführung des orgelbegleiteten Gemeindegesanges zu tun. Um den Gesang einer

² Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel etc. 1974, 122.

³ Von Faber ist die, allerdings weitgehend rekonstruierte, Orgel von Zeerijp (Provinz Groningen) bekannt geworden.

großen Gemeinde zu führen, ergab sich die Notwendigkeit, relativ laute Orgeln zu bauen.

Wenden wir uns nun dem Schaffen der Familie Huß zu, mit der Arp Schnitger in direkter Verbindung stand. Auch da finden wir die beiden genannten Klangtypen. Einerseits zeigen ihre Arbeiten den Einfluß von Harmen Kröger und dessen „Lieblichkeit“; die Kröger-Orgel in Langwarden (Halbinsel Butjadingerland) läßt uns diese durchsichtig-luzide Klanglichkeit eindrücklich erleben. Andererseits bezeugt die von Berendt Huß erbaute Orgel in der St. Cosmae-Kirche in Stade die „helle und scharfe Intonation“ im Plenum.

Zwei Huß-Orgeln in der Provinz Groningen bestätigen diese These: Kantens und 'tZandt. Sie sind in ihrer Machart deutlich verwandt und gleichwohl besteht ein großer Kontrast zwischen der kräftigen und schneidenden Intonation der Orgel in 'tZandt und dem melancholischen Klang der Orgel von Kantens. Bemerkenswert dabei ist zum einen, daß beide Orgeln denselben Winddruck haben, nämlich 67 mm Wassersäule, zum anderen, daß die Orgel in Kantens keineswegs leise klingt.

Für Arp Schnitgers frühe Orgeln ist eine milde Klanggebung und eine relativ tiefe Lage der Mixturen charakteristisch. Arp Schniger hat sich in seiner ersten Phase offenbar noch stark in den Bahnen seiner Vorgänger bewegt und dabei eher die „liebliche“ Stilistik bevorzugt. In vielen Fällen übernimmt er Pfeifenmaterial aus der Vorgänger-Orgel, sogar bei den Zungenstimmen.⁴ Die Orgeln von Cappel (ursprünglich St. Johannis-Kloster in Hamburg, 1680), von Lüdingwordt (1683) und Steinkirchen (1687) sind klingende Beispiele hierfür, wobei die Cappeler Orgel die ursprüngliche Intonation am ehesten bewahrt hat. Wie gesagt dürfte die „Milde“ des Labialklanges für den *jungen* Schnitger typisch sein. Wir sollten daraus nicht schließen, daß *alle* Schnitger-Orgeln so klingen müßten. Vielmehr ist es deutlich, daß in der zweiten Periode eine Steigerung der Brillanz stattgefunden hat.

Für den Anschluss ans 17. Jahrhundert spricht auch, daß die Stimmung in der ersten Phase „praetorianisch“ mitteltönig ist, wobei geringfügige Abweichungen vorkommen.

1.2. *Die zweite Periode: von etwa 1688 bis etwa 1710*

Schnitger führte, zunächst zögernd mit der Orgel von Steinkirchen (1687), dann souverän mit dem Instrument in Norden/Ostfriesland (1688), eine Ästhetik ein, die durch höher liegende Mixturen einen „jubelnd-rauschen-den“ Plenumklang erreicht. Erstaunlich ist dabei, daß er in Norden die relativ eng mensurierten, milden Grundstimmen von Edo Evers (1618) beibehielt.

⁴ Bei späteren Umbauten erneuert er diese oft vollständig oder ersetzt zumindest die Kehlen, Köpfe und Stiefel.

Ich möchte die Orgel von Norden aus dem Jahr 1688 als das erste Instrument der zweiten Periode einordnen. Was die Restaurierung dieses Instrumentes durch Jürgen Ahrend (1981–85) betrifft, so scheint mir die klangliche Rekonstruktion eine der glücktesten zu sein, die Schnitger-Orgeln bis heute erfahren haben. Dies ungeachtet der Tatsache, daß – wie fast immer – die Hand des Intonateurs unüberhörbar und teilweise von heutigen Hörgewohnheiten geprägt ist. Im gegebenen Fall halte ich die Rekonstruktion deswegen für besonders glücklich, weil hier eine natürliche, tragfähige Klangentfaltung und ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Grundton, Rauschfaktor und Ansprachecharakteristik gefunden wurde. Zum guten Resultat tragen Windanlage und Winddruck bei, auf deren Grundlage das vorhandene Material überzeugend integriert werden konnte.

Allmählich erweiterte sich Schnitgers Wirkungsfeld. Es war der gute Ruf seiner Orgel in Norden, der ihn nach Groningen brachte, wo er zwischen 1691 und 1692 die Orgel der Martinikerk umbaute. Zu dieser Wahl werden auch Groninger Organisten wie Johann Eitzen und Petrus Hovingha, die in Norddeutschland studiert hatten, das ihre beigetragen haben. Betrachtet man das Schnitgersche Pfeifenwerk der Orgeln in der Martinikerk und im südlich von Groningen gelegenen Dorf Peize (ursprünglich in der Pepergasthuiskerk in Groningen), dann fällt auf, wie dickwandig diese Pfeifen sind und wie sehr ihr Klang eine frühere Periode des 17. Jahrhunderts repräsentiert. Die Leitung dieser Umbauten lag höchstwahrscheinlich bei Schnitgers Mitarbeiter Balthasar Held, der damals schon recht alt gewesen sein muß und der offenbar noch dem Stil des 17. Jahrhunderts anhing.⁵

Die Ästhetik der zweiten Phase lässt sich am besten anhand einiger Orgeln in der Provinz Groningen beschreiben. Das hängt unter anderem damit zusammen, daß die Schnitger-Orgeln in Norddeutschland in der „Neobarock-Phase“ (ca. 1955–1975) stark verändert worden sind und dadurch die feineren Intonationsparameter verloren haben. Arp Schnitger war um 1700 längst zu einem „Großunternehmer“ geworden und beschäftigte für entferntere Regionen mehrere Meistersgesellen und später „Subunternehmer“. In den Niederlanden waren das Rudolph Garrels und Johannes Radeker. Die folgenden Klangbeobachtungen beziehen sich auf die Orgeln in Harkstede (1695), Noordbroek (1695), Mensingeweer (ursprünglich in Pieterburen, 1696), Groningen, Aa-Kerk (ursprünglich Academiekerk, 1699), Uithuizen (1700–01), Eenum (1704) und Godlinze (1704). Das Pfeifenwerk dieser Instrumente weist eine dünnerne Wandstärke auf, und das Spitzlabium der kleineren Prinzipalpfeifen ist einfacher gemacht als dies beispielsweise in Cappel der Fall ist. Der Klang wird dadurch brillanter, schneidender und eleganter. Die im 17. Jahrhundert übliche Intonation mit offenen Pfeifenfüßen ist immer noch vorhanden, allerdings nur im Diskant, wogegen im

⁵ Über Balthasar Held siehe Fock (vgl. Fussnote 3), 170 und 186–187.

Bass die Fußöffnung bis auf 2/3 reduziert wird. Weitere Kennzeichen sind: hohe Aufschnitte, relativ offene Kernspalten, eine ziemlich niedrige Position der Kerne; oft weisen die Kerne an der (nicht sichtbaren) unteren Kante Spuren einer Bearbeitung auf.⁶ Ein recht niedriger Winddruck genügt, um ausreichende Lautstärke und Tragfähigkeit zu gewährleisten.

Im Vergleich mit den Arbeiten seiner Vorgänger hat Arp Schnitger um 1700 eine ganz eigene Identität gefunden. Ich versuche die Unterschiede zu beschreiben: Den Baß des Prinzipalchores gestaltet Schnitger mittels relativ weiter Masuren rund und etwas lauter, den Diskant durch engere Mensur schärfer und schneidender. Sicher ist das ein Tribut an den vom Generalbass bestimmten Zeitgeschmack. Vergleicht man damit etwa den Prinzipalklang der Kröger-Orgel in Langwarden, so wird der Unterschied deutlich: diese ältere Orgel hat im Prinzipalchor einen klaren, sanften Bass mit engen Masuren und relativ niedrigem Aufschnitt, der Diskant dagegen klingt flötenartig, was durch relativ weite Masuren erreicht wird.⁷

Die Flötenregister waren im 17. Jahrhundert meist weit mensuriert und klangen voll und dunkel. Schnitger wählt nun bedeutend engere Masuren, wodurch ein eleganterer, aufgehellter Klang entsteht. Es fällt dabei ein „trommelnder“ Ansatz des Tones auf, unter anderem hervorgerufen durch sehr kleine Windladenmaße und Kanalquerschnitte.

Auch bei den Zungen ist eine neue Entwicklung festzustellen. Die ältere Schule gab ihnen mittels relativ enger Masuren, offener Kehlen und eher kurzer Becher eine gewisse Kraft, Klarheit und Schärfe. Das neue Schnitgersche Konzept strebt nach einem runden, grundtönigen Klang mit Betonung der Basslage. Schnitger erreicht dies mit weiten Kehlen in rechtwinkliger Form, die mit einer Bleiauflage versehen und bei den größeren Pfeifen manchmal zusätzlich beledert wurden.

Das Labialplenum und der Zungenklang entwickeln sich also in gegensätzliche Richtungen: die Zungen werden dunkler, die Mixturen dagegen heller. Von den engen Masuren bei den Prinzipalen und Mixturen wurde schon gesprochen; dazu erhalten die Mixturen mehrfach besetzte Chöre und die tiefe Sesquialtera des 17. Jahrhunderts wird in eine hohe Terz-mixtur verwandelt. All das macht das Labialplenum brillanter, „instrumentaler“; man kann das in Beziehung setzen zum phantasievollen Passagenspiel, wie es spätestens seit Dietrich Buxtehude im norddeutschen Orgelspiel beliebt war. Buxtehudes stilistische Entwicklung führt von den streng kontrapunktischen Werken der Siebziger Jahre zu einer Betonung der freien Elemente in den späten Orgelpräludien.⁸

⁶ Hierbei handelt es sich um eine im heutigen Orgelbau kaum geübte Praxis. Auf der Suche nach dem authentischen Klang sind viele Details zu berücksichtigen.

⁷ Dabei wurde der Prospektprinzipal gelegentlich ziemlich laut intoniert.

⁸ Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude – Organist in Lübeck*, New York 1987, 214f. und 240–241.

Die starke Betonung der Brillanz im Labialplenum ist der Klarheit polyphoner Musik nicht unbedingt förderlich, insbesondere der Diskant hat etwas wenig Tragfähigkeit. Vielleicht wollte Schnitger durch die „Rundung“ des Zungenklangs dazu einen Ausgleich schaffen. Durch Hinzuziehen von Zungenstimmen ins Plenum erhält man eine Verdeutlichung der Stimmführung, sogar im Diskant. Die beiden älteren Plenumformen – das Prinzipalplenum und das Zungenplenum mit Flöten – sind seit Schnitger nicht mehr scharf getrennt. Der Organist kann die Register auf recht freie Art mischen. Hinter Johann Matthesons Aussage „Posaunen sind ein Rohr-Werck, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeschlossen bleibt“ muß man meines Erachtens ein Fragezeichen setzen. Mattheson folgt wohl einer Plenumästhetik aus dem 17. Jahrhundert, die nicht dem Standard von Schnitgers Orgeln entspricht.⁹ Zur Darstellung einer polyphonen Struktur, etwa einer Bachschen Fuge *in organo pleno*, ist das reine Labialplenum auf Schnitgerorgeln problematisch. Der übermächtige Bass und die eher zurücktretende Mittel- und Diskantlage lassen eine klare Durchhörbarkeit der Stimmverläufe vermissen, was man in vielen Orgelkonzerten erleben kann. Wie schon angedeutet, können durch Mischung von Labial- und Zungenklang bessere Resultate erreicht werden.

Wie in der erste Periode wird auch in Schnitgers zweiter Periode bei den Orgeln in Dorfkirchen meist die mitteltönige Stimmung verwendet. Bei den Stadtorgeln kommen demgegenüber mit wachsender Häufigkeit Varianten der mitteltönigen Stimmung zur Anwendung.

1.3. Die dritte Periode: nach etwa 1710

Mit der 1711 erbauten Orgel in Weener – an der niederländisch-deutschen Grenze – kündigt sich die dritte Periode im Schaffen Arp Schnitgers an. Man kann diese Periode als eine Zeit des „Manierismus“ ansehen. Die Eigenheiten, welche die zweite Periode bestimmen, werden verfeinert und bis an die Grenzen des Möglichen geführt.

Diese Periode wird außerdem dadurch charakterisiert, daß die Söhne Arp Schnitgers, Franz Caspar und Johann Jürgen, und die „Subunternehmer“ mehr und mehr Einfluß auf die Gestaltung der Instrumente gewinnen. Das Klangkonzept erfährt dadurch bedeutende Veränderungen. Ich will dies zunächst anhand der beiden niederländischen Orgeln in Sneek (Provinz Friesland 1711) und Anloo (1719) beschreiben, die unter der Verantwortung von Schnitgers schon genannten Subunternehmern Rudolph Garrels und

⁹ Anders ist es in Frankreich, aber auch in Mittel- und Süddeutschland sowie in Flandern, wo die alten Plenumformen in Geltung bleiben. Das Zitat nach Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile Kassel etc. 1954, 467.

Johannes Radeker gebaut wurden. Bei oberflächlicher Betrachtung sehen diese Orgeln noch immer so aus, als stammten sie von Arp Schnitger. Dieser Eindruck entsteht vor allem durch die Gestaltung des Orgelgehäuses in Anloo, das unverkennbar der bekannten Zeichnung in Golzwarden ähnelt.¹⁰ Bei näherem Zusehen zeigen sich allerdings gewichtige Unterschiede. Die Pfeifen sind anders konstruiert, das Oberlabium ist stark vorstehend.¹¹ Die Masuren variieren von sehr weit¹² bis extrem eng, noch enger als in Schnitgers zweiter Phase. Die späten Schnitgerorgeln haben das brillanteste Plenum, die Mixturen sind dementsprechend sehr hoch in der Zusammenstellung, interessanterweise aber in manchen Fällen weiter mensuriert als um 1700. Dies gilt auch für die gedeckten Flötenregister. Weitere Veränderungen betreffen zum Beispiel die Kanzellenhöhe: bei der Anlooer Orgel mit 17 Registern beträgt sie nur 39 mm, während Arp Schnitger für die zehnregisterige Orgel in Eenum mit 45 mm die niedrigste Kanzellenhöhe anwandte. Die Windkanäle sind (immer noch) sehr eng. Der Winddruck beträgt in Anloo 67 mm.

Der Pfeifenmacher dieser Orgel ist der gleiche, der später die Pfeifen für die bekannten Instrumente in Zwolle (1721) und Alkmaar (1725) hergestellt hat. Für diese Orgeln firmiert bereits Franz Caspar Schnitger. Während viele Schüler und ehemalige Meistergesellen Schnitgers ihr Arbeitsfeld in Deutschland fanden, verlagerte sich die Tätigkeit der Familie Schnitger um 1720 fast ausschließlich in die Niederlande. Dort ergaben sich äußerst lukrative Angebote für große Stadtkirchen. Mit dem Bau der viermanualigen Orgel in Zwolle wurde 1721 begonnen; dem waren längere, durch den Komponisten Vincent Lübeck vermittelte Verhandlungen vorausgegangen, in deren Verlauf Arp Schnitger 1719 gestorben war. Daraufhin übernahm sein Sohn Franz Caspar die Leitung des Betriebs.

1.4. *Die Instrumente nach dem Tod Arp Schnitgers*

Bei der Orgel von Zwolle ist erstaunlicherweise auch noch für Franz Caspar die annähernd mitteltönige Stimmung das Mittel der Wahl, um eine harmonische Verschmelzung von tiefen und hohen Tonlagen zu erreichen. In Deutschland halten zu dieser Zeit bereits mehr und mehr die wohltemperierten Stimmungen Einzug. Doch auch in den Niederlanden wird bald die modernere Temperierung verlangt: 1725 erhält die Orgel von Alkmaar auf nachdrücklichen Wunsch des Organisten Gerhardus Havingha aus Appingedam (Provinz Groningen) eine völlig gleichstufige Stimmung; dies war aber zu jener Zeit noch eine Ausnahme. Die wohltemperierte

¹⁰ Fock (vgl. Fussnote 3), Abb. 46.

¹¹ Etwa das Eineinhalb- bis Zweifache der Wandstärke; bei Arp Schnitger jedoch höchstens die einfache Wandstärke.

¹² Prinzipal 8' auf der Taste C mit einem Durchmesser von 157 mm (Anloo).

Stimmung wird von Seiten der Firma Schnitger dann im Jahre 1730 bei der Groninger Martini-Orgel eingeführt.

Die Orgeln Franz Caspar Schnitgers haben im Vergleich zu denjenigen seines Vaters meist eine etwas größere Windkapazität. Die Abmessungen der Windladen werden größer; andererseits gestaltet er die Bohrungen in den Laden und die Pfeifenfüße kleiner. Offenbar bestand das Bedürfnis, den Orgelklang etwas „stabiler“ zu gestalten, als dies bei Orgeln Arp Schnitgers aus der ersten und zweiten Periode der Fall ist.¹³ Zu diesem Zweck leitet Franz Caspar Schnitger den Wind aller Bälge in einen relativ großen Hauptkanal, aus dem dann die Kanäle zu den einzelnen Werken sich verzweigen.

Bei den im Originalzustand erhaltenen Windanlagen Schnitgers und seiner direkten Nachfolger finden wir kleine Ausfallkanäle und Kröpfventile. Zusätzlich sind an bestimmten Verzweigungspunkten im Kanalsystem kurze, sehr weite Kanalteile angebracht, um allzu starke Stöße aufzufangen. Wir sehen dies unter anderem in Uithuizen (1701, Arp Schnitger), Zwolle (1721, Franz Caspar Schnitger) und Appingedam (1744, Hinsch).

Wie bereits erwähnt werden in der dritten Periode im Zusammenhang mit den verkleinerten Windlade-Bohrungen die Pfeifenfüße eingekulpt: im Diskant auf etwa 2/3 des Fußdurchmessers, im Bass auf etwa 3/5 oder 1/2 des Fußdurchmessers. Schon in Anloo ist dies der Fall. Bei den Zungenstimmen gestaltet Franz Caspar Schnitger die Mensur der Kehlen und der Becher meist etwas weiter als sein Vater. Die Zungenstimme *Viola di Gamba 8'* wird aus den Bärpfeifenmensuren des 17. Jahrhunderts entwickelt.

Die Labialpfeifen haben – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – keine Seitenbärte. Bei der Inventarisierung von Schnitger-Pfeifen stellte man fest, daß vermeintlich „alte Bärte“ aus älterem Restmetall von Orgelbauern des 19. Jahrhundert angebracht worden waren. Die Quintadenen haben entweder Seitenbärte oder eine Kombination aus Seitenbart und Kastenbart. Quintadenen ohne Kastenbart sprechen etwas rauher und langsamer an.

Die ersten Orgeln von Albert Antonius Hinsch, des direkten Nachfolgers von Franz Caspar Schnitger, der übrigens 1732 die Witwe seines Vorgängers heiratete, folgen noch getreu dem Schnitger-Stil. Es handelt sich um die Orgeln in Zandeweer bei Uithuizen und in Leens. Besonders die Orgel in Zandeweer verfügt noch über recht viele Pfeifen aus den Werkstätten von Schnitger in Zwolle und Groningen. Die brillante Orgel von Leens ist neben den großen Werken von Zwolle, Alkmaar und Groningen ein prächtiges Beispiel für ein Instrument im Stil Franz Caspar Schnitgers. Das gilt trotz der Intonationsretouchen des 19. Jahrhunderts im Labialpfeifenwerk. Die teilweise von späterer Hand vorgenommene Veränderung der Becher-

¹³ Vgl. dazu Abschnitt 4.1.

längen bei den Zungen und den gedeckten Pfeifen sprechen dafür, daß die ursprüngliche Stimmung stark mitteltönig geprägt war.

2. UNSER BILD VON SCHNITGER IST IMMER NOCH NICHT EINDEUTIG

2.1. *Veränderungen in der Zeit nach Schnitger*

Gut erhaltene Schnitger-Orgeln zu spielen und zu hören ist ein hoher künstlerischer Genuß. Besonders reizvoll, weil nahe beim Originalzustand, sind die niederländischen Schnitger-Orgeln und diejenige in Cappel.

Gleichwohl müssen wir mit aller Klarheit erkennen, wie viele Veränderungen das Pfeifenwerk nahezu aller dieser Instrumente im 19. Jahrhundert erfahren hat. Als Beispiel sei die berühmte Orgel der Groninger Aa-Kerk genannt. Ich habe während der Inventarisierung fast alle Pfeifen in der Hand gehabt und war überrascht, wie viele spätere Eingriffe erkennbar sind. Zunächst ist die Winddruckerhöhung von ca. 71 mm auf 78 mm zu nennen, die 1815 durch Johann Wilhelm Timpe vorgenommen wurde und die bei manchen Pfeifen zu einer Aufschnitterhöhung führte. 1857 folgten Arbeiten des Orgelbauers P. van Oeckelen, die vor allem zum Ziel hatten, die Ansprachegeräusche zurückzunehmen, um dadurch den Klang abzurunden. Im frühen 20. Jahrhundert brachte der Orgelbauer J. Doornbos einige ziemlich tiefe Kernstiche an und paßte da, wo er es für notwendig hielt, die Fußöffnungen an. Obwohl die große Linie noch knapp erkennbar bleibt, kann von einer einigermaßen einheitlichen Klanggebung keine Rede mehr sein. Ähnlich wie bei einem nicht restaurierten Gemälde kann man von einer „vergilbten Lackschicht“ über dem Klangbild sprechen, die die starken Kontraste mildert und die Farbgebung ein wenig matter, aber auch weicher erscheinen lässt. Dennoch bewundern wir eben *diese* Orgel als eines der Instrumente mit dem authentischsten Schnitger-Klang. Ein Hauptgrund dafür ist wohl der, daß die alte „Kern-Klangfarbe“ mit ihren gut balancierten ersten fünf Obertönen noch vorhanden ist. Viele Pfeifen lassen einen relativ langsamen Einschwingvorgang hören; diese unrestaurierten Pfeifen lehren uns, daß es nicht die besonders schnelle Ansprache ist, die sogenannte technisch „perfekte“ Ansprache, die die alten Meister beabsichtigt haben.

2.2. *Probleme der heutigen Restaurierungspraxis*

Die genannten Veränderungen (höhere Aufschnitte, Anpassungen der Fußöffnung usw.) spiegeln die musikalische Stilentwicklung nach 1750. Auf der Suche nach dem authentischen Klang muß das alles in Rechnung gestellt werden. Dennoch wäre es beinahe verbrecherisch, wenn wir versuchen wollten, an historischen Pfeifen einen vermuteten Originalzustand wiederherzustellen. Die Erfahrung hat gelehrt, daß derartig komplexe Ein-

griffe in keinem Verhältnis zu dem durch sie erzielten Resultat stehen. An alten Pfeifen sollten wir nur dann Korrekturen vornehmen, wenn es unbedingt notwendig ist.

Anders liegt der Fall, wenn Pfeifen (oder gar ganze Orgeln) rekonstruiert werden, wie es in Norddeutschland in vielen Fällen notwendig ist. Hierbei sollte man den Versuch wagen, einen Zustand, wie er vor den genannten Veränderungen bestanden hat, zu erreichen. Zu diesem Zwecke müssen aus vielen Instrumenten diejenigen Pfeifen erfaßt werden, die sichtbar (und also auch hörbar) mehr oder weniger unbeschadet auf uns gekommen sind. Ausführliche theoretische und klangliche Dokumentation ist dazu essentiell. Und von allen Beteiligten – Orgelbauern und Organisten – wird viel Einfühlungsvermögen verlangt. Anders ausgedrückt: vorgefasste Meinungen sind unerwünscht. So scheint es nicht unmöglich, aus der Summe dieser Erfahrungen den alten Klang „herauszudestillieren“.

In den letzten Jahren experimentierten verschiedene Orgelbauer damit, das Metall für die Orgelpfeifen auf ein Sandbett zu gießen. Danach aber wird das Metall mit einem Trommelhobel weiterbearbeitet. Durch diesen halb-industriellen Herstellungsprozeß wird die natürliche molekulare Struktur des Metalls verändert. Bei der fertiggestellten Pfeife macht sich das durch einen unharmonischen Rauschfaktor bemerkbar; dieser muß dann durch vermehrte Kernstiche oder kräftiges Feilen an den Kernrändern und Kernspalten wieder eliminiert werden. Die Kernspalten können dadurch zu eng werden. Durch alle diese Maßnahmen wird die Klangfarbe abgestumpft, und bei zu engen Kernspalten ist eine verminderte Beständigkeit der Stimmung die Folge. Auch die Dauer und der Verlauf des Abkühlungsprozesses beim Gießen des Metalls sind für die Stabilität und die Töneigenschaften von großer Wichtigkeit. Summa summarum gilt, daß das übertriebene Betonen eines oder einzelner Elemente des Pfeifengießens, des Pfeifenmachens und des Intonierens letztlich zu keinem besseren Resultat führt. Wie beim Musizieren ist es die richtige Mischung, die zu einem künstlerisch überzeugenden Ergebnis führt.

2.3. Was macht den Schnitger-Klang aus?

Kann „Schnitger-Klang“ beschrieben werden? Ich mache einen Versuch, wobei meine Beschreibung auch für viele andere Klangbilder derselben Periode zutrifft. Die Meinung, daß alte Orgeln frischer, rauher, weniger perfekt ausgeglichen, dadurch aber lebendiger klingen als heutige Instrumente, ist weit verbreitet. Man kann solche Aussagen nicht ganz von der Hand weisen, sollte sie aber differenzieren. Ein Unterschied besteht beispielsweise zwischen Dorforgeln und Stadtorgeln. Bei Stadtorgeln erstrebte man oft einen „verfeinerten“, raffinierteren Klang; das hatte meist mit den Wünschen der städtischen Organisten zu tun. Im Gegensatz dazu kann man sich vorstellen, daß die Auftraggeber in den Bauern- oder Fischerdör-

fern vor allem eine natürlich-kraftvolle Klanggebung wünschten. Es ist allerdings nicht leicht, solche Unterschiede durch akustische Messungen objektiv nachzuweisen.

Die These, daß die alten Orgeln weniger perfekt ausgeglichen und dadurch „mannigfaltiger“ klingen, versuche ich ebenfalls zu hinterfragen. Wenn wir etwa die Prospektpfeifen der Groninger Schnitger-Orgeln detailliert anhören, so bemerken wir feine Unterschiede von Pfeife zu Pfeife; man kann diese beschreiben als unterschiedliche „Vokalfärbung“, als unterschiedliche Formanten des „o“, „a“, „e“ oder „u“. Diese Färbungen sind wohl das Resultat einer leicht abweichenden Fertigung in der Werkstatt. Der Intonateur – in Groningen war das höchstwahrscheinlich Johannes Radeker – akzeptierte diese Unterschiede, zumindest in gewissen Grenzen. Dabei ließ er sich von seinem natürlichen musikalischen Gefühl leiten, gibt es doch auch bei Blasinstrumenten gewisse Schattierungen von Ton zu Ton. Silvestro Ganassi etwa fordert für die diatonischen Töne einen weicheren Atem als für die erhöhten; vergleichbar sind auch die Vokale und Konsonanten der Artikulationssilben beim Flötenspiel.¹⁴

Auch heute spielt hierbei der intuitive Zugang des Intonateurs die Hauptrolle. Eine theoretische, statistische Erfassung dieser Abweichungen ist meines Erachtens nicht mehr möglich. Damals wie heute ist die Arbeit des Intonateurs ein wirklicher künstlerischer Akt, der freilich auf einer tiefen Sachkenntnis basiert. Man kann den „guten Geschmack“ des Intonateurs mit dem eines guten Sänger oder Instrumentalisten vergleichen, eines Künstlers, der mit den feinen Schattierungen in der Klangfarbe umzugehen weiß.

3. VIELE DER BEKANNTEN SCHNITGER-ORGELN BEFINDEN SICH NICHT MEHR IN IHREM URSPRÜNGLICHEN ZUSTAND

3.1. Schnitgers Gesamtkonzept und die Aufführungspraxis alter Musik

Arp Schnitgers Orgeln haben in ihrer ursprünglichen Form mehr „gerauscht“, als viele alte Pfeifen uns heute glauben lassen, und sie hatten eine markantere Ansprache. Das ist die Hauptfolgerung, die sich aus den vorstehenden Überlegungen ergibt. Dabei ist zu bedenken, daß die Windführung durch Bälge, Kanäle und Windladen von außergewöhnlicher Direktheit ist. Große Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Schnitgers sensibler Traktur zu. Nur an wenigen Orgeln läßt sich dieses originale „Spielgefühl“ noch erleben. Der Widerstand, den die Taste (und natürlich die ganze Traktur) dem Fingerdruck des Spielers entgegengesetzt, muß in einem richtigen Ver-

¹⁴ Silvestro Ganassi, *Schule des kunstvollen Flötenspiels*, Venedig 1535, hg. von Hildemarie Peter, Berlin 1956, 9 und 14. Dieser Hinweis ist Richard Erig, Basel, zu verdanken.

hältnis stehen zur Ansprache der Pfeifen und zur gesamten Klangentfaltung. Durch eine gute Traktur wird der Spieler in die Lage versetzt, all diese Facetten nicht nur zu hören, sondern sie gleichzeitig mit Hand und Finger auch zu „erspüren“. Diese Wechselwirkung zwischen Klang, Spielgefühl und Ohr ist außerordentlich schwierig zu beschreiben. Hand- und Fingerbewegung sollen in ähnlicher Weise wie der Klang „mannigfaltig“ sein, Spannung und Entspannung im richtigen Moment einsetzen.

Schnitger-Orgeln und Instrumente seiner Schule können in dieser Beziehung hervorragende „Lehrmeister“ sein. Das Kapitel über Johann Sebastian Bachs Tastenspiel in Forkels Biographie¹⁵ vermittelt einen Eindruck von diesen Lernprozessen. Der Finger soll nicht auf die Taste „fallen“, sondern mit einem „gewissen Gefühl der inneren Kraft“ auf die Taste „getragen werden“. Und später: „Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viel Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seinen Fingern gleichsam wie eine Rede sprach“.

Noch einmal: wenn wir Ausschau halten nach einer solchen „mannigfaltigen“, „redenden“ Interpretation der Orgelmusik, so darf in diesem Organismus kein einzelnes Element verändert werden. Windführung, Traktur, Pfeifenbauweise und Intonation „spielen“ zusammen und bilden ein Ganzen. Fällt eine dieser Facetten aus dem Rahmen oder wird gar durch ein stilistisch abweichendes Element ersetzt, dann schadet das dem Ganzen. Das ist zwar eine Banalität, denn in jeder guten Orgel muß der Gesamtzusammenhang stimmen. Trotzdem ist es gang und gäbe, bei Restaurierungen und Rekonstruktionen bequemlichkeitshalber spätere Stilelemente „einzufügen“. Vielleicht können oder wollen wir die wahre Identität der Schnitgerschen Kunst auch heute noch nicht vollständig akzeptieren?

3.2. Restaurierte Schnitger-Orgeln – ein Phänomen voller Gegensätze

Im folgenden seien einige dieser Stilbrüche, wie sie sich in restaurierten oder rekonstruierten Schnitger-Orgeln finden, kurz angesprochen und kommentiert.

– Magazinbalg statt Keilbalg: Bei einer großen Zahl restaurierter und neuer, im Schnitger-Stil gebauter Orgeln findet man einen Magazinbalg. Es ist wahr, daß der stationäre Pfeifenklang bei Magazin- und Keilbalg gleich ist. Doch gibt es andere Aspekte, die nicht übereinstimmen; besonders zeigt die „Beweglichkeit des Windes“ – anders ausgedrückt: das Stoßen zu Beginn, in der Mitte oder am Ende des Windweges – andere Qualitäten. Wiederum ist es schwierig, dies mit Worten zu beschreiben. Doch ist die Fle-

¹⁵ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Faksimile Frankfurt 1950, 11–18.

xibilität des Keilbalg-Windes von existentieller Bedeutung für die lyrische und poetische Belebung des Orgelklangs.

– Erweiterte Windkanäle: Es gibt restaurierte Schnitger-Orgeln, die generell zu weite Kanalmaße aufweisen. Andere Kanäle beginnen bei den Bälgen mit einem erweiterten Maß und verengen sich dann sukzessive bis zu dem Punkt bei der Windlade, wo das Originalmaß erreicht ist. Vorbild dafür sind Windsysteme des frühen 19. Jahrhunderts. Zweck dieser Maßnahme ist, das „Stoßen“ des Windes in den Plenumregistrierungen zu reduzieren. In geglückten Fällen erhält man im Plenum einen Wind, der noch ein wenig „atmet“. Unbefriedigend aber ist das Resultat für die kammermusikalischen Registrierungen, bei denen der Wind zu starr ist und die Poesie verliert.

– Andere Materialien in der Traktur. Renommierte Restauratoren wie Jürgen Ahrend verwenden Wellen aus Eisen statt aus Eichenholz und dünnere Abstrakten. Obwohl große Orgeln dadurch leichter spielbar werden, geht das natürliche Verhältnis von Klangwirkung im Kirchenraum und körperlicher Aktivität des Spielers verloren. Dies wiederum kann sich negativ auf das Tempo und eine dem Raum angepaßte Artikulation auswirken.

– Moderne Methoden bei der Pfeifenherstellung. In erster Linie ist darauf zu achten, daß das verwendete Metall genau dem Original entspricht. Das heutige Metall ist oft zu „rein“, während zu Schnitgers Zeiten kleine Mengen anderer Metalle beigemischt waren. Dieses „zu reine“ Metall ist oft brüchig – zu hart oder zu weich. Vom Gießen des Metalls ist oben schon gesprochen worden (Abschnitt 2.2). Bei der Weiterverarbeitung ist es schädlich, wenn die frisch ausgewalzten Platten zu früh zu Pfeifen geformt werden. Besser wäre eine angemessene „Ruhezeit“, in der sich die Spannung des Metalls auf das richtige Maß reduzieren kann. Das Metall wird oft gar nicht oder zu wenig abgehobelt. Die schädlichen Folgen solcher Eingriffe sind schon angesprochen worden; die unharmonischen Geräuschfaktoren werden dann beim Intonieren durch zahlreichere Kernstiche oder zu kleine Kernspalten kompensiert.

– Moderne Usancen bei Kern und Labium: zu scharfe Kernränder, Position des Kerns zu hoch, das Oberlabium sollte im Vergleich zum Unterlabium etwas „vorgezogen“ sein. Schließlich sei noch auf das Material der Zungenblätter für die Zungenregister hingewiesen: die meisten Orgelbauer verwenden dafür noch immer modernes Messing. Das ergibt im Vergleich zum alten Material einen völlig veränderten Toncharakter.

– Zu hoher Winddruck: Ein zu hoher Winddruck hat vielfältige Folgen für die Intonation einer Orgel. Bei den Zungenregistern werden dann die Zungenblätter meist zu dick gewählt, und die Krücke sitzt zu nahe am Keil. Die Klangfarbe der Zungenpfeifen wird dadurch etwas „hornartig“ und die Intonation labiler, die Wirkung des Instruments insgesamt zu laut.

– Häufig findet sich eine übertrieben ausgeglichene Intonation, die man in ihrer Wirkung mit einer Alpenweide vergleichen kann, die durch Überdüngung fast aller Blumen beraubt ist.

4. WIND, REGISTRIERUNG UND TEMPERIERUNG

4.1. *Flexibler Wind*

Im 19. Jahrhundert schätzte man vor allem die statischen Eigenschaften des Orgeltons.

Die Eigenthümlichkeit des Orgeltones rücksichtlich seiner Form hat ebenfalls entscheidenden Einfluss auf das Was und Wie Dessen, was auf der Orgel vorge tragen werden soll. Der Ton des Pianoforte lässt sich sinnbildlich darstellen durch >, der der Windblase = Instrumente durch <> oder ><. Ein sinnliches Zeichen für den Ton der Orgel kann nur die gerade Linie sein. Der geht ohne alles Schwanken, ohne alle Biegsamkeit und Geschmeidigkeit geradeaus. Ein Wachsen und Vergehen, das Zeichen irdischen Lebens, gehört nicht zu seinen Eigen thümlichkeiten. Fest, sicher, unbeweglich und unwandelbar, gleich den granitenen Säulen des himmelanstrebenden Gebirgs, steht er da, für die Ewigkeit geboren und nur dem Ewigen dienend! – Diese Unbiegsamkeit und Starrheit des Orgel tones lässt ein sogenanntes gefälliges und melodisches Spiel nicht zu. Es wider strebt der Natur der Orgel, ist also unnatürlich und geschmacklos. Ein Her vortreten einer einzelnen Stimme, etwa der oberen, und ein Zurücktreten der begleitenden, ist auf der Orgel nicht ausführbar, wenigstens nicht in dem Sinne, wie es auf dem Pianoforte möglich ist; denn weder dem einzelnen Tone noch der Tongruppe kann eine Rundung gegeben werden. Es treten demnach die verschie denen einzelnen Stimmen, deren Vereinigung ein Tonstück bildet, zu einander in ein fast gleiches Verhältnis, und es hat die untere wie die obere die nämlichen Ansprüche auf organische Entwicklung und thatkräftigen Inhalt. Demnach sind der Orgel nur solche Vorträge angemessen, in denen jede Stimme an und für sich ausgebildet, sangbar und selbständig geführt ist.¹⁶

Auch für den heutigen Organisten ist die Vorstellung, ständig mit einem „unbeabsichtigten Tremulanten“ spielen zu müssen, meist fremd. Schnitger dagegen – so müssen wir annehmen – intendierte einen Wind, der ständig „atmete“. Wie lässt sich diese Auffassung einordnen?

4.2. „*Imitatio Instrumentorum*“

Meines Erachtens liegt der Schlüssel zu diesem „atmenden Wind“, wie auch für weitere Aspekte der alten Orgelästhetik, in der „*Imitatio Instrumentorum*“. Bei Michael Praetorius (1619) lesen wir über die Orgel:

¹⁶ August Gottfried Ritter, *Die Kunst des Orgelspiels*, Erfurt 1844, 71–72.

Ja dieses vielstimmige liebliche Werck begreiffet alles das in sich / was etwa in der *Music* erdacht und *componiret* werden kan / und gibt so einen rechten natürlichen klang / laut und thon von sich / nicht anders als ein gantzer Chor voller *Musicanten*, do mancherley Melodeyen / von junger Knaben und grosser Männer Stimmen gehöret werden. Jn summa die Orgel hat und begreiffet alle andere *Instrumenta musica*, groß und klein / wie die Nahmen haben mögen / alleine in sich. Wiltu eine Trummel / Trummet / Posaun / Zincken / Blockflöte / Querpfeiffen / Pommern / Schalmeyen / Doltzian / Racketten / Sordounen / Krumphörner / Geigen / Leyern / etc. hören / so kanstu dieses alles / und noch viel andere wunderliche liebligkeiten mehr in diesem künstlichem Werck haben: Also daß / wenn du dieses Jnstrument hast und hörest / du nicht anderst denckest / du habest und hörest die andern *Instrumenta* alle miteinander. Ich geschweige daß auff der Orgel offt ein schlecht erfahrner dieser Kunst / fürtreffliche Meister auff andern Jnstrumenten ubertreffen kan / Sintemahl diesem Werck recht ins Maul zu greiffen / zugleich Hände und Füsse gebraucht werden. Und die Wahrheit zubekennen / so ist keine Kunst so hoch gestiegen / als eben die Orgelkunst : Denn der Menschen subtile Spitzfindigkeit und fleissiges nachdencken hat es dahin gebracht / daß sie nun gänzlichen ohne einigen fernern zusatz / wol bestehen bleiben kan / und sich ansehen lest / daß zu ihrer *perfection* und vollkommenheit nichts weiter mangele / *desideriret* oder hinzu gesetzt und vermehret werden könne.¹⁷

Die musikalischen Möglichkeiten der Orgel werden hier direkt in Beziehung gesetzt zum Musizieren von Sängern, Streichern und Bläsern. Ist es nicht eine Tatsache, daß im vokal-instrumentalen Ensemble fast immer ein tremulierender Klang vorhanden ist, den wir als lebendig und angenehm empfinden? Wie von selbst entsteht dieser „schwebende“ Effekt durch den Zusammenklang der von verschiedenen Individuen produzierten Töne. Es ist genau diese Lebendigkeit im Klang, die wir zwar bei Ensembles für alte Musik schätzen, bei Orgeln aber merkwürdigerweise ablehnen. Wir sollten wohl akzeptieren, daß Schnitger mit seinem „atmenden“ Wind besonders für die kammermusikalischen Registrierungen (Flöte, Vox humana, Prinzipal) einen lebendigen Klang im Sinne der „Imitatio Instrumentorum“ erreichen wollte. Die Orgel kann sich dadurch dem Ausdruck der übrigen Musikinstrumente und des Gesangs annähern. Organisten – und auch Orgelbauer! – erhalten damit eine deutliche Zielvorgabe: aus dem Atem heraus entstehen musikalische Bewegung und Ausdruck.

Mehr als ein Jahrhundert später können wir noch sehr ähnliche Aussagen lesen. Sie stammen von dem Groninger Organisten Jacob Wilhelm Lustig, der aus Hamburg stammte und den Schnitger- und Hinsch-Orgeln sehr verbunden war:

Ten laatsten, als men bezaadigd overweegt, wat gevoeglyk-verschillende geluiden er op een groot, behoorlyk toegesteld Orgel het gehoor kunnen verlustigen; dat

¹⁷ Praetorius (vgl. Fussnote 2), 85.

één persoon hier verscheide Kamer-instrumenten te gelyk, ieder naar zynen vereischten aardt, te behandelen, zelfs, geheele Trio's en Concerten uit te voeren vermoge; hoe veele octaven-ruimten zig hier opdoen; wat harmony en volstemmigheid er hier, door middel van beide even-werkzaame handen, beide voeten en samengekoppelde clavieren, mogelyk zy, dan blykt onwenderspreekelyk, dat men het zelve billyk een *puikjuweel aller muzyk instrumenten* noeme, ja, *het volmaakste ,t welk het menschelyk verstand ooit heeft kunnen verzinnen*.¹⁸

4.3. Orgelspiel und andere Tasteninstrumente

Zu Schnitgers Zeit gab es „den“ Organisten nicht. Im Verlauf eines Tages mochte ein „Tastenmusiker“ erst auf der Orgel, dann auf dem Cembalo, schließlich auf dem Clavichord, Lautencembalo, Pedalcembalo oder Pedal-clavichord spielen. Dies setzt eine Vertrautheit mit den Anschlagtechniken dieser Instrumente voraus. Und alle diese je verschiedenen Techniken konnten wiederum die Orgelspieltechnik befruchten. Damit ist nicht gemeint, daß auf der Orgel gleichsam Cembalo gespielt werden sollte, sondern es geht darum, bestimmte Techniken „orgelgerecht“ zu übersetzen. Beispielsweise erreicht man mit dem auf dem Cembalo beliebten *style luthé* einen Effekt, wie ihn Pianisten mit dem rechten Pedal erzielen. Auf der Orgel kann man so eine „dynamische“ Wirkung, ein Crescendo erzielen. Beim raffinierten *style luté* werden die Töne oft nicht nur nacheinander angeschlagen, sondern auch nacheinander losgelassen. Dies ist auf der Orgel ein hervorragendes Mittel, um ein allzu starkes Tremulieren zu vermeiden. Durch gleichzeitiges Aufheben eines ganzen Akkordes (also durch gleichzeitiges Schliessen vieler Ventile) entsteht bei einem flexiblen Wind ein zu starker Stoß. Die subtile Cembalotechnik ist somit eine gute Anleitung, sich auf diesen atmenden Orgelwind „einzuspielen“.

Aus all diesen Gründen plädiere ich dafür, Vorurteile gegen die originalen Windanlagen der alten Orgeln zu hinterfragen und Schnitgers Konzept als künstlerisches Ganzes zu sehen.

4.4. Registrierungspraxis auf der Grundlage der „Imitatio Instrumentorum“

Der Klangeffekt beim Tonansatz eines Streichinstrumentes ist mit einem etwas langsam ansprechenden Prinzipal auf der Orgel vergleichbar. Entsprechend verwendet Johann Sebastian Bach die Prinzipalregistrierungen 8' und 8'+4' als Streicherimitation.¹⁹ Die Ansprache einer Zungenstimme kann mit dem Klangeffekt eines (vom Menschen geblasenen) Dulzians ver-

¹⁸ Orgel-Proef, ...opgesteld door Andreas Werkmeister, ... Volgens den laatsten Druk, by den Auteur vermeerderd en nagezien, uit het Hoogduitsche vertaald, in orde gebragt en opgehelderd door Jacob Wilhelm Lustig, *Organist von Martini Kerk te Groningen*. Amsterdam, o.J. (Vorwort datiert 1755); Reprint mit einem Nachwort von A. Bouman, Barn 1968, 125–126.

¹⁹ Concerto d-Moll (BWV 596), nach Vivaldi, Registrieranweisung zum ersten Satz.

glichen werden. Schnitger kombiniert gern eine weit mensurierte Kehle mit einem engen und langen Becher. Durch diese Maßnahmen kann er den Orgeldulzian dem Klang eines Dulzians im instrumentalen Ensemble annähern. Generell gilt für die Intonation einer Schnitger-Orgel, daß nicht alle Pfeifen gleich, nicht alle Klang-Farben dieselben sind. Der Organist kann ein übriges tun, indem er mit einem reich abgestuften Anschlag spielt und die Tasten in einer fortwährend „erzählenden“ Abwechslung, der sogenannten rethorischen Artikulation, je nachdem hart oder weich anschlägt.

Es gibt manche Hinweise dafür, daß sich die Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts beim Registrieren durch Assistenten, oft Schüler, helfen lassen. So schreibt Johann Kortkamp über seinen Unterricht bei Matthias Weckmann in Hamburg: „daß mein H[err] mir als sein Kindt liebte und treulich unterwiese, nichts vor mir verbarg, was ich fehig wahr zu faßen, und bin bey ihm 6 Jahr gewesen, seine Orgel unterhalten, das er wegen Stimmung derselben nicht müde wehre, sondern einen kräftigen Geist hette zu spielen, wovon ich großen Nutzen hatte, wen er spielte und hinter ihm stant, die Stimmen anzog, so er verlangte.“²⁰ Dieses Zeugnis von etwa 1660 betrifft wohl in erster Linie die Großformen der norddeutschen Orgelkunst, wie etwa die Choralfantasien. Etwas später finden wir in den Niederlanden Hinweise auf eine farbige und orchestrale Klangphantasie. Die Orgelbauer sollten diesen ungewöhnlichen Registerkombinationen große Aufmerksamkeit schenken; denn je mehr Register infolge ihrer hohen Verschmelzungsfähigkeit kombiniert werden können, desto ausdrucks voller wird das Instrument. Auch von J. S. Bach ist überliefert, daß er sehr ungewöhnlich registrierte, so daß die Kollegen „erschraken“.²¹ Was für den Komponisten die Instrumentierung ist, ist für den Organisten die Registrierkunst; das adäquate Klanggewand gibt einem Orgelstück erst die richtige Aussagekraft.

4.5. Koppeln und Wind

Erst von Arp Schnitgers dritter Periode an können bei dreimanualigen Instrumenten alle Manuale auf verschiedene Weise aneinander gekoppelt werden. Früher war das Rückpositiv stets ein völlig selbständiges Werk, ein „Dialogpartner“ der anderen Werke. Natürlich ist bei gekoppelten Manu allen ein höherer Windbedarf gegeben. Zufall oder Zeitgeist? Zur selben Zeit verlangte in Mitteldeutschland Johann Sebastian Bach, daß die Orgeln durch große Bälge und etwas erweiterte Windkanäle „gute Lungen“ erhalten

²⁰ Liselotte Krüger, „Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts“, *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 33 (1933), 206.

²¹ *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band 3, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 1972, Dokument 801, S. 284.

ten sollten. Vor etwa 1710 ist noch keine Rede von Bachs *organo pleno*-Stil, vielmehr sind seine Präludien im kontrastreichen *Stylus phantasticus* gehalten. Der Beginn der Organo-Pleno-Tradition fällt mit der neuen Erungenschaft zusammen, auf Schnitger-Orgeln Hauptwerk und Rückpositiv miteinander koppeln zu können.

Bei Schnitger-Orgeln fehlt in allen drei Phasen die Pedalkoppel. Offensichtlich wollte der Orgelbauer nicht den „Hauptcharakter“ des Windes an den zusätzlichen Windbedarf beim Zusammenkoppeln anpassen. Schnitger-Orgeln, die in späterer Zeit mit Pedalkoppeln ausgestattet wurden, haben entweder nachträglich veränderte Windanlagen oder eine veränderte Intonation. Ein Beispiel für eine solche Umgestaltung ist die Orgel in Zwolle: durch die Restaurierung von 1955 ist die ganze „Klangarchitektur“ des Instruments verändert worden.

4.6. Stimmung

Soweit Arp Schnitger und seine Schüler bei ihren Instrumenten eine wohltemperierte Stimmung anwendeten, benutzten sie am häufigsten die 1/6-Komma-Stimmung. Hierfür gibt es viele Hinweise bei Pfeifenreihen, die in ihrem ursprünglichen Zustand erhaltenen sind. Unter den Theoretikern hat insbesondere Johann Georg Neidhardt (1685–1739) solche Temperierungsvorschläge gegeben.²² Sie sind meines Erachtens höher einzuschätzen als die von Werckmeister, weil die Verteilung des Kommas regelmäßiger geschieht und weil sie die affekt-bezogenen Unterschiede im Charakter der Tonarten besser zu Gehör bringen.

4.7. Der Winddruck

Je „entspannter“ und flexibler jedes Register klingt, je natürlicher und atmender sich das Plenum im Raum präsentiert, desto besser vermag der Orgelklang nicht nur die Hörer anzusprechen, sondern auch den Organisten emotional zu motivieren.

Voraussetzung hierfür ist eine gut organisierte Windversorgung des Instruments. Den richtigen Winddruck zu bestimmen, ist nicht leicht. Bei Restaurierungen von Schnitger-Orgeln hat man in letzter Zeit unterschiedliche Modul-Berechnungen angestellt. Theoretische Winddruck-Berechnungen sind aber nicht unproblematisch, weil die Eingriffe späterer Orgelbauer die ursprünglichen Parameter der Pfeifen stark verändert haben. So wertvoll diese Bemühungen sind, so muß man sich schließlich eingestehen, daß die empirische Methode die beste bleibt. Es scheint mir sogar, daß mit Hilfe dieser empirischen Methode etwas Bedeutendes herangewachsen ist:

²² Charles Padgham, *The well-tempered organ*, Oxford 1986, 71. Ich persönlich halte im übrigen die erste Neidhardtstimmung von 1724 für weitaus besser als z. B. die dritte.

ein gewisser Konsens darüber, was „Entspannung“ im Klang bedeutet. Allerdings ist dieser Konsens bei Flöten- und Zungenregistern deutlicher als bei den Prinzipalen. Hier nämlich ist der Abstand des heutigen Geschmacks von der alten Zeit noch zu groß; und wir können nur recht unbeholfen zwischen „flötenartigen“, „satten“ oder „hornartigen“ Prinzipalklängen unterscheiden.

Die Praxis zeigt, daß der Ausgangspunkt für die Suche nach dem richtigen Winddruck einer Schnitger-Orgel nicht bei den Zungen oder Flöten, sondern bei den Prinzipalen liegt. Man paßt also die Zungenstimmen an die Prinzipale an und nicht umgekehrt. Auf der Basis des so gefundenen Winddrucks lassen sich in der Regel die Zungenregister sehr schön intonieren, besonders wenn alte Zungenblätter erhalten sind. Entstehen hier Schwierigkeiten, dann hat man es meist mit Zungenmaterial aus dem 19. Jahrhundert und mit einem nachträglich erhöhten Winddruck zu tun.

Bei den in den letzten Jahren restaurierten Schnitger-Orgeln hat sich, wie schon angedeutet, ein gewisser Konsens in der Frage des Winddrucks herausgebildet. Orgelbauer und Experten sind teilweise unabhängig voneinander zu ähnlichen Ergebnissen gelangt. Ich versuche, diese Hypothesen zusammenzufassen. Schnitger hat den Druck abhängig gemacht von der Größe der Orgel, wobei eine gewisse Marge bezüglich der Größe und Akustik des Raumes mitzubedenken ist. (Beispielsweise wird eine Orgel in einer Kirche mit einem Tonnengewölbe und stark gebündelten Reflexionen einen niedrigeren Winddruck haben müssen als ein Instrument, das in einem Raum mit mehreren Kuppelgewölben steht). Bei kleinen Orgeln von zehn bis vierzehn Registern ist ein Druck von 60 bis 65 mm Wassersäule wahrscheinlich, bei mittelgroßen Orgeln von fünfzehn bis dreißig Registern sollte ein Druck von 64 bis 71 mm plausibel sein, und bei großen Orgeln von dreißig bis fünfzig Registern einer von 71 bis 76 mm. Für die größten Orgeln erscheint eine Wassersäule von 76 bis 81 mm als angemessen;²³ dabei wird der Winddruck mitbestimmt durch Prinzipal 32' oder Posaune 32', die bei zu niedrigem Druck gar nicht richtig ansprechen würden.

Bei einer Diskussion anlässlich des Basler Symposiums im Januar 1998 stützte Berhardt Edskes den bei seinem rekonstruierten Schnitger-Instrument etwas höher gewählten Winddruck auf die Äußerungen des Theoretikers Andreas Werckmeister in seiner Schrift *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*. Werckmeister war mit Schnitgers Werk vertraut und Schnitger hat zum Vorwort der *Orgel-Probe* ein Lobgedicht auf Werckmeister beige-steuert. Bei Werckmeister lesen wir nun, daß „35 bis 40 Grad“ den „bequemsten“ Wind geben, obwohl er auch tiefere Werte nennt.²⁴

²³ Diese Angaben beziehen sich auf Orgeln mit völlig dichten Windladen.

²⁴ Andreas Werckmeister, *Hypomnemata Musica* (1697), zusammen mit *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe* ..., Reprint Hildesheim etc. 1970, 64.

Wie ist diese Diskrepanz zu verstehen? 1. Es ist nicht sicher, welches Fußmaß Werckmeister zugrunde gelegt hat. 35 Grad Sächsischer Fuß bedeutet 82,6 mm Wassersäule, 35 Grad Preußischer Fuß dagegen 91,4 mm. 2. Es ist nicht deutlich, ob Werckmeister über große oder kleinere Orgeln spricht; zu vermuten ist, daß er größere im Sinn hat. 3. Werckmeister scheint selbst auch Orgeln gebaut zu haben, es sind aber keine Instrumente von ihm erhalten. So können wir seine Angaben nicht überprüfen.

Zur Zeit Schnitgers und Werckmeisters waren viele Windladen nicht völlig dicht. Heut gehen wir, und dies besonders bei einer neurestaurierten Orgel, von perfekten Windladen aus. Als Beispiel sei die (noch) nicht restaurierte, aber in recht gutem Zustand erhaltene prächtige Schnitger-Freytag-Orgel in Noordbroek in der Provinz Groningen herangezogen. Ein auch nur geringer Windverlust hat zur Folge, daß der Winddruck (zur Compensation der Verluste) erhöht werden muß – und dies desto mehr, je größer die Orgel ist. Bei einer großen Orgel mißt diese Druckzunahme etwa 5 bis 8 mm. Wenn die Orgel in Noordbroek restauriert wird, muß also der Winddruck um etwa diesen Wert gesenkt werden.²⁵ Ich schließe daraus, daß Winddruck-Angaben aus alter Zeit mit Vorsicht zu beurteilen sind.

4.8. Schnitger-Orgeln kopieren – leicht gemacht mit unseren hervorragenden technischen Mitteln!

Eine Orgel wie diejenige in der Kartäuserkirche zu Basel, die ihrer Intention nach eine Kopie der Schnitger-Orgel in Grasberg darstellt, sollte nach dem eben Gesagten einen Winddruck von 67/68 mm bekommen. Nach Harald Vogel²⁶ ist die Orgel in Grasberg zur Zeit auf einen Wind von 70 mm intoniert, Basel dagegen auf 73 mm. Wenn man die Absicht hat, eine wirkliche Kopie zu machen, dann sollten *alle* Aspekte berücksichtigt werden. Neben dem Winddruck ist z. B. in Basel auch die Weite der Kanäle nicht nach dem Vorbild übernommen worden.

Wir alle wissen, daß es nicht einfach ist, gute Kopien zu bauen. In mancher Hinsicht hat Bernhardt Edskes in der Kartäuserkirche sehr gute Resultate vorzuweisen. Er selber sagte, daß man Schnitger erst richtig verstehen kann, wenn der ganze Arbeitsprozess rekonstruiert wird. Ich persönlich glaube, daß wir auf diesem Weg noch einige Schritte weiter gehen müssen, vor allem, was die Machart der Pfeifen und die Intonation betrifft. Darüber ist in dieser Studie oft gesprochen worden. Fortschritte sind nur zu erwar-

²⁵ Auch nach der Restaurierung der Schnitger-Windladen in der Aa-Kerk in Groningen wurde der Winddruck etwa 10 mm erniedrigt. Vor der Restaurierung waren diese Laden völlig undicht. Über diese Maßnahme und über das klangliche Resultat sind sich allerdings die Fachleute nicht einig.

²⁶ Harald Vogel, Günter Lade, Nicola Borger-Keweloh, *Orgeln in Niedersachsen*, hg. von der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, Bremen 1997, 338.

ten, wenn die Fachleute in aller Welt ihre Kräfte vereinigen und ihre Erfahrungen austauschen. Zu wünschen wäre eine ausführliche Dokumentation über die Masuren und den Herstellungsprozeß der Schnitger-Kopie in Basel.

Die Ziele sind: Der „Schnitger-Klang“ soll noch bewegender werden. Im Idealfall wird er eine natürliche, volle, tragfähige Ausstrahlung haben, ohne die Ohren zu belasten. Durch eine deutlichere „Vorsprache“ werden die Spieler in der Lage sein, „sprechender“ zu musizieren. Die Poesie der Klänge kann dann wirklich die Herzen der Menschen erreichen.

EINE REGISTRIERANWEISUNG DES ORGELMACHERS JOHANN ANDREAS SILBERMANN FÜR DIE ORGEL IN BOUXWILLER 1778*

von MARC SCHAEFER

1. *Die Quelle*

Friedrich Kauffmann, der von 1920 bis 1943 Pastor der evangelischen Gemeinde Bouxwiller (Buchsweiler) im Unter-Elsaß war,¹ veröffentlichte 1927 einen Artikel über die Silbermann-Orgel zu Bouxwiller.² Darin nahm er Bezug auf Kostenvoranschläge von Johann Peter Toussaint und Johann Georg Geib und gab den Vertrag mit Johann Andreas Silbermann im Wortlaut wieder. Die betreffenden Original-Dokumente waren jedoch bislang unauffindbar. Nach intensiven Forschungen anlässlich der Restaurierung der Orgel durch Alfred Kern im Jahre 1968 mußten sie als verschollen gelten. Glücklicherweise kam 1991 unerwartet ein umfangreiches Aktenbündel, das diese Dokumente enthielt, zum Vorschein, und zwar auf dem Dachboden des Pfarrhauses des Nachbarorts Imbsheim. Dorthin waren die Dokumente auf mysteriöse Weise gelangt und wurden nun beim Räumen des Pfarrhauses entdeckt.³ Außer den vermißten Dokumenten enthielt das Aktenbündel eine von Johann Andreas Silbermann eigenhändig geschriebene Registrieranweisung.

2. *Zur Vorgeschichte: Die Baldner-Orgel von 1668*

Das Städtchen Bouxwiller war bis zur Revolution Residenzstadt der Grafschaft Hanau-Lichtenberg und Regierungssitz des gesamten links- und rechtsrheinischen Hanau-Lichtenbergischen Gebietes. Die Grafschaft ging 1736 an das Haus Hessen-Darmstadt über. Bouxwiller war ein Zentrum geistigen und kulturellen Lebens, auch im musikalischen Bereich. 1613 ließ Graf Johann Reinhard I. die evangelische Kirche errichten. Über die 1614 gebaute Orgel gibt es allerdings nur Vermutungen. Sie wurde 1668 durch eine Orgel von Hans Jacob Baldner (1606–1683) ersetzt.⁴ Dieser war im Straßburg des 17. Jahrhunderts der wichtigste Orgelbauer.⁵

* Erweiterte Fassung eines auf Französisch erschienenen Artikels; vgl. Lit. Nr. 28.

¹ Lit. Nr. 3, S. 282.

² Lit. Nr. 14.

³ Mein Dank gilt Orgelbaumeister Gaston Kern aus Hattmatt nahe Bouxwiller, der mich von dem Fund in Kenntnis setzte, sowie den Herren Ernest Kopp und Pfarrer Martin Deutsch, die mir den Zugang zu den Dokumenten ermöglichten.

⁴ Zur Baldner-Orgel in Bouxwiller: Lit. Nr. 17, S. 70 ff.; Nr. 27, S. 23–26; Nr. 22, S. 38–39; Nr. 29, S. 134–135; Nr. 15.

⁵ Zu Hans Jacob Baldner: Lit. Nr. 26, S. 48–50; Nr. 21, S. 88–93; Nr. 27, S. 22–31; Nr. 29, S. 298.

Es ist bemerkenswert, daß das erste nachweisbare Auftreten Andreas Silbermanns im Elsaß gerade im Zusammenhang mit dieser Orgel stattfand: 1699 baute er die Orgel ab, besserte sie aus und stellte sie auf einer anderen Empore wieder auf.⁶ Die Disposition dieser Orgel ist nicht bekannt. 1736 wurde ein Rückpositiv hinzugefügt, das 1827 ersetzt wurde. Dann mußte die Baldner-Orgel einem Neubau Silbermanns weichen. Der Orgelmacher Nicolaus Martin Möller (1734–1794)⁷ aus Oberbronn brach sie 1778 ab, wobei er die Einzelteile aufbewahrte. Am Erwerb dieser Einzelteile waren zwei katholische Gemeinden interessiert. Von Möller wurde ihr Wert auf 300, vom evangelischen Organisten Johann Martin Hesse auf 250 Gulden geschätzt, wobei sie schliesslich für 150 Gulden an die katholische Gemeinde von Bouxwiller verkauft wurde. Sie fand – vermutlich nicht vor 1780 – in der neu erbauten Kirche ihre Aufstellung. Trotz verschiedener späterer Umbauten ist sie – sieht man vom Gehäuse der Krebs-Orgel im Straßburger Münster ab – die älteste erhaltene Orgel im Elsaß.

3. *Der Organist Johann Martin Hesse*

Johann Martin Hesse wurde am 16. Juni 1726 in Schlüchtern (Hessen) geboren. Michaelis 1753 wurde er in Bouxwiller als Organist und deutscher Knabenschul-Praeceptor angestellt. Im Dezember 1762 wurde er Praeceptor 3. Classis. Im Hinblick auf den Orgelneubau war er die treibende Kraft. Mit Wirkung auf den 2. April 1785 wurde er emeritiert, und er starb am 30. Juli desselben Jahres.⁸ Er spielte die Baldner-Orgel von 1753 bis 1778, also während 25 Jahren.

4. *Verhandlungen mit Johann Peter Toussaint und Johann Georg Geib 1775–1777*

Nachdem die Baldner-Orgel zur Zeit Johann Martin Hesses seit mehr als 100 Jahren gespielt worden war, litt sie unter Abnutzungerscheinungen. Insbesondere die Bälge benötigten immer häufigere Reparaturen. Hesse beklagte sich darüber in einem Schreiben an das Consistorium von Bouxwiller und regte den Bau einer neuen Orgel an (vgl. Beilage 1). Das Consistorium folgte dieser Anregung und wandte sich zunächst an Johann Peter Toussaint (1712–1777), Orgelbauer in Westhoffen im Unter-Elsaß.⁹ Dieser erstellte am 6. Dezember 1775 einen Kostenvoranschlag, den Hesse am 22. Februar 1776 dem Consistorium vorlegte (vgl. Beilage 2).

⁶ Lit. Nr. 17, S. 97; Nr. 29, S. 135.

⁷ Lit. Nr. 18.

⁸ Lit. Nr. 16, S. 30, 37; Nr. 15, S. 17–18.

⁹ Lit. Nr. 20; Nr. 29, S. 196–197.

Dispositionsvorschlag von Johann Peter Toussaint für Bouxwiller (1775):

Manual, C – e'''

Principal 8
Bourdon 8
Viola di Gamba 8
Solicinal 8
Prestant 4
Flauto 4
Nazart 3
Double 2
Terze 1 3/5
Largo 1 1/2
Sifflet 1
Cornet 5fach
Fornitour 3fach
Trompet 8 mit 2 Zügen
Vox humana 8

Positiv, C – e'''

Bourdon 8
Principal 4
Quinte 3
Double oder Octav 2
Terze 1 3/5
Cornet 3fach
Cembal 3fach
Krumhorn, im Baß Fagott 8

Echo

Bourdon
Montre
Nasard
Double
Terz
Oboe d'amour

Pedal

Sub-Bass 16
Principal-Bass 8
Violon 4
Bombarde 16
Posaune 8

Vier Keilbälge (8' x 4')

Diese Disposition beruhte zum Teil auf Vorschlägen Hesses. Jedoch bedauerte dieser das Fehlen einer „Flaut travers“, die Toussaint nicht bauen wollte. Ferner wünschte Hesse einfältige Bälge, während Toussaint mehrfältige vorzog. Toussaint schlug ein Echo mit sechs Registern vor, was Hesse für unnötig hielt. Interessant ist seine Feststellung, das Echo sei hauptsächlich in katholischen Kirchen anzutreffen. Merkwürdig erscheint schließlich, daß sowohl Toussaint als auch Hesse das viergestrichene erwähnen – beide können nur das dreigestrichene gemeint haben.

Alles in allem war Hesses Urteil negativ. Neben den genannten Vorbehalten merkte er an, Toussaint sei kein gelernter Orgelmacher; man solle sich lieber entweder an Silbermann in Straßburg oder an die Gebrüder Stumm „bei Kirn am Hundsrück“ wenden. Noch besser wäre es freilich, wenn man Johann Georg Geib in Saarbrücken konsultieren würde. Das

Consistorium faßte daraufhin folgenden Beschluss: „Solle dieser Sache halben bey Gelegenheit mit Herrn Silbermann von Straßburg gesprochen werden.“

Johann Georg Geib (1739–1818) war neben den Gebrüdern Stumm, deren Schüler er vermutlich war, einer der wichtigsten Vertreter des pfälzischen Orgelbaues. In Staudernheim – nicht weit von Stumms Werkstatt – geboren, ließ er sich in Saarbrücken nieder, von wo er nach 1790 nach Frankenthal übersiedelte.¹⁰

Geib war mit dem Bau einer neuen Orgel für Pirmasens beauftragt. Die Disposition, die eine „Flaut travers“ enthielt, wurde Hesse zur Begutachtung zugesandt. Dieser hatte nichts an ihr zu beanstanden (vgl. Beilage 3).

Disposition von Johann Georg Geib für Pirmasens (1775)

Manual

Bourdon 16 Holz
 Principal 8
 Gedact 8 2 Octaven Holz
 Viole di Gambe 8
 Salicional 8
 Octav 4
 Flöte 4
 Quint 3
 Sub-Octav 2
 Terz 1 3/5
 Mixtur 1 4fach
 Trompette 8 in zwei Zügen

Pedal

Sub Bass 16 Holz
 Principal Bass 8
 Violon Bass 8 Holz
 Octav Bass 4 Holz
 Posaunen Bass 16 Holz
 Tremulant zum Positiv
 Manual-Koppel
 Pedal-Koppel zum Manual
 Drei Keilbälge (8' 6" x 4' 10")

Positiv

Bourdon 8 Holz
 Flute Travers 8 Discant, Birnbaumholz
 Principal 4
 Rohrflöte 4
 Octav 2
 Quint 1 1/3
 Mixtur 1 3fach
 Krumhorn 8
 Vox humana 8 in zwei Zügen

Nach der Fertigstellung dieser Orgel wurde Hesse vom Consistorium beauftragt, die Pirmasenser Orgel zu prüfen. Hesse tat dies vom 12. bis 15. Dezember 1776 und erstellte ein durchaus positives Gutachten (vgl. Beila-

¹⁰ Lit. Nr. 2.

ge 4). Besonders gut gefielen ihm die Register „Vox humana“, „Viola di Gamba“ und „Flauto traverso“. Daraufhin kam Geib im Januar 1777 nach Bouxwiller und erstellte am 10. Januar einen Kostenvoranschlag (vgl. Beilage 5).

Dispositionsvorschlag von Johann Georg Geib (1777)

Manual, C – e'''

Bourdon 16 Holz
 Principal 8 Zinn
 Bourdon 8 Zwei Oktaven Holz,
 zwei Oktaven Metall
 Viola di Gamba 8 Metall
 Octav 4 Metall
 Flaute 4 Metall
 Solcinal 4 Metall
 Quinta 3 Metall
 Octav 2 Metall
 Terz 1 3/5 Metall
 Cornet 1 4fach
 Mixtur 1 4fach
 Cymbal 2 2fach
 Trompet 8 Metall

Pedal, C – g:

Sub-Bass 16 Holz
 Principal-Bass 8 Zinn, im Prospekt
 Violon 8 Holz
 Quint-Bass 6 Holz
 Octav-Bass 4 Holz
 Posaun 16 Holz
 Clairon 4 Metall
 Tremblant Positif
 Manual-Koppel
 Vier Keilbälge (8' 6" x 4' 8")

Positiv, C – e'''

Gedact 8 Holz
 Flauto traverso 8 Birnbaumholz
 Principal 4 Zinn
 Flaute 4 Metall
 Octav 2 Metall
 Solcinal 2 Metall
 Quinte 1 1/2 Metall
 Mixtur 1 3 fach
 Krummhorn 8 Metall
 Vox humana 8

Hesse übermittelte Geibs Kostenvoranschlag dem Consistorium und drängte darauf, daß der Vertrag mit Geib abgeschlossen würde. Das Consistorium wandte sich jedoch an Johann Andreas Silbermann und schloß am 6. Februar 1777 mit ihm einen Vertrag zum Bau der neuen Orgel ab (vgl. Beilage 6). Daraufhin schickte der verdrossene Geib dem Consistorium eine Rech-

nung über 102 fl 46 für seine Reisekosten und sonstigen Auslagen während seines einwöchigen Aufenthaltes in Bouxwiller. Das Consitorium bewilligte ihm 40 Gulden.

In seinen Aufzeichnungen hat Silbermann die von Geib vorgeschlagene Disposition wiedergegeben. Er schildert die Angelegenheit wie folgt:

Der Organist von da Herr Heß war sehr für ihn geneigt /: weil man mir ins Ohr sagte: daß ihm ein Spendage versprochen worden :/, auch sogar einige Herren von den Consitorial-Räthen waren wegen dem geringen Preis vor ihn portirt. Nachdem mir aber sein Aufsatz zugeschüttet worden, und ich mein Bedenken in einem Brief geäußert, so wurde decidirt daß ich die Orgel machen soll. Zu dem Ende ließ man mich in einer herrschaftlichen Kutsche hohlen, und meine Forterung wurde den 6. Febr: 1777 bewilligt.¹¹

5. *Die Johann Andreas Silbermann-Orgel von 1778*

In Bezug auf Disposition und Gehäusegestaltung gehört die Orgel von Bouxwiller dem Typus an, den Johann Andreas Silbermann am häufigsten gebaut hat. Gelegentlich benutzt Silbermann die Bezeichnung „gemeines“ oder „ordinaires 8füssiges Orgelwerck“.

Disposition der Johann Andreas Silbermann-Orgel zu Bouxwiller laut Vertrag:

1 Positif, C – d'''

Bourdon 8
Prestant 4
Flutte 4
Nazard 3
Doublette 2
Tierce 1 3/5
Fourniture 3fach
Cromhorne 8

2 Manual, C – d'''

Bourdon 16
Montre 8
Bourdon 8
Prestant 4
Nazard 3
Doublette 2
Tierce 1 3/5
Cornet 5fach

Fourniture 3fach

Cimbale 2fach
Siflet 1
Trompette 8 in Baß und
Diskant geteilt
Voix humaine 8

Pedal C – g

Supbass 16
Octavbass 8
Bompartte 16
Trompette 8

Tremblant doux
Tremblant fort
Manual-Schiebekoppel
Drei Keilbälge mit sieben Falten
(6' x 3' 4'')
Kammerton (415 Hz)

¹¹ Lit. Nr. 29, S. 285.

Möglicherweise wurde die Cimbale im Manual in dreifacher statt in zweifacher Besetzung ausgeführt. Darauf deutet die dem Originaltext im Silbermann-Archiv von anderer Hand beigefügte Disposition hin.¹²



Abb. 1: Bouxwiller, Evangelische Kirche: Die Silbermann-Orgel von 1778. Aufnahme von ca. 1960. Die hier sichtbare Bekrönung des Mittelturms wurde 1812 an Stelle des in der Revolutionszeit entfernten herrschaftlichen Wappens angebracht. Inzwischen wurde letzteres rekonstruiert.
(Foto Mon. Hist. Bas-Rhin.)

¹² Lit.Nr.29, S. 497.

6. Die Registrieranweisung

Johann Martin Hesse bekam also eine anders geartete Orgel als die, die er sich von Geib erhofft hatte. Vermutlich hat Silbermann seine Registrieranweisung als Anleitung zum Gebrauch der Orgel für Hesse bestimmt. Der sorgfältig ausgeführte Text ist auf ein Doppelblatt geschrieben, wobei die vier Seiten jeweils auf zwei Spalten verteilt sind. Die verschiedenen Registermischungen sind durch Horizontalstriche getrennt.

<p><i>Tierce zu spielen.</i></p> <p>Prestant Bourdon Nazard Doubllette Tierce</p>	<p><i>im Positif.</i></p> <p>Prestant Bourdon Doubllette.</p>
<p><i>Nazard zu spielen.</i></p> <p>Prestant Bourdon Nazard</p>	<p><i>Ein Delicates Jeu für ein Lauf Wind im Positif.</i></p> <p>Prestant Bourdon Nazard Tierce</p>
<p><i>Das Cornet zu spielen.</i></p> <p>Bourdon Cornet.</p> <p>Daß es ist aufzumerken, daß man mit dem Diemer nicht reicher daß mittler Eß für ein weg mit dem Baß über daß mittler Eß für ein Spiel darf.</p>	<p><i>Bourdon 8 Fuß im Manual. und</i></p> <p><i>Bourdon im Positif zu, um für das Lauf an zu, allain gejiget werden. Mit oder ohne den Tremblant dauer. Und im Pedal mit Oktavbass. aucompagniert</i></p>
<p><i>Font d'Orgues.</i></p> <p>Montre Bourdon 16. Bourdon 8. Prestant Doubllette. So man ob Klarinette führen will, weg Siflet.</p>	<p><i>Bourdon 16 pieds Bourdon 8. im Positif</i></p> <p><i>Bourdon Flüte. Mit oder ohne den Tremblant dauer.</i></p>

Abb. 2: Seite 2 der Registrieranweisung. Handschrift von Johann Andreas Silbermann (1778).

Der Text ist weder datiert noch signiert. Das Blatt trägt den mit Bleistift geschriebenen Vermerk „wohl Toussaint“, vielleicht von der Hand Kauffmanns. Die Dokumente von Toussaint und Geib enthalten ähnliche Vermerke. Johann Andreas Silbermanns Handschrift ist jedoch unverkennbar. Der Zeitpunkt der Niederschrift dürfte mit dem Bau der Orgel 1778 übereinstimmen.

[Blatt 1]

Pleinjeux Manual

Montre
Bourdon 16. pieds
Bourdon 8.
Prestant
Doublette
Siflet
Fourniture
Cimbal

Pleinjeu Positif

Prestant
Bourdon
Doublette
Fourniture

Im Pedal wird accompag[nirt]
Subbass
Octavenbass. Mit oder ohne
Trompettenbaß. auch mit oder ohne Tremblant forte.
Diese Register werden vollständig nur Accordenmäßig gespielt

Grandjeu Manual

Montre
Bourdon 16. pieds
Bourdon 8.
Nazard
Doublette
Tierce
Cornet. Mit oder ohne
Trompete Bass und
Prompete Dessus

Grandjeu Positif

Prestant
Bourdon

Nazard
Doublette
Tierce

Mit oder ohne den Tremblant forte.
Mit diesen Registern wird nicht Accordenmäßig gespielt, vornehmlich wird im Baß nur einfach, oder höchstens Octavenmäßig gegriffen, keineswegs aber mit Quint und Terz.

[Blatt 2]

Tierce zu spielen.

Prestant
Bourdon
Nazard
Doublette
Tierce

Nazard zu spielen

Prestant
Bourdon
Nazard

Den Cornet zu spielen:

Bourdon
Cornet.

Dabey ist anzumerken, daß man mit dem Discand nicht unter das mittlere c hinunter, noch mit dem Baß über das mittlere h hinauf spielen darf.

Font d'Orgues

Montre
Bourdon 16.
Bourdon 8.
Prestant
Doublette. So man es stärker haben will, noch
Siflet.

Im Positif

Prestant 4
Bourdon
Doublette.

Ein delicates Zug für einfache Stuck im Positif

Prestant
Bourdon
Nazard
Tierce

Bourdon 8 Fuß im Manual, und
Bourdon im Positif können für douse Sachen ganz allein gespielt
werden.

Mit oder ohne den
Tremblant doux.
Und im Pedal nur mit
Octavbass accompagnirt

Bourdon 16. pieds
Bourdon 8.
Im Positif
Bourdon
Flutte. Mit oder ohne den Tremblant doux.

[Blatt 3]

Im Pedal accompagnirt mit
Supbass und
Octavbaß.

Im Manual für die rechte Hand oder Discand
Bourdon 16. pieds
Bourdon 8.
Siflet

Im Positif für den Baß oder die linke Hand
Bourdon
Flutte

Trompette zu spielen

Trompete Bass
Trompete Dessus

Bourdon 8 pieds

NB. Im Baß ja nicht accordenmässig, sondern nur einfach oder mit Octaven gespielt.

Cromhorn zu spielen.

Cromhorne

Bourdon.

Will man sowohl in der Trompette als dem Cromhorne mit dem Baß und Discand abwechseln, so wird zu der Trompette im Positif nur Bourdon und Flutte gezogen.

Und zur Abwechslung für das Cromhorne
Im Manual

Bourdon und Montre

Montre

Bourdon

kan mit oder ohne den

Tremblant doux

gezogen werden. Und im Pedal mit

Supbass 16 und

Octavbaß accompagnirt werden.

Wan man im Positif

Bourdon und

Tierce ziehet für den Discant oder die rechte Hand

So nimbt man für den Baß oder die linke Hand im Manual

Bourdon 8 Schu.

[Blatt 4]

Für die Voix humaine

Gleich anfangs wird im Positif praeludirt mit

Bourdon

Flutte

Tremblant pour la V[oix] hum[aine]

Im Pedal mit Octavenbass accompagnirt.

Im Manual

Montre

Bourdon 8.

Voix humaine

Wan im Positif das Präludium vorbey ist, so kan man mit dem

Discant nur anfangs einfache Noten spielen, dan etwan nur Terzen.
 Will man den Alt, Tenor oder Baß besonders hören lassen, so
 bleibt man mit dem Discant auf dem Positif Clavier.
 Zuletzt kan man ein Chor von 3 biß 4 Stimmen hören lassen.

Anmerkung.

Wan man die Register Cornet und Tierce gezogen hat, so darf weder
 Fourniture noch Cimbal darunter gezogen werden.
 So auch ebenfals schückt sich zur Fourniture und Cimbal der Cornet
 nicht nebst der Tierce. Es seye dan, daß eine starker Choral diese
 Register erfortern. So wird auch im Pedal nur zum starken Choral die Bopartte
 gezogen.

Demnach werden zum Choral wann die Orgel durchtringen soll, lauter
 satte anhaldente Griffen erforert, so daß mit jeder Hand immer 3
 Claves nidergedrückt werden.

7. Anmerkungen zur Registrieranweisung Silbermanns

Bemerkenswert ist an diesem Text vor allem, daß es sich hier – im Gegensatz zu den in den französischen *Livres d'Orgue* angeführten „mélanges“, die von Organisten stammen – um die Registrieranweisung eines Orgelbauers handelt. Johann Andreas Silbermann war selbst im Orgelspiel geübt. Als er im Jahre 1768 die von ihm gebaute Orgel im Münster von Schlettstadt intonierte, spielte er diese Orgel zu einer Messe, die am 3. August zu Ehren der Königin abgehalten wurde.¹³ Silbermanns Bruder und engster Mitarbeiter Johann Daniel (1717–1766) war von 1746 bis 1754 stellvertretender Organist am Temple-Neuf in Straßburg.

Registrieranweisungen von Orgelbauern sind uns ferner – wenn auch nicht im Autograph – von Gottfried Silbermann für die Orgeln von Großhartmannsdorf (1741) und Fraureuth (1742)¹⁴ überliefert. Außerdem besitzen wir die sehr detaillierten Ausführungen von Dom Bédos im dritten Teil seines Monumentalwerkes *L'Art du Facteur d'Orgues*, wo es heißt: „Les principaux mélanges ordinaires des Jeux de l'Orgue. Lus, examinés, corrigés & approuvés par les plus habiles & les plus célèbres Organistes de Paris, tels que Messieurs Calviere, Fouquet, Couperin, Balbâtre & autres.“ (Kapitel 4, S. 523–536).¹⁵

Schließlich sei auf die zum Teil gastronomisch orientierten Anweisungen von Karl Joseph Riepp für Salem aus den Jahren 1766–1774 hingewiesen.¹⁶

¹³ Lit. Nr. 29, S. 418.

¹⁴ Lit. Nr. 30; Nr. 9, S. 94, 96, 2. Aufl. S. 144–145; Nr. 5, S. 216–218; Nr. 13, S. 127–130.

¹⁵ Lit. Nr. 1.

¹⁶ Lit. Nr. 6, S. 146–156.

Es ist erwiesen, daß Johann Andreas Silbermann das Werk von Dom Bédos gut kannte.¹⁷ Er stützt sich beispielsweise auf dessen Preisansätze.¹⁸ Den ersten Teil von Dom Bédos' Werk hatte er bereits 1766 für seinen Sohn Johann Daniel Silbermann (1745–1770) gekauft.¹⁹ Auch Johann Andreas Silbermanns jüngster Sohn Josias (1765–1786) war mit dem Buch vertraut.²⁰ Beim Erscheinen der ersten Lieferung hatte sich Johann Andreas Silbermanns Freund Dr. Josias Weigen, der Josias Silbermanns Pate war, dazu mit folgenden Versen geäußert:²¹

Mein Freund das ist ein Buch, weil die Academie
nach aller Möglichkeit mit Fleiss und vieler Müh',
schon etlich Jahre her sucht gründlich zu beschreiben
wie Kunst, Profession und Handwerck sich betreiben.
Drum hat Dom Bedos sich die Ehre ausgedacht,
dass er 3. Bücher voll zeigt wie man Orglen macht.
Nemesius könnt wohl das Buch vor sich erkauffen,
und als gelehrter Narr auf alle Orglen lauffen.²²

Silbermanns Registrieranweisungen sind in den Bereich der „mélanges français“²³ mit den typischen Mischungen „plein-jeu“ und „grand-jeu“ einzuordnen. Die Behandlungsweise der Voix humaine ist ebenfalls den klassischen Modellen sehr ähnlich. Eine Anzahl anderer typischer Formen, wie z. B. Tierce en taille, fehlen jedoch. Eine wichtige Abweichung ist bezüglich des „grand-jeu“ zu verzeichnen. Im Gegensatz zum französischen Begriff, den man als typische Zungenmischung bezeichnen kann, sind die Zungenregister bei Silbermann nicht einbezogen; die Trompette 8 ist fakultativ.

Für Johann Andreas Silbermann ist das „grand-jeu“ einschließlich Tierce 1 3/5 und Cornet eine Labial-Mischung, die dem französischen Begriff „jeu de tierce“ entspricht. Dies geht aus den Arbeitsbüchern „Einrichtung der Orgeln“ hervor.²⁴ Zudem sind Silbermanns Zungenregister allgemein enger mensuriert als dies im klassischen französischen Orgelbau der Fall ist. Deshalb werden sie auch nicht mit Prestant 4 sondern nur mit Bourdon 8 begleitet. Silbermanns „Plein-jeu“ hingegen ist erheblich schärfer als das traditionnelle französische, wie es bei Dom Bédos beschrieben ist.

Der Begriff „Stärke“ erscheint hier besonders wichtig. Die Orgel soll durchdringen, was besonders bei der Begleitung des Gemeindegesangs von Wichtigkeit war. Eine vollgriffige Plenum-Begleitung ist mehrfach belegt.

¹⁷ Lit. Nr. 29, S. 253, 282, 321; Nr. 31, S. 306.

¹⁸ Lit. Nr. 29, S. 253; Nr. 31, S. 306.

¹⁹ Lit. Nr. 31, S. 306.

²⁰ Lit. Nr. 29, S. 317.

²¹ Lit. Nr. 32.

²² Zum Franziskanerpater Nemesius vgl. Lit. Nr. 29, S. 292–295.

²³ Lit. Nr. 11; Nr. 10; Nr. 7; Nr. 6; Nr. 8; Nr. 12.

²⁴ Lit. Nr. 29, S. 414, 430.

Schon 1706 hatte Andreas Silbermann in seinem Konzept zu einer neuen Orgel für die St. Nikolaus-Kirche in Straßburg die zum Choral notwendigen Register genau bezeichnet:

In daß Neue Werk aber müsten folgende Register gesetzt werden

als. 1.	Principal	8	Schu
2.	Violdigamb.	8.	
3.	Coppel	8.	
4.	Octav	4.	
5.	Quint	3.	
6.	Superoctav	2.	
7.	Mixtur.	4	facht	
8.	Cimbal.	3	facht	
9.	Cornet	5	facht	
10.	Tierce.			

Diese 10 Register müssen im obern Wercke stehen, auf einem Clavir, und diese seyndt alle nöthig zum Coral ausgenommen die letztern 2 als Cornet und Tierce. Welche aber schöne Veränderungen machen im Spielen.²⁵

Es ist zu bemerken, daß 1719 das Register Viola di Gamba 8 „auff Ansuchen Herrn D. Thenen des Organisten und Herrn Silbermanns Gutbefinden“ durch eine Coppel 16 ersetzt wurde.²⁶ Die Orgel zu St. Nikolaus hatte keine Zungenregister. Die Möglichkeit der Verwendung der Zungenregister im Pedal bei der Choralbegleitung ist im übrigen auch von Karl Joseph Riepp behandelt worden.²⁷

Bei der Planung der Orgel der Stephanskirche in Mulhouse (Mühlhausen) im Ober-Elsaß schreibt Silbermann:²⁸

Die Bopartte ist ein Register welches in allem eine Octav tieffer weder Trompette klingt, mithin unter dem vollen Werck besonders zum Choral durchtringend und starck. Die Posaun ist zwar auch mit der Bopartte unison oder eine Octav tieffer weder Trompette, aber der Thon derselben gehet sanffter und nicht so starck wie Bopartte. Hätte ich die Stärcke von Ihrem Choral gehöret, so könnte ich wohl unterscheiden ob Posaun starck genug, oder deßfalls die Bopartte besser wäre.

Man kann sich die Intensität dieser Choralbegleitung vorstellen, wenn man weiß, daß „Bopartte 16 Fuß noch mit einer Trompette nothwendig muss accompagnirt seyn“ (vgl. Dom Bédos, III, S. 533).

Am bemerkenswertesten scheint Silbermanns „moderne“ Art zu registrieren, eine Art, die in den Bereich des galanten Stils einzuordnen ist.²⁹

²⁵ Lit. Nr. 19; Nr. 27, S. 284ff.

²⁶ Lit. Nr. 27, S. 292.

²⁷ Lit. Nr. 6, S. 152.

²⁸ Lit. Nr. 24.

²⁹ Lit. Nr. 4. Den Hinweis verdanke ich Herrn Jean-Claude Zehnder.

Kennzeichnend hierfür sind vor allem die Diskant-Register, die dem Streben nach „artigen“, „lieblichen Veränderungen“ entsprechen. Schon Andreas Silbermann hatte ja 1706 im Hinblick auf die Orgel in der Straßburger Nikolauskirche von „schönen Veränderungen im Spielen“ mit den Registern Tierce und Cornet gesprochen. Entsprechend ist auch in Mulhouse die Rede von Veränderungen in Bezug auf den Echo-Cornet: „Um mehrere Veränderungen machen zu können, soll solcher mit 5 besondern Zügen angebracht werden.“³⁰ Silbermann bietet sich an, „den Echo zu 5 Registern wie gebräuchlich, auch noch mit dem Flagolet-Registerlein, welches zu vielerley artigen Veränderungen dienlich dazu zu machen.“

Die Mischung Bourdon 16, Bourdon 8 und Siflet 1 ist bemerkenswert, insbesondere wenn man bedenkt, daß Silbermanns Siflet in Mixtur-Mensur angefertigt wurde. Die Wichtigkeit des Diskants hing auch mit der Klaviatur-Erweiterung bis d''' zusammen, die Johann Andreas Silbermann ab 1765 vornahm: „Wan ein Organist nach denen heutigen Componisten spielen will, so können diese 2 Claves c''' und d''' wohl gebraucht werden.“ In Bezug auf die eigenartige Mischung Bourdon und Tierce im Diskant soll auch an Silbermanns Beschreibung der Carillon-Registrierung im Dispositions-Entwurf für St. Blasien erinnert werden:

Das Carillon im Ruckwerck [durch den Diskant, 4, 1 3/5, 1] mit Zuziehung Coppel und Nazard [d. h. 8, 4, 2 2/3, 1 3/5, 1] wan die Claves nur gedupfft oder geschnelt werden, macht den Effect, als wan ein Streich an ein Stuck Stahl oder ein Glöcklein geschehe.³¹

Im Kontrast dazu stehen „delicate“ und „douse“ Mischungen, die wiederum mit entsprechenden Anweisungen Gottfried Silbermanns in Beziehung zu bringen sind.

Die Einsicht liegt nahe, daß die elsässischen Silbermann-Orgeln keine typisch französischen Orgeln darstellen, sondern „nur“ Orgeln „nach französischem Gousto“ sein wollen, wie Johann Andreas Silbermann sich 1779 in seiner Stellungnahme zum Dispositionsvorschlag Schmittbaurs für die Karlsruher Orgel ausdrückt.³² Somit muß die Aussage Rudolf Walters: „Die für J. A. Silbermanns Orgeln zutreffende Registrierlehre ist Bd III, Kap. 4 von L'art du facteur d'orgues des Dom Bedos“ nuanciert werden.³³ Sie trifft nur teilweise zu.

³⁰ Lit. Nr. 24, S. 147.

³¹ Lit. Nr. 31, S. 286.

³² Lit. Nr. 31, S. 318, Anm. 176.

³³ Lit. Nr. 31, S. 319, Anm. 176.

8. Das Hanauische Choralbuch von Johann Martin Hesse 1779–1783

Am 25. Februar 1779 notiert das Consistorium Bouxwiller: „Praeceptor Hesse dahier berichtet, daß, da das vorhandene Choral-Buch bey der neuen Orgel aus der angeführten Ursache nicht wohl mehr zu gebrauchen, er gesonnen seye ein neues auf die gemelte Art zu verfertigen.“ Leider ist die „angeführte Ursache“ nicht vermerkt. Es dürfte sich wohl um die veränderte Tonhöhe der Orgel handeln, wodurch es notwendig wurde, die Choräle zu transponieren.

Eine ähnliche Maßnahme ist aus Mulhouse überliefert. Der Organist Johann Jacob Martin verlangte eine Entschädigung „für doppelte Copierung aller Melodien, neml. des Discants und des Basses ... und, wegen verändertem Ton der neuen Orgeln, mit vieler Müh aus einem Ton in den andern transponiert.“³⁴

Hesses Choralbuch sollte alte und neue Melodien enthalten. Letztere wurden nach und nach durch Hesse und den Cantor Georg Wilhelm Burg in den Schulen in den „Noten-Stunden“ erprobt. Die Kosten für Papier und Einband wurden vom Consistorium übernommen. 1783 überreichte Hesse dem Consistorium das neu verfertigte Choralbuch und schlug vor, es in Kupfer stechen zu lassen. Dieser Vorschlag wurde jedoch abgelehnt. Hesse selbst erhielt eine Vergütung von 18 Gulden sowie eine Extra-Entlohnung von 75 Gulden. Darüber hinaus wurde ihm erlaubt, aus dem Almosen eines jeden Ortes, in dem das Choralbuch benutzt wurde, für jede Melodie einen Schilling zu beziehen. Cantor Burg erhielt für seine Mühe sechs Gulden.

Über die genannten Zusammenhänge hinaus ist das Choralbuch in Verbindung mit der Herausgabe eines neuen Gesangbuchs zu sehen, des so genannten alten Hanauischen Gesangbuches *Sammlung Geistlicher Lieder nebst einem Gebetbuch*, das von dem Bouxwiller Pfarrer Philipp Bernhard Heinold bearbeitet worden war und 1780 bzw. 1783 erschien.³⁵ Heinold amtierte in Bouxwiller von 1772 bis zu seinem Tode 1782.³⁶

Glücklicherweise ist eine Probeseite dieses Choralbuchs erhalten, die einen Einblick in die Praxis der Begleitung ermöglicht. Auf dieser Grundlage kann man sich das von Silbermann verlangte vollgriffige Spiel gut vorstellen.

³⁴ Lit. Nr. 24, S. 152.

³⁵ Lit. Nr. 23, Bd. I, S. 431–432; Nr. 17, S. 134.

³⁶ Lit. Nr. 3, S. 222–223.

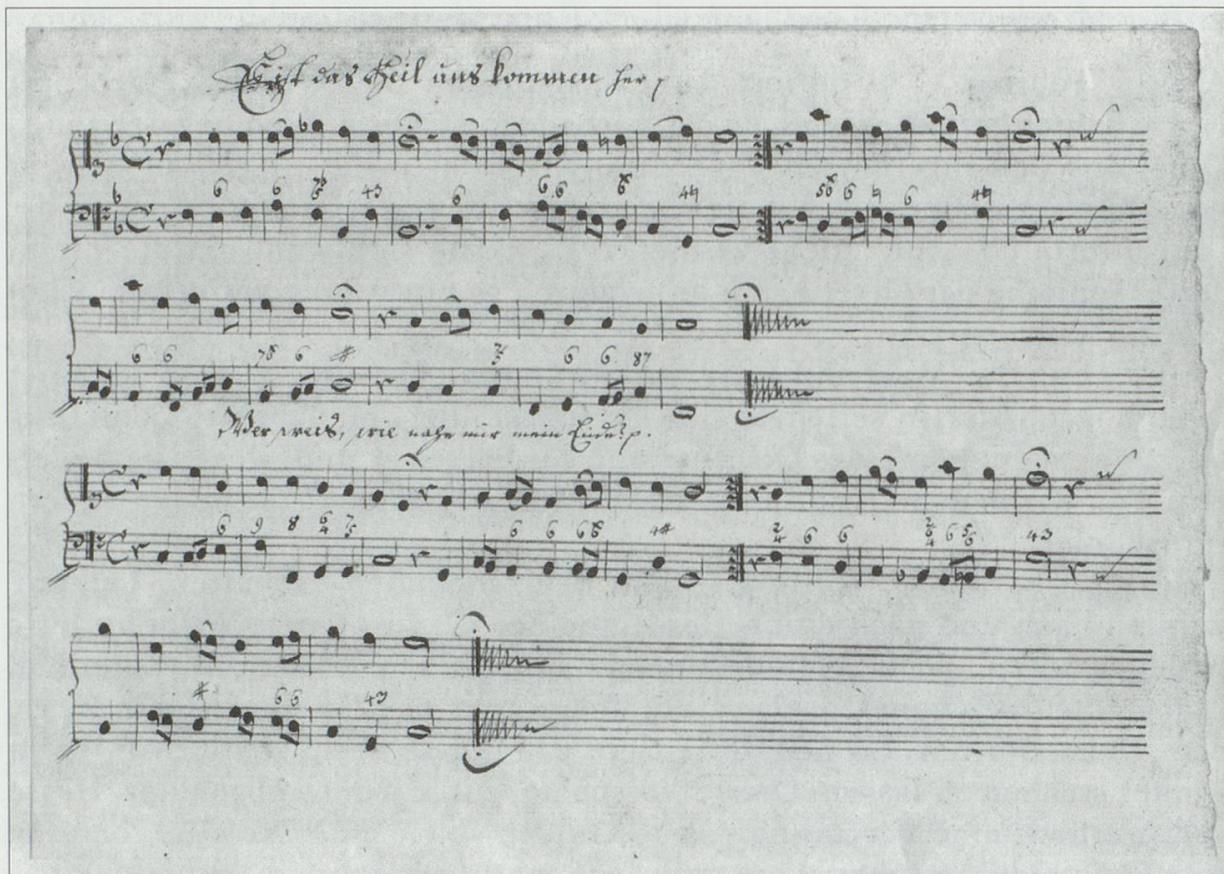


Abb. 3: Seite aus dem Choralbuch von Johann Martin Hesse (1779)

9. Das weitere Schicksal der Silbermann-Orgel von Bouxwiller

Die Orgel wurde zunächst 1876 durch den Straßburger Orgelbauer Emile Wetzel verändert³⁷ und 1913 von dem Orgelbauer Dalstein-Haerpfer aus Boulay (Lothringen) zu einem pneumatischen Werk mit freistehendem Spieltisch umgebaut. Das Rückpositiv wurde entleert, und statt dessen wurde ein Schwellwerk hinter dem Hauptwerk aufgebaut.

1917 entgingen die Prospektpfeifen der Beschlagnahmung. Bekanntlich wurden damals im Elsaß die Prospektpfeifen der Orgeln enteignet und mußten zu Kriegszwecken abgeliefert werden. Dieser Maßnahme entgingen nur wenige Orgeln, deren Prospektpfeifen ein besonderer Wert in kunstgeschichtlicher oder kunstgewerblicher Hinsicht zugesprochen wurde.

1968 wurde die Orgel durch Alfred Kern, Straßburg, restauriert, rekonstruiert und erweitert, wobei Windladen und Traktur erneuert wurden. Ferner wurde die ursprüngliche Tonhöhe – ein Halbton tiefer – wieder hergestellt. Die abgeschnittenen Pfeifen wurden entsprechend verlängert.

Bei der zur gleichen Zeit durchgeführten Renovierung der Kirche wurden die oberen Emporen entfernt. Dadurch haben sich die akustischen Verhältnisse stark verändert.

³⁷ Lit. Nr. 22, S. 140–141.

Disposition der Orgel in Bouxwiller seit 1968:

<u>1. Positif</u> , C – d'''	Fourniture 3fach Cymbale 3fach Siflet 1 in Baß und Diskant geteilt Trompette 8 in Baß und Diskant geteilt Voix humaine 8
+ Bourdon 8	
+ Prestant 4	
+ Flutte 4	
+ Nazard 2 2/3	
+ Doublette 2	<u>Pedal</u> , C – d'
Tierce 1 3/5	+ Subbass 16
Fourniture 3fach	+ Octavbass 8
Cromhorne 8	Prestant 4
<u>2. Manual</u> , C – d'''	Fourniture 4fach
+ Bourdon 16	Bombarde 16
+ Montre 8	Trompette 8
+ Bourdon 8	Clairon 4
+ Prestant 4	Tremblant doux
Nazard 2 2/3	Manual-Schiebekoppel
Doublette 2	Pedal-Koppel zum Manual
Tierce 1 3/5	Magazinbalg
Cornet 5fach	Kammerton (415 Hz)

Die mit + bezeichneten Register stammen noch von Silbermann.

ANHANG

Beilage 1

Ansuchen des Organisten Johann Martin Hesse zum Bau einer neuen Orgel in der evangelischen Kirche zu Bouxwiller. Das Schreiben von Hesse trägt kein Datum. Es wurde am 14.9.1775 dem Consistorium vorgetragen.

Unterthänig – gehorsamste Anzeige !

So bedächtlich, behutsam und sorgfältig ich meine Orgel behandle, so wenig kann ich verhüten, daß ihr Alter nicht überhand nimmt und sie somit immer unbrauchbarer wird. Sonderheitlich weis ich in Ansehung der Windbälge keinen Rath mehr. Ich lasse sie flicken, aber dennoch werden sie immer schlechter und berauben mein sehr baufälliges Werk der Gleichförmigkeit des Tons. Ganz unvermuthet unter dem sichersten Spielen bleibt etwas henken, und verursacht mir einen, wie man sagt, diabolum in musica.

Ich glaube also, der Gedanke von einem neu aufzustellenden Werk in unserer Kirche sey nicht vorwitzig oder überflüssig!

Damit aber bei einem so nöthigen Vorhaben unsere Fabriken Erleichterung haben, so hege ich einige Gedanken, welche zu Hoher Prufung hiermit, die Kühnheit gebrauche, unvorgreiflich mitzutheilen.

1. Man findet vielleicht Gelegenheit, unser Werk an eine andere Gemeinde zu verkauffen. In Absicht dessen will ich ehestens, mit Hoher Genehmhaltung, das

- Werk durch meinen Stimmen von Oberbronn³⁸ vorläufig taxiren lassen.
2. Die catholische Gemeinde dahier, die doch lange nicht den Dritttheil gegen die Evangel. ausmacht, schafft sich ihre Kirchen-Ornate pp aus den gemeinen Einkünften an. Die Lutheraner haben gleichen Anspruch an jene Einkünfte. Könnte nicht also auch von daher ein proportionirlicher Zuschuß vor unsere Kirche und Gottesdienst verlangt werden?
 3. Nach geschehener öffentlichen Anzeige verspreche ich mir durch eine Collecte von unserer hiesigen ganzen Evangel. Gemeinde einen beträchtlichen Beitrag zu einem solchen neuen Bau.
 4. Könnte Ein Hochfürstl. Evangel. Luther. Consistorium nicht vermitteln, daß zu solchem Behuf eine Collecte in allen Evangel. Kirchen der hiesigen Hochfürstlich-Hanaui. Lande gesammlet würde.
- Beharre und ersterbe mit wahrem und tiefen Respect

Eines Hochfürstl. Evangel. Luther. Consistorii!
Unterthänig-gehorsamster,
Hesse

Beilage 2

Dispositionsvorschlag von Johann Peter Toussaint für Bouxwiller mit Anmerkungen vom Johann Martin Hesse

6.12.1775. Niederschrift von Johann Martin Hesse

Vorläufiger Überschlag über ein neues
Orgelwerck in hiesige Evangelische Kirche.

a. im Manual.

Fus.

- | | |
|----------------------------|--|
| 1. Principal..... | 8. Englisch Zinn. |
| 2. Solicinal | 8. Holz. |
| 3. Bourdon | 8. Pfeiffen Holz, die übrigen Melange |
| 4. Prestant | 4. gemein Zinn oder gute Melange. |
| 5. Nazart..... | 3. Melange. |
| 6. Double | 2. Zinn. |
| 7. Terze | 1. 3/5. Melange. |
| 8. Flauto | 4. 12 Pfeiffen Holz, die übrigen Melange. |
| 9. Largo | 1. 1/2. Melange. |
| 10. Siflet | 1. Zinn. |
| 11. Forniture | dreifach. Zinn. |
| 12. Trompet mit zwei Zügen | 8. Zinn. |
| 13. Vox human: | 8. gut Melange. |
| 14. Viola di Gamba | 8. gut Melange. |
| 15. Cornet | fünffach. Melange. Vom mittleren c'
bis oben aus. |

³⁸ Die Wartung der Baldner-Orgel erfolgte seit 1765 durch den Orgelbauer Nicolaus Martin Möller aus Oberbronn.

b. Positiv.

- | | |
|-------------------------------|--|
| 16. Principal..... | 4. Englisch Zinn |
| 17. Bourdon | 8. wie oben Num: 3. |
| 18. Quinte | 3. Melange |
| 19. Douple oder Octav..... | 2. Zinn |
| 20. 0. Terze | 1 3/5. Melange |
| 21. Cornet | 3fach. wie oben. aus der Quint, Douple und Terz bestehend. |
| 22. Cembal | 3 fach. Zinn |
| 23. Krumhorn, im Baß Fagot... | Melange im Discant. |

Echo

1. Montre...
2. Bourdon .
3. Nazard .
4. Douple .
5. Terz .
6. Oboe d'amour.

Pedal. Fus.

1. Principal-Bass
2. Sub-Bass
3. Violon
4. Bombarde
5. Posaune
8. Holz.
16. Holz.
4. —
16. —
8. —

Vorstehendes Werck erfordert 4. Blasbälge, jeder 8 Schuhe lang, und 4. breit.

Das Werck mus gehen bis ins viergestrichene e.

Das Gehäus enthält in der Breite 13- in der Höhe 18 Schuhe
französisch Maas.

Vor die Aufstellung obigen neuen Wercks, wenn H. Tousaint allein vor die Arbeit und alle Materialien zu stehen hat, fordert er 3200 fl. jedoch mit dem Vorbehalt, daß er währendes Aufschlagens 8 Wochen lang mit etwa noch 3 Personen allhier Kost und Logis frei gehalten, wie auch das Werck selbst auf diesseitige Kosten abgeholet werde.

Buchsweiler
den 6ten Xbris
1775.

Hesse

In Ansehung des Tousaintischen Orgel-Risses und vorläufigen Ueberschlags, so mir zur Examination und Bericht Gnädig- Hochgeneigtest communiciret worden, habe nach meiner Einsicht folgendes in schuldigsten Ehrfurcht anzumerken:

1. Der Riss oder Plan, überhaupt davon zu reden, nimmt sich sehr gut aus, und der Bau nach demselben kann allerdings unserer Kirche Zierde machen. Nur vertheuren die Cavitaeten neben den äussern hohen Pyramiden durch anzubringende und in etwas ausfüllende Verzierungen den Bau. Doch kommt es darauf an: ob man gedach-

te Cavitaeten oder Bögen leer zu lassen oder zu verzieren beliebet. So viel weis ich, daß der Tousaint die Verzierungen durch verschiedenes Bild- und Schnitzwerk in seinen Accord zu nehmen nicht willens ist. Darum kommt mir auch seine Forderung in dem vorläufigen Ueberschlag sehr übertrieben vor.

2. Allein in Ansehung unserer überaus winkelichten Kirche ist mir der Riss nicht anständig. Ein neues Werk mus nothwendig durch alle Ecken und Winkel durchdringend errichtet werden. Denn ohnerachtet der guten Sing-Anstalten haben wir doch meistens in unserer Kirche einen schlechten Gesang, theils durch manche unförmlich ausfallende Kehlen, die andere stören und irre machen, theils, wegen meistentheils von solchen rauhen und ungestimmten Kehlen entstehenden arg dissonirenden Chören; wobei der Cantor gar oft zum Märtyrer wird, weil man gewöhnlich seinen Ton, den er gewis mit Nackdruck auswirfft, nicht achtet, und er dabei durch das jezige Werk nicht unterstützt werden kann.

Dahero, um die rauhen Kehlen zu bändigen und zu stimmen wie auch die dissonirenden Chöre in Ordnung zu halten, ist meine Meinung, daß die Baesse in der Nähe von Fornen angebracht werden, so daß der Principal-Bass in die Fronte käme, und die andern ihme nach, aber nahe stünden. Dazu ist nun der Tousaintische Plan ganz nicht: aber der Geibische zur Pirmasenser Orgel hat diesen Vortheil angenommen, und er ist wirklich artig! Herr Tousaint aber hat mir bei dem vorlauffigen Ueberschlag disfalls gar kein Gehör geben wollen.

In Absicht des vorläufigen Überschlags merke folgendes an.

1. Ich habe bei der Wahl der Register darauf gesehen, daß die mögliche Proportion gegen einander erhalten, und die behörige Stärke so wol, als Annehmlichkeit gewonnen werde, wiewol ich wegen verschiedenen Registern, die ich haben wollte /: z.E. der Flaut: Travers:; so ich in verschiedenen neuen Orgeln Deutschlands vortrefflich angetroffen /: nicht habe überein kommen können. Ich will nicht urtheilen: ob er solche Register nicht versteht und nicht machen kann. Doch hat Herr Geib die Flaut: Trav: Weil Herr Tousaint übertrieben von seiner Kunst und von seinen Werken eingenommen ist, so mus man seinem Geschrei zuweilen nachgeben, und eben daher müste ich nolens volens das Echo von sechs Registern mit beibringen. Es wird solches in manchen Catholischen Kirchen, wohin er meistens arbeitet, geliebet; allein hier kann es ganz wegfallen, weil die übrigen Register beides die force als das douce samtsam gewähren.

2. Der alte Tousaint will mir die Blasbälge, wie ich solche haben will und welche alle gute Meister empfehlen, nicht gestatten. Er bestehet auf den Faltenbälgen und ich auf den sogenannten Froschmäulern, welche nur eine hinein-gekehrte Falte haben, und durch Erschütterung im Ziehen oder Treten weit weniger Schaden leiden als die Bälge mit auswärts gehenden 3, 4 auch 5 Falten.

3. Die bis ins 4 gestrichene e¹¹¹¹ angenommene Höhe kann bleiben. Die weiter hinauf gehenden Pfeiffen fallen allzusehr ins kleine und sind ohne effect. Unten könnte man mit den gewöhnlichen C, meiner ohnmasgeblichen Meinung nach, den Anfang machen, weil die tiefern Töne wegen den erforderlichen vielen Materialien den Preis des Werks stark erhöhen würde.

Aus Vorwitz, der mir aber, wie ich hoffe, gnädig-Hochgeneigtest vergeben wird, hänge ich noch eine Anmerkung an.

Ein neues Orgel-Werk soll den respve hohen Stiftern auf lange Nachkommenschaft Ehre und Ruhm machen. Wählte man zu Meistern entweder He. Silbermann in Strasburg oder die Gebrüder Stumm bei Kirn am Hundersrück, so könnte man ohne Umschweiff einen gescheuten Riss haben und wegen gesichert guten

Arbeit accordiren. Aber mit dem alten Tousaint /: ob sein Sohn ordentlich in der Orgelbaukunst sich umgesehen und geübt, das weis ich nicht :/ oder einem andern sich in Accord einzulassen, ohne wenigstens eines ihrer neuesten Werke genau geprüft zu haben, würde in Absicht eines hier aufzustellenden sehr bedenklich seyn. Nämlich der alte Tousaint ist hier ein blöser empiricus, kein gelernter Orgelmacher sondern Schreiner, der aber vermöge seines natürlichen guten Genie zur Mechanic hie und da etwas abgesehen, und so durch manche nachgemachte Versuche sich endlich in vorliegender Affaire, vielleicht auch durch einnehmendes Plaudern bei in dergleichen Bauart unwissenden Personen, an machen Orten bekannt worden und Adresse gefunden.

Aber Herr Geib, der die neue Pirmasenser Orgel aufrichtet, hat seine Kunst erlernet und geübt, auch machet er Plane, die nach richtigen Känntnissen der Baukunst eingerichtet sind.

Mehr kann ich dermalen meinem schuldigst- unterthänigen Bericht nicht hinzufügen. Es kommt alles übrige auf die Wahl eines Meisters an, und auf den Haupt-Accord, welcher mit solchem als gegenwärtig entweder in Pleno oder in Beiseyn eines hohen Commissarii abgeschlossen wird, da dann erst die Abrede und Uebereinkommungen vermöge des Maasstabes und des beliebten Risses können gemacht werden.

Mein Wunsch ist, daß der Meister eines allhier aufzustellenden neuen Werks ebenso ehrlich, treu und solid arbeiten möge, als der, so die Orgel in Ingweiler gebauet hat, welches ziemlich starke Werk /: mir fällt aber dermalen die Zahl der Register nicht ein :/ nur durch zwei unvergleichliche Froschmäuler überfliessigen Wind bekommt. Ich habe das Werk auf Ersuchen nach geschehener Aufstellung examiniret. Nur Schade, daß die dasige Kirche einem solchen Werk nicht angemessen ist. In unserer hiesigen Kirche würde es dem Cantori kräftige Hülffe leisten. Der Meister desselben ist aber todt.³⁹

Beharre und ersterbe in schuldigst-tiefer Devotion

S. T.

Eines Hochfürst[lichen] Evange[lisch] Luther

[ischen]

Consistorii !

Unterthänig-gehorsamster,

Hesse

Beilage 3:

Geplante Disposition der Johann Georg Geib-Orgel zu Pirmasens vom 3.10.1775. Niederschrift von unbekannter Hand, mit unlesbarer Unterschrift. Der letzte Absatz stammt von Hesse.

³⁹ Die Orgel der Simultankirche (seit 1893 evangelisch) in Ingwiller (Ingweiler) nahe Bouxwiller wurde 1763 von Louis Dubois (1731–1766) aus Ammerschwihr (Ober-Elsaß) gebaut. Die Disposition dieses Instruments, das 1898 verschwand, ist nicht bekannt. Die Orgeln in Bossendorf 1761 (aus Hilsenheim), in Saverne (Eglise des Récollets) 1763 und Wissembourg (St. Peter und Paul) 1765 zeugen von Dubois. Louis Dubois war der bedeutendste Konkurrent Johann Andreas Silbermanns.

Unsere neue Orgel soll folgende Register haben.

- 1.) Ein Principal ins Gesicht von feinem Zinn 8 Fuß.
- 2.) Bourdon von Holtz 16.—
- 3.) Gedact – wovon die 2 untern Octaven von Holtz und 2. obern von Metal seyn müssen 8.—
- 4.) Viole di Gambe von Metal 8.—
- 5.) Octav von Metal 4.—
- 6.) Salicional von Metal 4.—
- 7.) Floete von Metal 3.—
- 8.) Quint von Metal 3.—
- 9.) Sub-Octav von Metal 2.—
- 10.) Mixtur 4fach 1.—
- 11.) Terz von Metal 1 3/5.—
- 12.) Trompette in 2. Zügen 8.—

Zum Positiv.

- 13.) Principal im Gesicht von Zinn 4. Fuß
- 14.) Bourdon von Holtz 8.—
- 15.) Flute Travers im Discant von Birnbaumholtz .. 8.—
- 16.) Rohrflöte von Metal 4.—
- 17.) Octav von Metal 2.—
- 18.) Quint von Metal 1 1/2 Fuß
- 19.) Mixtur 3 fach von Metal 1.—
- 20.) Krumhorn von Metal 8.—
- 21.) Vox hum. in 2. Züg 8.—

Zum Pedal.

- 22.) Principal Bass ins Gesicht von Zinn 8 Fuß
 - 23.) Sub Bass von Holtz 16.—
 - 24.) Violon Bass von Holtz 8.—
 - 25.) Posaunen Bass von Holtz 16.—
 - 26.) Octav Bass von Holtz 4.—
- und ein Tremulant zum Positiv.
 Drey Bälg, wovon ein jeder acht Schu 6. Zoll lang
 und 4. Schu 10 zoll breit seyn muß.
 Einen Zug daß man das Manual und Pedal zusammen kupeln – wie auch
 einen Zug, daß man beede Clavier u. vermittelst deßen,
 Manual und Positiv zusamen spielen kan.

Für dieses Werk empfängt der Orgelmacher Geib von Saarbrücken 1900 fl. in 5. Terminen nimt aber die alte Orgel für 150 fl. an. Sollte indessen der Herr Praeceptor Heß nach seinen guten Einsichten in diese Sache, über die Wahl u. Verbindung vorstehender Register etwas zu errinnern haben, so bitte mir davon Nachricht zu geben, weil die neue Orgel erst nach künftig Ostern aufgeschlagen wird, u. sich immer noch einige Veränderung machen lässet. Besagter Orgelmacher Geib ist übrigens ein wohlhabender Mann, u. wird im Vertrauen auf seine Kunst sich alle diejenige Bedingungen gefallen lassen, die Ihm von Seiten eines hoch- Consistorii vorgeschrieben werden, u. man geht desto sicherer, wenn man den mit ihm zu

schliessenden Accord nicht eher ratificiret, biß die unsrige stehet, u. den Beifall der Kenner hat. Pirmasens den 30ten 8bris 1775.

Meine etwaige wenige Erinnerungen sind mit H. Geib mündlich in Richtigkeit gebracht. Sie entscheiden sich leicht durch den Preis und den Platz. Sonst ist die Wahl der Register gut.

Hesse

Beilage 4

Gutachten des Organisten Johann Martin Hesse über die Geib-Orgel zu Pirmasens vom 21.12.1776
(Autograph)

Unterthänig-gehorsamste Relation!

In Absicht der auf Verlangen und mit Erlaubnis von mir vorgenommenen Probe der in der Stadt- und Garnisons-Kirche in Pirmasens neu aufgestellten Orgel habe folgendes nach Einsicht und Gewissen unterthänig-gehorsamst einzuberichten. Die Untersuchung des neuen Werks geschahe drei Tage vom 12 bis 15ten, und ich merke dabei folgendes an;

1, überhaupt hat der Orgelmacher seinen Riß genau beobachtet. Das Werk macht dem Gesicht etwas zur Einnahme, oder es stellt sich prächtig dar.

2, insbesondere, nimt das Innere sich sehr wohl aus. Der mechanismus ist wohl eingerichtet und sehr commod vor jeder Stimmer; das Pfeiffenwerk ist solid so in Holz als in Metall; die Bälge, deren drei sind von 26 Registern, sind überflüssig genugsam vors ganze Werk und bringen den Wind ohne Stoß und Erschütterung, folglich ohne dem Ton irgendwo Gewalt anzuthun, ins ganze Werk.

3, die Temperatur ist sehr schön, und die Register liefern, was sie ihrer Natur nach sollen. Hier zeichnen sich z.E. drei Register vorzüglich und meistermässig aus, nemlich: Vox humana, Viola di Gamba und Flauto traverso.

Der Orgelmacher, Herr Joh: Georg Geib von Saarbrücken, hat also ein Werk aufgestellt, welches eine Probe seiner Geschicklichkeit ist, und wovon Tit. Herr Geheimde Rath Rathsamhausen und T.H. Major Klippstein Augen- und Ohrenzeugen sind.

Herrn Geib würde ich nach dieser Probe zur Aufstellung einer neuen Orgel in unsere Evangel. Kirche ohne Anstand vorschlagen überlasse aber unvorgreiflich solche Wahl der Hohen Selbstwahl T. Eines Hochfürstl. Consistorii. Doch kann ich nicht bergen, daß ich in Ansehung meiner alten Orgel eine baldige Resolution wünsche: denn mit meinen Bälgen weiß ich fast mir nicht mehr zu helffen; so schlecht sind sie. Und vielleicht macht meines Machens ohngeachtet der Aufschub, daß ich unversehens tacitus auf der Orgel werde.

Bitte demnach meine Relation in hohe Betrachtung zu ziehen und wegen eines hier aufzustellenden Werks hochgefälligen Bedacht zu nehmen.

Herr Geib stehet wirklich in groser Kundschaft, und, seitdeme der Beste von den Stummischen Brüdern verstorben, ist seine addresse ziemlich ausgebreitet. Wer demnach im Accord mit ihme andern Orten vorkommt, der wird auch eher besorgt. Wirklich ist er nach Heidelberg und dasiege Gegend zweier neuen Orgeln wegen inständig erbeten.

Bin und ersterbe in tief-ergebenem Respect
Eines Hochfürstl. Evangel. Luther. Consistorii !

Unterthänig-gehorsamster

Buchsweiler,
am 21 ten Decemb:
1776.

Hesse

Beilage 5

Dispositionsvorschlag von Johann Georg Geib für Bouxwiller mit Begleitschreiben von Johann Martin Hesse vom 10.1.1777

Der durch Hesse niedergeschriebene „Ueberschlag“ ist von Geib eigenhändig unterschrieben.

Unterthänig-gehorsamster Bericht!

Übergebe hiermit mit geziemendem Respect einen heute in der Kirchschaftfenei dahier mit Herrn Geib, dem Orgelmacher in St. Johann bei Saarbrück, gemachten Ueberschlag von einem vor die hiesige Evangel. Luther. Kirche brauchbaren und hinlänglichen neuem Orgelwerk.

Dabei habe nur dieses zu sagen:

1) daß die Register sowohl in Absicht des nöthigen Verhältnisses gegen einander, als auch der Annehmlichkeit und Stärke wegen sorgfältig ausgesucht und mit einander verbunden worden. Keine Ecke unseres Kirchgebäudes wird, wie der Meister und das Werk versprechen, ohne eindringliche Zurechtweisung bleiben.

2) Es enthält dieser Ueberschlag nur kurze data, welche in dem Haupt-Accord erweitert, näher bestimmt, und, was das Innere und mechanische betrifft, ausführlicher erläutert und festgesetzt werden müssen, ohne daß dabei die Forderung des Orgelmachers in Betracht kommt, weil er davor vermöge Accords stehen muß.

3) Der Orgelmacher ist sehr verlegen, daß er bei so harter Witterung hieher berufen, ohne Hofnung wieder abgehen soll, oder er durch Accorde mit andern Gemeinden solle oder könne gehindert werden.

4) Nach meiner Einsicht ist die Forderung Hn Geibs ganz ordentlich und nicht übertrieben: wie ich denn mit Grund glaube, daß Hr Silbermann vor ein Werk von so ausgesuchten Registern ungleich mehr fordern würde, ich auch aus der Pirmasenser Arbeit schliesse, daß man auf Hn Geibs Geschicklichkeit und rechtschaffene Arbeit die sicherste Anwartschaft haben kann.

Beharre und ersterbe in tiefem Respect
Eine Hochfürstl. Evangel. Luther.
Consistorii

Nebst Beilage

unterthänig-gehorsamster,
Hesse

Ohngefehrer Ueberschlag über ein vor hiesige Evangel. Kirche hinlängliches neues Orgelwerk.

zum grosen Werk
a im Manual.

Fus.

1. Principal	8. von gutem engl. Zinn.
2. Bourdon	16. ganz von Holz.
3.	8. Unten zwei Octaven von Holz oben zwei von Metal.
4. Viola di Gamba	8. von Metal.
5. Octav	4. von Metal.
6. Quinta	3. Metal.
7. Flaute	4. - - -
8. Octav	2. - - -
9. Terz	1 3/5 - -
10. Cornet	1. 4fach.
11. Mixtur	1. 4fach.
12. Trompet	8. Metal.
13. Cymbal	2. 2fach.
14. Solicinal	4. Metal.

b im Positiv.

1. Principal	4. Zinn.
2. Gedact	8. Holz.
3. Flaute	4. Metal.
4. Quinte	1 1/2.-
5. Flauto Trav:	8 von Birnbaumholz.
6. Vox humana	8. Metal.
7. Octav	2. - - -
8. Solicinal	2. - - -
9. Mixtur	1.3fach.
10. Krumhorn	8. Metal

NB. Dieses Positiv bekommt einen Tremulant.

c im Pedal.

Fus

1. Principal-Bass	8. gut Zinn.
2. Sub-Bass	16. Holz.
3. Violon	8. Holz.
4. Quint-Bass	6. Holz.
5. Octav-Bass	4. - - -
6. Posaun	16. Holz.
7. Clairon	4. Metal.

1. Dieses ganze Werk erfordert vier Blasbälge, jeder 8 1/2 Schu lang, breit 4 Schu 8 Zoll.
2. Das Metall zu den Registern, ausser den Principal-Registern, besteht aus

- 1/3 tel Zinn und 2/3 tel Bley.
3. Das Gehäus und etwaige Zierathen von gutem gesundem Eichenholz.
 4. Die Bässe kommen auf beide Seiten zu stehen, so, daß das Principal ins Gesicht kommt.
 5. Die beide Clavier bekommen eine Koppel.
 6. Das Clavier von dem grossen C bis in das dreigestrichene e, und daß unten kein Ton ausgelassen wird.
 7. Das Pedal besteht aus 20 Clavibus, neml. bis ins zweite g inclusive.
 8. Das oben angegebene engl. Zinn ist nach Erfurter oder Strasburger Probe zu verstehen.
 9. H. Geib verspricht ehrlich, gewissenhaft und solid zu arbeiten.
 10. Das Werk muß auf disseitige Kosten von Saarbrück abgeholet werden.
 11. Wird das Werk aufgestellet, so will er Kost- und Logis-frei gehalten werden nebst einem oder zwei Gesellen, jedoch will er die Aufstellung möglichst beschleunigen.
 12. Das Gehäus wird nach dem Riß der Pirmasenser Orgel, neml. was das obere Werk betrifft und wie es der hiesige Platz erfordert, eingerichtet u. ins Gesicht gebracht.
 13. Gleich nach geschlossenem Accord wird ihm eine gewisse festzusetzende Summe voraus bezahlet, nach wirklich geschehener Aufstellung aber die ganze Summe, wovon aber nebst noch andern Posten in dem Haupt-Accord die deutlichere und vollkommene Bestimmung geschiehet.
NB. nemlich 1/3 beim Accord und die übrige 2/3 nach geschehener Aufstellung.
 14. Herr Geib fordert vor dieses Werk, alle gute Materialien mit eingeschlossen, die Summe von 300 Louis d'Or, mit der Versicherung, daß seine Arbeit bei allen Kennern approbation erhalten werde. Nur überläßt er die Kosten, so etwa bei Aufstellung der Schreiner, Schlosser, Schmidt oder Zimmermann erfordern, der hiesigen Fabrique.
 15. H. Geib verspricht nach wirkl. abgeschlossenem Accord das Werk innerhalb zwei Jahren ohnfehlbar aufzustellen.

So geschehen, Buchsweiler am 10 ten Jänner, 1777

J.G. Geib
Orgelmacher.

Beilage 6

Vertrag mit Johann Andreas Silbermann für den Bau der Orgel der evangelischen Kirche zu Bouxwiller vom 6.2.1777

(Der Vertrag liegt in Silbermanns Handschrift vor, mit Ausnahme der Unterschrift des Consistoriums.)

Accord über die Orgel welche in die Evangelisch Lutherische Kirche zu Buchsweiller gemacht werden soll.

Register im Manualwerk

1. Montre die grosten Pfeiffen von feinem Englischen Zinn polirt 8 Schu
2. Bourdon, die zwey erstern Octaven wie gewöhnlich von Holtz, die andern von Metal 16 -
3. Bourdon, die erste Octave von Holtz, die übrigen Metal 8 -
4. Prestant von Zinn 4 -
5. Nazard von Zinn 3 -
6. Doublette die Corpora von Zinn, die Fuß Metall 2 -
7. Tierce von Metal 1 3/5 -
8. Cornet von Metall 5 facht
9. Fourniture die Corpora von Zinn die Fuß Metal 3 facht
10. Cimbale, die Corpora von Zinn, die Fuß Metal 2 facht
11. Siflet, Corpora Zinn, die Fuß Metall 1 Schu Thon
12. Trompette, die Corpora von Zinn, Fuß Metal, Mundstück und Zungen Meßing 8 -
13. Voix humaine, Corpora von Zinn, Fuß Metall, Mundstück und Zungen Meßing 8 Schu Thon

Register im Positif.

1. Prestant, von feinem Englischen Zinn, pollirt im Schein 4 -
2. Bourdon, die 15 grösten von Holtz, die übrigen Metall 8 -
3. Nazard, von Metall 3 -
4. Doublette, die Corpora von Zinn, die Fuß Metall 2 -
5. Tierce, von Metall 1 3/5 -
6. Flutte von Metall 4 -
7. Fourniture Corpora von Zinn, Fuß Metall 3 facht
8. Cromhorne, die Corpora von Zinn, Fuß Metall, Mundstück und Zungen Meßing 8 -

Register im Pedal.

1. Subbass von Holtz, 8 Schu gedeckt 16 Schu Thon
2. Octavbass von Holtz, offen 8 -
3. Bompartte, die Corpora von Holtz, die Fuß von Zinn, Mundstück und Zungen Meßing 16 Schu
4. Trompette, die Corpora von Zinn, Fuß von Metall, Mundstück und Zungen Meßing 8 -

Die Orgel soll im Kammerthon gestimbt werden.

2 Tremulanten, den einen langsam, den andern geschwind.

Das Trompetten Register im Manual soll zwey Züge haben, damit man den Baß und Discand jeden besonders spielen kan.

Die zwey Manual Clavire sollen von Ebenholtz und Bein verfertigt seyn, und im Baß mit C C# D D# E. &c. anfangen, und sich im Discand mit d''' endigen.

Das Pedal Clavier soll im a anfangen, und sich im g. der zweyten Octave endigen. Zu diesem Werck sollen drey Blaßbälge gemacht werden, davon jeder 6. Frantzösische Schu lang und 3 Schu 4 Zoll breyt seyn soll, und jeder aus 7. Falten bestehen.

Die fünf zu diesem Werck gehörige Windladen sollen von beindürrem gespaltenem Eychenem Holtz, und apart dazu bereitetem Leder verfertigt werden, wie nicht weniger die gantze Mechanik des Wercks von dauerhafften Matherialien verfertigt werden.

Die beyden Kästen des großen Wercks und des Positivs sollen von sauberm Eychenem Holtz mit saubern geschnittenen Zierathen und auf der Höhe in der Mitte mit dem Herrschaftlichen Wappen von zwey Löwen gehalten und dem Fürstenhuth versehen seyn. Der Kasten über des Pedals nebst der Ruckwand der Orgel von Thannenholtz, gleichwohl aber von eingefaßter Arbeit.

Für dieses Werk welches ich biß zu End des Sommers 1778. aufzustellen verspreche in meinem Kosten zu verfertigen, alle dazu erforterliche Matherialien, als Zinn, Bley, Leder, Holtz, Meßing und andere Sachen mehr dazu zu forniren, wie nicht weniger die Schreiner-Schloßer und Bildhauer-Arbeit über mich zu nehmen, fortore ich 4400 fl, sage viertausend vierhundert Gulden, Elsaßer Valor wie er zu Anfang dieses 1777.sten Jahrs als dem dato dieses geschloßenen Accords gilt. Welche Suma von Seiten Eines Evangelisch Lutherischen Consistorii auch dafür versprochen worden. Wobey von Seiten wohlbesagten Consistoriums weiter nichts als der Transport und bey der Aufstellung des Wercks, das Losament für mich und meine Leute zusammen in vier Personen bestehend, besorget werden darf.

Gegenwärtiger Accord ist auf oben beschriebene Art zwischen dem Evangelischen Luth: Consistorio zu Buchsweiller und Joh: Andreas Silbermann geschlossen und von beyden Theilen unterschrieben worden.

Buchsweiller den 6. Februarii

1777

Johann Andreas
Silbermann.

Fürstl: evangel: lutherisches Consistorium alda.

Literatur:

1. Dom François Bédos de Celles, *L'Art du Facteur d'Orgues*, 4 Teile, Paris 1766–1770.
2. Bernhard H. Bonkhoff, „Die Orgelbauer-Familie Geib und ihr Werk“, *Der Turmhahn* 21 (1977) 3–15.
3. Marie-Joseph Bopp, *Die evangelischen Geistlichen und Theologen in Elsaß und Lothringen von der Reformation bis zur Gegenwart*, Neustadt a. d. Aisch 1959.
4. Herrmann J. Busch, „Galanterien‘ in der süddeutsch-österreichischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts“, *Österreichisches Orgelforum* 1994, 429–432.
5. Ulrich Dähnert, *Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteldeutschland*, Leipzig 1953.
6. Susanne Diederich, *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Beziehungen zwischen Orgelbau und Orgelkomposition im Zeitalter Ludwigs XIV.*, Kassel 1975.
7. Fenner Douglass, *The language of the Classical French organ. A musical tradition before 1800*, New Haven 1969.
8. Fenner Douglass, „Should Dom Bédos play Lebègue?“, *The Organ Yearbook* 4 (1973) 101–111.
9. Ernst Flade, *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Orgelbaues im Zeitalter Bachs*, Leipzig 1926; 2. erweiterte Auflage Leipzig 1953.
10. Dom Claude Gay, „Notes pour servir à la registration de la musique d'orgue française des XVIIe et XVIIIe siècles“, *L'Organo* 2 (1961) 169–201, Abdruck in: *Etudes Gregoriennes* 8 (1967) 113–135.
11. Nicole Gravet, „L'orgue et l'art de la registration en France du XVIe siècle au début du XIXe siècle“, *L'Orgue* 100 (1961) 202–257.
12. Nicole Gravet, *L'orgue et l'art de la registration en France du XVIe siècle au début du XIXe siècle*, Chatenay Malabry 1996.
13. Frank-Harald Greß, *Die Klanggestalt der Orgeln Gottfried Silbermanns*, Leipzig 1989.
14. Friedrich Kauffmann, „Die Silbermann-Orgel zu Buchsweiler“, *Elsaß-Land. Lothringer Heimat* 7 (1927) 245–248.

15. Albert Kiefer, „L'orgue Baldner de Bouxwiller – 1668 –. Histoire abrégée et données nouvelles“, *Société d'Histoire et d'Archéologie de Saverne et Environs*, 176 a (1996).
16. Carl Klein, „Nachrichten zur Geschichte des Gymnasiums und der Realschule in Buchsweiler und ihrer Lehrer“, *Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens des Gymnasiums in Buchsweiler, 1612–1912*, Buchsweiler 1912, S. 1–124.
17. Carl Klein, *Pfarrerbuch und Kirchenchronik der älteren evangelischen Gemeinde zu Buchsweiler. Festgabe zur dritten Jahrhundertfeier des Neubaus ihres Gotteshauses. 1614–1914*, Straßburg 1914. (Beiträge zur Geschichte der ehemaligen Grafschaft Hanau-Lichtenberg und ihrer Residenz-Stadt 2).
18. Pie Meyer-Siat, „La dynastie des facteurs d'orgues Moeller“, *Société d'Histoire et d'Archéologie de Saverne et Environs* 61–62 (1968) 57–65.
19. Pie Meyer-Siat, „Die Orgeln zu St. Nicolas in Straßburg, *Acta Organologica* 5 (1971) 140–159.
20. Pie Meyer-Siat, „Toussaint Vater und Sohn, Orgelmacher zu Westhoffen“, *Acta Organologica* 10 (1976) 125–167.
21. Pie Meyer-Siat, „Les quatre orgues de Mutzig“, *Société d'Histoire et d'Archéologie de Molsheim et Environs* 1981, 88–102.
22. Pie Meyer-Siat, *Historische Orgeln im Elsaß 1489–1869*, München und Zürich 1983.
23. Timotheus Wilhelm Röhrich, *Mittheilungen aus der Geschichte der evangelischen Kirche des Elsasses*, 3 Bde., Straßburg 1855.
24. Marc Schaefer, „Les anciennes orgues de l'église Saint-Etienne de Mulhouse“, *Bulletin du Musée Historique de Mulhouse* 74 (1966) 135–161.
25. Marc Schaefer, „Louis Dubois et l'orgue des Récollets de Saverne“, *Société d'Histoire et d'Archéologie de Saverne et Environs* 85 (1974) 7–11.
26. Marc Schaefer, „Le grand orgue de la cathédrale de Strasbourg au XVIIe siècle. Notes et documents“, *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 14 (1980) 41–54.
27. Marc Schaefer, *Recherches sur la famille et l'oeuvre des Silbermann en Alsace. Introduction aux „Archives Silbermann de Paris“*, Strasbourg 1984 (Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Faculté des Sciences Historiques. Thèse de Musicologie; masch.).

-
28. Marc Schaefer, „Une table de registration de Johann Andreas Silbermann pour l'orgue de Bouxwiller, 1778“, *Connaissance de l' Orgue* 100 (1997) 133–145.
 29. Marc Schaefer (Hg.), *Das Silbermann-Archiv. Der handschriftliche Nachlaß des Orgelmachers Johann Andreas Silbermann (1712–1783)*, Winterthur 1994 (Prattica Musicale 4).
 30. Gottfried Schlecht, „Originale Registriermischungen auf Silbermannschen Orgeln“, *Dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. S. Einführungsheft*, Kassel 1927.
 31. Rudolf Walter, „Der Orgelbau für die Fürstabtei St. Blasien 1772/75“, *Musicae Sacrae Ministerium. Festgabe für Karl Gustav Fellerer*, Köln 1962, 259–319.
 32. *Brieffe und Billets von Herrn Doctor Weigen an Johann Andreas Silbermann* (Ms.) Strasbourg, Bibliothèque municipale.

ABSTRACTS

HANS MUSCH

Praeludium in organo pleno

In der Zeit zwischen 1600 und 1840 wurde in katholischen Kirchen Mittel-europas in der Regel die Orgel zu Beginn des Gottesdienstes im Plenum-klang gespielt (in Italien als „Ripieno“, in Frankreich als „Plein Jeu“, in Deutschland als „in organo pleno“ bezeichnet). Auch in die Gottesdienste im vorwiegend protestantischen Nord- und Mitteldeutschland wurde dieser Brauch übernommen. Es lässt sich ein Bogen spannen von dem Bericht Costanzo Antegnatis von 1608 zu den großen Orgelpräludien Johann Sebastian Bachs mit ausdrücklicher Bestimmung für den Plenumklang. Unter diesen Bogen gehören auch die Präludien Franz Tunders, Matthias Weckmanns, Dietrich Buxtehudes, Nicolaus Bruhns' und Vincent Lübecks.

Praeludium in organo pleno

In Catholic churches of Central Europe between 1600 and 1840 the organ was played at the beginning of the service with all the stops drawn (Italian: „ripieno“; French: „plein jeu“; German: „in organo pleno“). This custom was adopted too in the church services of largely protestant North and Central Germany. It is possible to draw an arch from Costanzo Antegnati's account of 1608 to Johann Sebastian Bach's great organ-preludes explicitly specified to be played „in organo pleno“. Beneath this arch may be located the preludes by Franz Tunder, Matthias Weckmann, Dietrich Buxtehude, Nikolaus Bruhns and Vincent Lübeck.

CHRISTOPH WOLFF

Orgelmessen aus dem 16. Jahrhundert in einer wenig bekannten deutsch-italienischen Handschrift

Die seit mehr als 125 Jahren verschollene Orgeltabulatur aus dem ehemaligen Besitz des französischen Mediävisten Jules Labarte (1797–1880) tauchte vor wenigen Jahren unvermittelt auf und konnte von der Harvard University erworben werden. Die mit reichhaltigen Initialen und anderen Grisaille-Zeichnungen geschmückte Prachthandschrift enthält drei anonyme Orgelmessen in der in Norditalien üblichen liturgischen Alternatim-Aufteilung, jedoch in deutscher Tabulaturschrift. Notationstechnik und Stil der Musik deuten auf einen italienisch beeinflussten deutschen Intavolator aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

16th c. organ masses in a little known Italo-German manuscript

A few years ago the long (over 125 years) lost organ tablature from the former collection of the French medievalist Jules Labarte (1797–1880) turned up suddenly and was acquired by Harvard University. The manuscript, decorated with splendid initials and other Grisaille drawings, contains three anonymous organ masses in the alternatim-disposition usual in North Italy but written in German tablature. Notational technique and musical style suggest an Italian-influenced German intabulator of the mid-16th c.

ARMANDO CARIDEO

Wiederentdeckte Kompositionen von Francesco Stivori und Germano Pallavicini

1971 erwarb die Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz eine wichtige Handschrift (44 Blätter) in deutscher Orgeltablatur. Das Manuskript ist mit dem berühmten Druck von B. Schmid d.J. (1607) zusammengebunden. Unter den etwa 50 Orgelstücken befinden sich auch einige Kompositionen von Germano Pallavicino und Francesco Stivori, zwei Organisten, die von Costanzo Antegnati in *L'arte organica* zu den zehn wichtigsten norditalienischen Organisten des 16. Jahrhunderts gezählt werden. Einige Kompositionen waren bis jetzt unbekannt. Von anderen Stücken kannte man bislang nur unvollständig überlieferte Drucke.

Newly discovered compositions by Francesco Stivori and Germano Pallavicini

In 1971 the Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz acquired an important manuscript (44 leaves) in German organ-tablature. The manuscript is bound together with B. Schmid J.'s famous publication of 1607. Among the ca 50 organ pieces are to be found several compositions by Germano Pallavicino and Francesco Stivori, two organists who were counted among the ten most important North Italian organists of the 16th c. by Costanzo Antegnati in his *L'arte organica*. A few of these pieces were unknown until now, others only on the basis of incompletely-transmitted publications.

ANDRÉS CEA GALÁN

Der „Ayrezillo de proporcion menor“ in der *Facultad Orgánica* von Francisco Correa de Arauxo

Die in der iberischen Tastenmusik verbreitete Zifferntabulatur bringt verschiedene Ungenauigkeiten mit sich, speziell, was den Rhythmus betrifft. Wenn nun Correa de Arauxo in seinem Vorwort darlegt, daß Gruppen von drei Noten in der „Proporción menor“ ungleich gespielt werden sollen, die erste länger als die beiden nachfolgenden, so ist das möglicherweise nicht nur eine Art von „inégalité“. Vielmehr greift dieser „ayrezillo“ wahrscheinlich tiefer in die Rhythmus-Notation ein. Vergleiche mit in normaler Notenschrift aufgezeichneten iberischen und nicht-iberischen Orgelwerken eröffnen neue Ideen zur rhythmischen Ausführung und beleuchten insgesamt den Habitus, das „ayre“ der Interpretation.

The „Ayrezillo de proporcion menor“ in the *Facultad Orgánica* by Francisco Correa de Arauxo

The cipher tablature widely used in Iberian keyboard-music is marked by a diversity of inherent inaccuracies, especially pertaining to rhythm. Now, when Correa de Arauxo writes in his foreword that three-note groups in the „Proporción menor“ are to be played unequally, the first longer than the two following, that is not necessarily merely a kind of „inégalité“. Rather, this „ayrezillo“ probably goes deeper into the rhythm notation. Comparison with Iberian and non-Iberian organ works written in mensural notation opens up new ideas on rhythmic execution and illuminates altogether the „habitus“, the „ayre“ of the interpretation.

MICHAEL BELOTTI

Die Kunst der Intavolierung. Über die Motettenkolorierungen Heinrich Scheidemanns

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehörte es zu den Pflichten der Organisten an den Hamburger Hauptkirchen, eine Motette auf der Orgel darzustellen, wenn die Kantorei nicht zur Verfügung stand. Die erhaltenen 12 Motettenkolorierungen Heinrich Scheidemanns zeigen, daß der Katharinenorganist darin nicht nur eine amtliche Pflicht, sondern eine künstlerische Herausforderung sah. Während seines Studiums bei Jan Pieterszoon Sweelinck in Amsterdam konnte er nicht allein die damals moderne italienische Vokalmusik kennenlernen, sondern auch die italienische Diminutionstechnik, die vor allem durch den englischen Emigranten Peter Philips vermittelt wurde.

The art of intabulation. On motet colorations of Heinrich Scheidemann

In the first half of the 17th c. it was one of the duties of the organists of the four „Hauptkirchen“ of Hamburg to play a motet on the organ whenever the choir was absent. The twelve surviving motet colorations by Heinrich Scheidemann show that the organist of St. Catherine's regarded this not only as an official duty but rather as an artistic challenge. During his studies with Jan Pieterszoon Sweelinck in Amsterdam he was able to become acquainted not only with the then-modern Italian vocal music but rather also with Italian diminution technique as transmitted by the English emigrant Peter Philips.

MATTHIAS SCHNEIDER

Ad ostentandum ingenium, et abditam harmoniae rationem – Zum Stylus phantasticus bei Kircher und Mattheson

Frobergers *Phantasia sopra Vt, re, mi, fa, sol, la* dient Athanasius Kircher in seiner *Musurgia Universalis* (1650) als Beispiel für gute Tastenmusik. Im Rahmen seiner Stillehre stellt er sie in einen Zusammenhang mit dem *Phantasticus Stylus*, einem besonders freien Instrumentalstil. Allerdings beziehen sich die Freiheiten dieses Stils weder, wie häufig angenommen wird, auf eine quasi-improvisatorische Ungebundenheit beim Komponieren, noch auf Freiheiten des Interpreten, wie sie Mattheson fast neunzig Jahre später – unter Verwendung von Kirchers Formulierungen – beschreibt. Die diesem Stil zugerechneten Kompositionen sind ausnahmlos kontrapunktische Stücke, in denen ein oder mehrere soggetti abschnittweise, z. T. mit unterschiedlichen Kontrapunkten und in unterschiedlicher Bewegungsgeschwindigkeit, durchgeführt werden. Frei ist der Komponist von jeglichen Vorlagen und äußeren Bindungen (Themen, Melodien, Texten, Rhythmen, Funktionen). Dies eröffnet ihm die Möglichkeit, seine Musik nach eigenen Konzepten zu strukturieren, Konzepte überdies, die er dem Hörer nicht unbedingt offenbaren muß.

Ad ostentandum ingenium, et abditam harmoniae rationem – on the „stylus phantasticus“ in Kircher and Mattheson

Froberger's „*Phantasia sopra Vt, re, mi, fa, sol, la*“ serves Athanasius Kircher as an example of good keyboard music in his *Musurgia universalis* of 1650. In the framework of his stylistic theory he places it in the context of the *Phantasticus Stylus*, an especially free instrumental style. However, the freedoms of this style are related neither – as is often supposed – with quasi-improvisatory compositional license, nor with interpretational freedom, as described some 90 years later by Mattheson – who made use of

Kircher's formulations. The compositions reckoned to this style are exclusively contrapuntal, and in them one or more soggetti are imitated in sections, partly with differing counterpoint and in different levels of velocity. The composer is free from any prescribed model or external connection (themes, melodies, texts, rhythms, functions). This opens the possibility of structuring his music according to his own concepts – concepts, furthermore, which he is not obliged to reveal to the listener.

JEAN-CLAUDE ZEHNDER

J.A.L. – ein Organist im Umkreis des jungen Bach:

Vier Handschriften Im Umfeld des jungen Bach werden demselben Schreiber zugewiesen; auf einer der Handschriften signiert dieser als J.A.L. Das älteste Manuskript, das „Weimarer Tabulaturbuch“ (1704), enthält verkürzte Choralfugetten als Vorspiele und Choralsätze mit Generalbass zur Gemeindebegleitung – ein Dokument aus dem Alltag eines jungen Organisten. Die zeitlich folgende Quelle, das „Plauener Orgelbuch“ (1708), gibt – nebst vielen anderen Chorälen – die vollständigen Fassungen. Es kann als der nächste Schritt im Ausbildungsgang des J.A.L. gelten, in dessen Verlauf der Schreiber sich mehr und mehr das große Repertoire der mittel- und norddeutschen Orgelchoral-Bearbeitung bis hin zu Bach erwirbt. Die frühen Schichten dieser Quellen beleuchten die organistische Situation in Thüringen, nachdem Johann Pachelbel nach Nürnberg zurückgekehrt war. Daraus resultieren auch neue Überlegungen zu J.S. Bachs Lebensweg von der Ohrdruffer bis zur Arnstädter Zeit.

J.A.L. – an organist in the young Bach's circle

Four manuscripts from the vicinity of the young Bach are attributed to the same scribe; one of these manuscripts he signed as J.A.L. The oldest manuscript, the *Weimarer Tabulaturbuch* (1704), contains abbreviated chorale fugettes as preludes and chorale settings with figured bass for accompanying the congregation – a document from the daily life of the young organist. The chronologically next source, the *Plauener Orgelbuch* (1708), provides – among many other chorales – the complete versions. It may be considered the next step in the educational process of J.A.L., in the course of which the scribe acquires ever more of the great repertory of the Central and North German chorale setting for organ up to and including Bach. The early layers of these sources illuminate the organistic situation in Thuringia after Johann Pachelbel's return to Nuremberg. Thence proceed too new perspectives on J.S. Bach's biography from the „Ohrdruffer“ to the „Arnstädter“ periods.

STEF TUINSTRA

Arp Schnitger – auf der Suche nach dem authentischen Klang

Durch Anpassung an den Zeitgeschmack im 19. Jahrhundert und durch „Restaurierungen“ im 20. Jahrhundert sind die meisten alten Orgeln verändert auf uns gekommen. Insbesondere Eingriffe am Fuß und am Labium der Pfeifen lassen uns den Originalklang oft nur erahnen. Details in der Pfeifenherstellung und der Intonation sind stärker zu gewichten als bisher üblich. Die Beweglichkeit des Keilbalgwindes, die Kunst des Registrierens nach der „Imitatio Instrumentorum“ und ein gut gewählter Winddruck sind einige der Voraussetzungen, um ein authentisches Klangbild der Instrumente Arp Schnitgers und seiner Schule und damit ein authentisches Klanggewand der norddeutschen Orgelmusik zurückzugewinnen

Arp Schnitger – in search of sonoral authenticity

Most of the surviving old organs have been changed – in the 19th c. in order to accomodate the taste of the time, in the 20th by „restoration“. In particular, it is alterations to the foot and the tongue of the pipes which often make any concept of the original sound mere guesswork. More attention than heretofore should be given to details of pipe manufacture and intonation. The mobility of the „Keilbalgwinde“, the art of registration according to the „imitatio instrumentorum“, and well-chosen wind-pressure are a few of the prerequisites to an authentic approximation of the sound of Arp Schnitger and his school's instruments – in order to regain the authentic sonoral fabric of North German organ music.

MARC SCHAEFER

Eine Registrieranweisung des Orgelmachers Johann Andreas Silbermann für die Orgel in Bouxwiller 1778

Der Orgelbauer Johann Andreas Silbermann (Straßburg 1712–1783) hat eine Registrieranweisung für die von ihm 1778 gebaute Orgel der evangelischen Kirche in Bouxwiller (Unter-Elsaß) hinterlassen. Dieses von ihm eigenhändig verfaßte Schriftstück wurde 1991 entdeckt. Die angegebenen Registrierungen orientieren sich an französischen Begriffen. Sie zeigen aber gleichzeitig Silbermanns Fähigkeit, deutsches und französisches Klangempfinden zu integrieren und durch Elemente des galanten Stils zu bereichern.

Registration instructions of the organ builder Johann Andreas Silbermann for the organ in Bouxwiller (1778)

The organ maker Johann Andreas Silbermann (Strasbourg 1712–1783) left behind registration instructions for the organ he built in 1778 for the protestant church in Bouxwiller, Lower-Alsace. This document, written in his own hand, was discovered in 1991. The prescribed registrations are oriented to French notions; at the same time, though, they show Silbermann's ability to integrate German and French sonoral sensibilities and to enrich them with elements of the style galante.

Die Autoren der Beiträge

MICHAEL BELOTTI (geb. 1957 in Tettnang/Württ.) studierte Kirchenmusik, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Freiburg/Br. und promovierte 1993 bei Christoph Wolff mit einer quellen- und stilkritischen Untersuchung zu Buxtehudes Orgelmusik. Er ist Mitarbeiter an der Buxtehude-Gesamtausgabe (die Edition der freien Orgelwerke erschien 1998). Weitere Editionen (Pachelbel, Jacob Praetorius) sind in Vorbereitung. Ferner schrieb er Aufsätze vor allem zur Tastenmusik des 17. Jahrhunderts. Er ist in Freiburg/Br. als Kirchenmusiker tätig.

ARMANDO CARIDEO (geb. 1944 in Torremaggiore/FG) studierte zunächst bei dem Turiner Domorganisten Antonio Demonte Orgel und Komposition, später Musikwissenschaft am römischen „Istituto di Paleografia Musicale“ (u.a. bei F. Luisi, A. Ziino, G. Cattin, O. Mischiati). Seit 1996 ist er Organist an der Basilica S. Bernardino in L’Aquila (hist. Orgel von F. Fedeli 1725) und seit 1998 an der Basilica S. Maria in Trastevere in Rom (hist. Orgel von F. Testa 1701). Als Musikwissenschaftler hat er bei UT ORPHEUS EDIZIONI (Bologna) mehrere kritische Ausgaben herausgegeben (F. Feroci, P. E. Verheyen, G. Pallavicino und F. Stivori).

ANDRÉS CEA GALÁN (geb. 1965) ist als Forscher und Spieler in erster Linie der alten Tastenmusik der iberischen Halbinsel verbunden. Durch Konzerte und Kurse ist er als Spezialist auf diesem Gebiet in ganz Europa bekannt geworden. Nach Studien in Sevilla, Lille und an der Schola Cantorum Basiliensis ist er heute Organist an der Kirche San Salvador in Sevilla, derselben Kirche, an der Francisco Correa de Arauxo 350 Jahre früher die Orgel gespielt hat.

HANS MUSCH (geb. 1935 bei Leutkirch/Allgäu) studierte in Freiburg, München und Rom Schul- und Kirchenmusik, Orgel (bei Fernando Germani), Klassische Philologie, Romanistik und Musikwissenschaft. Nach Tätigkeit im Lehramt an Gymnasien unterrichtet er seit 1970 an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Br. Sein Hauptforschungsgebiet liegt in der Kirchen- und Orgelmusik.

MARC SCHAEFER (geb. 1934 in Eschbourg/Elsaß) ist promovierter Musikwissenschaftler, Professor für Orgel am Conservatoire National de Région in Strasbourg, Organist an der Kirche St. Pierre-le-Jeune ebenda und Sachverständiger für historische Orgeln im Elsaß beim Staatlichen Denkmalamt in Paris. Der unter dem Titel *Silbermann-Archiv* bekannte handschriftliche Nachlaß Johann Andreas Silbermanns wurde von ihm herausgegeben (Amadeus-Verlag Winterthur 1994).

MATTHIAS SCHNEIDER (geb. 1959 in Münster/Westf.) studierte Kirchenmusik und Musikwissenschaft in Essen (Staatl. Prüfung für Kirchenmusik 1984), Münster und Basel (Promotion 1995). In zahlreichen Meisterkursen spezialisierte er sich auf die historische Aufführungspraxis, vornehmlich auf Tasteninstrumenten und war von 1984 bis 1993 Kantor im südbadischen Schopfheim (in dieser Zeit boten sich vielfältige Gelegenheiten zu intensiven künstlerischen Kontakten mit der Schola Cantorum Basiliensis). Zur gleichen Zeit leitete er eine Orgelklasse an der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik. 1992 wechselte er als wissenschaftlicher Assistent an die Basler Universität. Heute leitet Schneider als Professor für Kirchenmusik eine Orgelklasse am Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald und erforscht schwerpunktmäßig Orgelmusik des Ostseeraumes. Weite Verbreitung fand seine Studie *Buxtehudes Choralfantasien – Textdeutung oder „phantastischer Stil“?*; kürzlich entstand eine kritische Edition der Tastenmusik des Danziger Organisten Paul Siefert.

STEF TUINSTRA (geb. 1954) studierte bei Wim van Beek und Gustav Leonhardt und erwarb 1979 den „Prix d'Excellence“, den höchsten niederländischen Musikpreis sowie 1980 den Choralpreis beim Improvisationswettbewerb in Bolsward (Niederlande). Er ist Sachverständiger bei Restaurierungen und beim Neubau von Orgeln in den Niederlanden sowie Organist an der Nieuwe Kerk von Groningen (einer dreimanualigen Orgel von 1830) und an der Jakobuskirche in Zeerijp (einer mitteltönig gestimmten Orgel aus dem 17. Jh.). Tuinstra ist Leiter der Internationalen Nordniederländischen Orgelakademie. Er unterrichtet Orgel, Cembalo, Kirchenmusik und Improvisation; ferner gestaltet er Radio- und Fernsehprogramme, gibt Konzerte und hat einige CD's eingespielt.

CHRISTOPH WOLFF (geb. 1940 in Solingen) studierte Kirchenmusik und historische Tasteninstrumente an den Hochschulen für Musik in Berlin und Freiburg (Staatsexamen 1963) sowie Musikwissenschaft in Berlin (FU) und Erlangen (Promotion 1966), lehrte ab 1963 in Erlangen, Toronto, New York (Columbia University) und Princeton und wurde 1976 Ordinarius für Musikwissenschaft der Harvard University in Cambridge; dort ist er seit 1992 Dekan der Graduate School of Arts and Sciences. 1982 wurde er Mitglied der American Academy of Arts and Sciences, 1990 Honorarprofessor der Universität Freiburg. Für seine wissenschaftlichen Arbeiten, die sich der Musikgeschichte des 15.–20. Jahrhunderts und insbesondere Bach und Mozart widmen, erhielt er 1978 die Dent Medal der Royal Musical Association, London, 1992 den Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen und 1996 den Alexander von Humboldt-Forschungspreis; 1999 wurde ihm der Dr. h.c. des New England Conservatory of Music, Boston verliehen.

JEAN-CLAUDE ZEHNDER (geb. 1941 in Zürich) verbindet die praktische Tätigkeit als Organist und als Orgellehrer an der Schola Cantorum Basiliensis mit der Neugier des Forschers. In dieser Hinsicht liegen seine Schwerpunkte bei Stilbetrachtungen zum Frühwerk Johann Sebastian Bachs (Veröffentlichungen hierzu u. a. im *Bach-Jahrbuch* und den *Dortmunder Bachforschungen*) und bei Untersuchungen zur historischen Spielweise auf Tasteninstrumenten. Auch durch Editionen verfolgt er das Ziel, das Umfeld des jungen Bach besser bekannt zu machen. Kürzlich erschien: *Neunzehn Orgelchoräle aus dem Umfeld des jungen Johann Sebastian Bach* aus der Handschrift Yale LM 4843.

