

Ulf Grapenthin

Studien zum Hamburger Katharinenorganisten  
Johann Adam Reincken (1643-1722)  
*DIRECTOR ORGANI* und *MUSICUS DOCTUS*

*In memoriam meiner Eltern Helga und Karl-Heinz Grapenthin sowie  
meiner geliebten Ehefrau Petra  
und gewidmet meinen Söhnen Leon, David und Robin*

Copyright © Ulf Grapenthin, 2025. All rights reserved.

Cover illustration: Johann Adam Reincken, möglicherweise von Gottfried Kneller, dem späteren Porträtmaler Charles II. angefertigt. Schwarz-Weiß-Foto des nach 1921 verschollenen farbigen Porträts (Öl auf Kupfer), das sich am unteren Ende des Votivgemäldes befand, von Reincken 1718 der Lübecker Katharinenkirche gestiftet. Das Originalfoto fand ich bei meinen intensiven Reincken-Forschungen 1993 im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. Dort wurde es ohne Negativ aufbewahrt. Ich habe von dem Fotografen Joachim Bauer-Röhl (Werkstatt für S/W Fotografie) eine Kopie des Fotos anfertigen lassen und das neu entstandene Negativ dem Museum geschenkt. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.

Studien zum Hamburger Katharinenorganisten  
Johann Adam Reincken (1643-1722)  
*DIRECTOR ORGANI* und *MUSICUS DOCTUS*

PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DE GRAAD VAN DOCTOR

aan de Theologische Universiteit Apeldoorn,  
op gezag van de rector, prof. dr. M.J. Kater,  
volgens het besluit van het College van Promoties  
in het openbaar te verdedigen  
op 26 november 2025 om 12:30 uur  
in de aula van de universiteit,  
Wilhelminapark 4 te Apeldoorn

door

Ulf Grapenthin

Geboren op 18 februari 1959 te Wilhelmshaven

Promotores:

Prof. dr. A.A. Clement

Prof. dr. A.G.M. Koopman (Universiteit Leiden)

Beoordelingscommissie:

Prof. P. van Dijk (Musikhochschule Hamburg)

Prof. dr. S. Michels (Goethe-Universität Frankfurt)

Prof. dr. M. Schmeding (Musikhochschule Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig)

Prof. dr. M.J. Kater

Dr. P. Dirksen

# INHALT

VORWORT	7
EINLEITUNG	11

## TEIL I BIOGRAPHISCHES

I	ZU GEBURT UND JUGENDZEIT VON JOHANN ADAM REINCKEN (1643 – 1722) IN DER NIEDERLÄNDISCHEN HANSESTADT DEVENTER	23
II	JOHANN ADAM REINCKENS TODESTAG AM 24. NOVEMBER 1722 UND SEINE BEERDIGUNG IN LÜBECK	37
II.1	Testament und Erbschaft	37
II.2	Beerdigung	44

## TEIL II ZU REINCKENS KREISEN

III	ZWEI BUXTEHUE-STUDIEN	49
III.1	Buxtehudes Beziehungen nach Hamburg	49
III.2	Buxtehude in neuem Licht: Zur Ikonographie des Komponisten	53
IV	DIE „BEYDEN DAMAHL EXTRAORDINAIR BERÜHMTEN ORGANISTEN HERREN REINCKEN UND BUXTEHUDEN“ UND IHR GELEHRTER FREUND JOHANN THEILE	67
IV.1	Reincken und Buxtehude	70
IV.2	Johann Theile als ‚Informator‘ von Buxtehude	79
V	BACH UND SEIN ‚HAMBURGISCHER LEHRMEISTER‘ JOHANN ADAM REINCKEN	91
V.1	Einflüsse von Reinckens Musik auf die Clavier-Toccaten BWV 912 und 915	96
V.2	Das <i>Thema Reinkianum</i> und Präludium und Fuge g-Moll BWV 535	105
V.3	Eine weitere Bearbeitung des <i>Thema Reinkianum</i> , die Fuge a-Moll BWV 904/2	115
V.4	Überlegungen zur Datierung	120
V.5	Schlussbemerkungen	133

TEIL III  
DIE ORGEL DER KATHARINENKIRCHE

VI.	THE CATHARINEN ORGAN DURING SCHEIDEMANN'S TENURE	141
VI.1	The origins of the Catharinen organ	141
VI.2	The Scherer Family's work at St. Catharinen	148
VI.3	Gottfried Frietsch's work at St. Catharinen	157
VI.4	Conclusion: Scheidemann's organ	168

TEIL IV  
SWEELINCKS KOMPOSITIONSREGELN

VII	SWEELINCKS KOMPOSITIONSREGELN AUS DEM NACHLASS	
	JOHANN ADAM REINCKENS	179
VII.1	Zum Inhalt der beiden Manuskripte ND VI 5383 und 5384	182
VII.2	Ein Überblick über den bisherigen Stand der Forschung	195
VII.3	Erste Forschungsergebnisse nach der Rückkehr der Manuskripte	202
VII.4	Sweelincks Composition Regeln	208
VII.5	Der Traktat Johann Theiles	211
VII.6	Eine Kuriosität aus dem Jahre 1660	220
VIII	THE TRANSMISSION OF SWEELINCK'S <i>COMPOSITION REGELN</i>	223
VIII.1	Discovery and Rediscovery of the Hamburg Sources	223
VIII.2	The Treatises and their Contents	225
VIII.3	Questions of Origin and Authorship	230
VIII.4	The Sweelinck Treatise	234

TEIL V  
DAS WERK

IX	BEZIEHUNGEN ZWISCHEN FRONTISPIZ UND WERKAUFBAU IN JOHANN ADAM REINCKENS <i>HORTUS MUSICUS</i>	251
IX.1	Inhaltsbeschreibung	252
IX.2	Gestaltung der Sonatenfugen	257
IX.3	Anordnung der Säulenfundamente	260
IX.4	Symbolische Bedeutung der ersten drei Radikalzahlen	262
	SCHLUSSBETRACHTUNG	265
	NACHWORT	277
	SAMENVATTING	279
	LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	285
	CURRICULUM VITAE	295

## VORWORT

Als ich 1987 meine Magisterarbeit *Unbekannte Sonaten des Hamburger Ratsmusikanten Dietrich Becker (1623-1679)* fertiggestellt hatte, stellte sich die Frage, ob ich über Becker auch meine Dissertation schreiben würde, oder ob sich möglicherweise ein anderes Hamburger Thema anbieten würde. Denn die Hamburgische Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts war mittlerweile zu meinem Haupt-Forschungsgegenstand geworden (s. Curriculum Vitae). In der Zeit, als ich nach einem alternativen Dissertationsthema Ausschau hielt, hörte ich das Alte-Musik-Ensemble *Musica Antiqua Köln* (unter Reinhard Goebel, bei dem ich später auch Violinunterricht nehmen sollte) im Aufnahmesaal des NDR (Norddeutscher Rundfunk) mit zwei Sonaten aus Johann Adam Reinckens *Hortus musicus* (1688), was bei mir einen nachhaltigen Eindruck hinterließ und gewissermaßen als Initialzündung für diesen Komponisten als Dissertationsthema diente. 1981 erschienen diese Sonaten unter dem Titel „Deutsche Kammermusik vor Bach“ auf Schallplatte in einer aufwendigen Box der Archiv Produktion. Das Booklet zeigte erstmals das heute landläufig bekannte Portrait mit geschnitztem Holzrahmern (Oval) Reinckens aus dem Museum für Hamburgische Geschichte, das dem Bruder seines Schwiegersohnes und Petriorganisten Andreas Kneller, dem in England geadelten Lübecker Maler Sir Godfrey Kniller zugeschrieben wird.

Hinzu kamen zwei Aufsätze von Christoph Wolff, zunächst anlässlich des Lübecker Musikfestes 1982 unter dem Titel „800 Jahre Musik in Lübeck“. Sein Beitrag im Lübecker Band lautete: „Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reincken“. Im Bach-Jahr 1985 brach Wolff dann mit seinem bahnbrechenden Aufsatz „Johann Adam Reincken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks“ eine Lanze für Reincken, den er im Vergleich zu Buxtehude als für unterschätzt und vernachlässigt einschätzte. Goebels besagte Aufführungen von Reinckens Sonaten (und Suiten) aus dem *Hortus musicus* und die Arbeiten Wolffs führten dazu, dass ich mich 1987 im Anschluss an meine Magisterarbeit für Reincken als Dissertationsthema entschied.

Prof. Dr. Hans Joachim Marx übernahm, nachdem er meine Magisterarbeit betreut hatte, anfänglich die Funktion als Doktorvater. Über mehrere Jahre begleitete er den Fortgang meiner Forschungen über Reincken mit Wohlwollen und immer stand er

mir mit Rat und Tat zur Seite. 2001 forderte er mich auf, meine Forschungsergebnisse über Sweelincks Kompositionenregeln zu veröffentlichen, was für mich einem Ritterschlag von dem von mir verehrten Lehrer gleichkam.

Unabhängig von der Person Reincken war ich seit frühester Jugend bis heute ein Verehrer der Cembalo- und Orgelkunst Gustav Leonhardts. In der Zeit, in der ich Goebels Aufnahmen aus dem *Hortus* hörte, fand ich eine Aufnahme von Reinckens berühmter Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“ in einer aufwendigen Schallplatten-Box mit dem Titel *Historische Orgeln aus Holland* (zusammen mit Albert de Klerk) aus dem Jahre 1973, von Leonhardt aufgenommen auf der famosen Groninger Arp-Schnitger-Orgel der Hervormde Kerk in Noordbroek (Groningen) mit genauen Dispositionssangaben und Taktzahlen. Das entsprach meinem Ideal von der Verbindung aufführungspraktisch informierter (wie man heute sagt) und musikwissenschaftlicher Beschäftigung. Leonhardt spielte aus einer der Ausgaben, die durchweg nach einem verschollenen Exemplar aus der Berliner Singakademie von Philipp Spitta u.a. angefertigt worden waren. Nachdem die Vorlage glücklicherweise aus Russland nach Berlin zurückgekehrt war, konnte ich das Stück als „*Erste kritische Edition der einzigen zeitgenössischen Handschrift aus dem Bach-Kreis*“ 2001 im Heinrichshofen-Verlag unter Leitung meines Freundes Gerd Kratzat in meiner Heimatstadt Wilhelmshaven herausgeben. Natürlich erhielt die Ausgabe den Zusatz „Gustav Leonhardt gewidmet“, wofür sich dieser schriftlich bei mir bedankte. Für mich schloss sich dadurch ein langer Kreis. Der Impuls zur sog. Alten Musik und speziell der Zugang zu Leonhardt kam durch Frans Brüggen, dessen Schallplatte mit u.a. einem Blockflötenkonzert von Antonio Vivaldi und Corellis „La Follia“ mich schon als Heranwachsenden nachhaltig beeindruckt hatte.

1991 lernte ich Pieter van Dijk kennen, seines Zeichens Professor für Orgel in Amsterdam, später dann zusätzlich bis heute auch an der Hamburger Musikhochschule. In Göteborg war er in Begleitung von seinem Kollegen Dr. Hans van Nieuwkoop (†), der einen Vortrag über die Zeitgenossen Anthoni van Noordt und Matthias Weckmann hielt, während ich über Besonderheiten in der Disposition des *Hortus musicus* referierte. Nach der anfänglichen Begeisterung für den *Hortus*, wurde mir aber auch schnell klar, dass ich mich auch und vor allem um den Organisten Reincken und sein Instrument, die Katharinenorgel zu kümmern hatte. Durch das Studium vor allem der Rechnungs- und Memorialbücher der Katharinenkirche kam ich mit Reinckens Besoldung, aber auch seinen Dienstpflichten sowie dem großen Orgelum- und erweiterungsbau 1671-74 in

Kontakt. Die Spezifika des Instrumentes Orgel waren mir bis dahin nur allgemein bekannt und ich konnte durch Selbststudium und endlos lange Gespräche mit Pieter, einen Überblick über dieses Thema gewinnen. Später lernte ich in der Hamburger St. Jacobikirche, in der ich als Barockgeiger öfters spielte, zusätzlich den damals schon sehr alten Orgelspezialisten Cor Edskes kennen, der 1995 beratend bei dem historisch getreuen Wiederaufbau der alten Jacobi-Orgel tätig war. Ich traf ihn bei mehreren Gelegenheiten, u.a. auch in seiner Heimatstadt Groningen und wir führten auch Telefonate. Aus all den Gesprächen mit Pieter van Dijk und Cor Edskes erwuchs in mir ein Wissen, bei dem ich bei der Erörterung wichtiger Orgelthemen inzwischen mitreden konnte.

Etwas später als Pieter van Dijk lernte ich auch den Sweelinck-Forscher Pieter Dirksen kennen, mit dem ich mich bis heute über musikwissenschaftliche und orgelbau-spezifische Themen austausche. Sein im selben Jahr wie meiner geborener Vater war Orgelbauer und so war Pieter neben seiner hervorragenden Tätigkeit als Cembalist aber auch Organist ein weiterer willkommener Gesprächspartner bei orgelbautechnisch relevanten Fragen, die die Katharinenorgel betrafen. Unsere Zusammenarbeit mündete dann in das Scheidemann-Projekt Pieters ein, bei dem er mich bat ein Kapitel über Scheidemanns, Reinckens Lehrer und postumen Schwiegervater, wie ich im Laufe meiner Arbeiten im Hamburger Staatsarchiv herausfinden konnte, ein Kapitel über die Katharinenorgel zu Scheidemanns Zeiten beizusteuern, welchem Wunsch ich gerne nachgekommen bin. Die Orgel, deren rekonstruierte Disposition ich in Pieters Buch mitteile, war Reinckens Ausbildungsorgel der Jahre 1654-1657. Nach einem kurzen Intermezzo in seiner Geburtsstadt Deventer wurde er von seinem Lehrer, mutmaßlich aus Krankheitsgründen, nach Hamburg zurückgerufen und übernahm hier wahrscheinlich schon zu dessen Lebenszeit bis zum Tod 1663 wichtige Aufgaben.

Mit Ton Koopman verbindet mich eine lange Bekanntschaft. Er lud mich im Sweelinckjahr 2012 auch nach Leiden ein, wo ich einen weiteren Vortrag über Sweelincks Kompositionssregeln gehalten habe. Er hat mich immer wieder dazu ermutigt, eine kumulative Dissertation über Reincken zu schreiben. Sein Kollege an der Universität Leiden, Professor Frans de Ruiter († 16. Juli 2025) vermittelte mich dann an Albert Clement, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Utrecht sowie für Theologie und Musik an der Theologischen Universität Apeldoorn (sehr in der Nähe von Deventer, dem Geburtsort von Reincken), der mich 2021 als Doktorand an der TUA angenommen hat. Mit der vorliegenden kumulativen Dissertation bin ich Albert Clement,

der mich immer wieder überzeugt hat, an dem Vorhaben festzuhalten, zu unendlichem Dank verpflichtet. Mit dieser Arbeit liegt nun das Ergebnis meiner langjährigen Reincken-Forschung vor.

Zum Schluss möchte ich mich bei allen folgenden Personen, die oben nicht bereits erwähnt wurden, aber in irgendeiner Weise ebenfalls eine Rolle während meiner Forschungsarbeit gespielt haben, herzlichst bedanken: Herr Hylle de Beer (Stadsarchief Deventer), Prof. Dr. Werner Braun (†) (Universität des Saarlandes, Saarbrücken), Prof. Dr. Werner Breig (Erlangen), Eckart Begemann (Hamburg), Dr. Michael Belotti (Freiburg i. Br.), Prof. Dr. Albrecht Eckhardt (†) (Staatsarchiv Oldenburg), Prof. Dr. Arnfried Edler (†) (Universität Hannover), Dr. Holger Eichhorn (†) (Berlin), Frits Elshout (Flentrop Orgelbouw Zaandam), KMD Andreas Fischer (St. Katharinen Hamburg), Prof. Dr. Frederick K. Gable (Riverside University), Prof. Dr. Martin Geck (†) (Universität Dortmund), Dr. Claudia Horbas (Museum für Hamburgische Geschichte, Fachbereichsleitung Kunst- und Kulturgeschichte), Prof. Dr. Gisela Jaacks (Leitung Museum für Hamburgische Geschichte a. D.), Hilger Kespohl (Arp-Schnitger-Orgel Hamburg-Neuenfelde), Gerd Kratzat (Acoustic Music Books/Ears Love Music Willhelmshaven; früher Leitung Heinrichshofen Verlag), Prof. Dr. Joachim Kremer (Universität Stuttgart), Prof. Dr. Dr. h.c. Friedhelm Krummacher (Universität Kiel), Henk Nalis (Stadsarchief Deventer), Dr. Jürgen Neubacher (Staatsbibliothek Hamburg, Handschriftenabteilung), Cees van Oostenbrugge (†) (Flentrop Orgelbouw Zaandam), Prof. Dr. Matthias Schneider (Universität Greifswald), Arndt Schnoor (Leitung Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Musikabteilung), Prof. Dr. Dorothea Schröder (Cuxhaven), Prof. Dr. Heinrich W. Schwab (†) (Universität Kiel), Prof. Dr. Kerala Johnson Snyder (New Haven Connecticut), Werner Stommel (†) (Oldenburg), Dr. Ulrich Voigt (Hamburg), Prof. Dr. Walter Werbeck (Universität Rostock), Rüdiger Wilhelm (Braunschweig), Erik Winkel (Flentrop Orgelbouw Zaandam).

## EINLEITUNG

„Es müsse dieser ein verwegener Mensch sein“

### *Wer war Reincken?*

In jungen Jahren übernahm er eine der renommiertesten Organistenstellen in Deutschland: Johann Adam Reincken fand 1663 an St. Katharinen in Hamburg als Nachfolger Heinrich Scheidemanns für fast sechzig Jahre seinen idealen „Arbeitsplatz“ und wurde zu einem der berühmtesten Hamburger seiner Zeit.

Reincken galt zusammen mit seinem Freund und Amtsbruder Dieterich Buxtehude zu seiner Zeit als einer der beiden „damahls extraordinair berühmten Organisten“.<sup>1</sup> 1663 folgte er seinem Lehrer Heinrich Scheidemann im Amt des Katharinenorganisten, der seinerseits in Amsterdam bei Jan Pieterszoon Sweelinck studiert hatte. Hamburg hatte zu dieser Zeit Amsterdam als Organistenzentrum abgelöst. An allen vier Hauptkirchen Hamburgs waren ab dem ersten Drittels des 17. Jahrhunderts Sweelinckschüler angestellt (man nannte Sweelinck den *hamburgischen Organistenmacher*). Als es für Reincken 1654 um die Frage der Meisterausbildung ging, fiel die Entscheidung eben nicht auf Amsterdam, sondern auf Hamburg. Dabei hatte er nach einer 1650 begonnenen musikalischen Grundausbildung in seiner Heimatstadt Deventer bereits einen zweijährigen anspruchsvollen Unterricht bei dem dortigen Stadtorganisten und mutmaßlichen Sweelinck-Schüler Lucas van Lennink (†1667) genossen. Die von Sweelinck ausgehende norddeutsche Organistenschule konnte noch Johann Sebastian Bach unmittelbar erleben, als er sowohl Reincken als auch Buxtehude zu Beginn des 18. Jahrhunderts an der Orgel spielen hörte. Als Bach dann seinerseits 1720 Reincken für mehr als zwei Stunden in der Hamburger Katharinenkirche vorspielte, machte ihm dieser bekanntlich ein großes Kompliment für seine wohl im niederländisch/norddeutschen Stil gehaltene Improvisationskunst, die er für ausgestorben hielt.<sup>2</sup>

Reinckens Vater Adam (†1672) stammte aus einer deutschen Familie aus Wildeshausen nahe Oldenburg (Oldb).<sup>3</sup> Im Jahre 1637 zog der Wirt wohl wegen der Wirren

---

<sup>1</sup> Johann Gottfried Walther, Art. Leiding (Georg Dietrich), in: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 360.

<sup>2</sup> *Nekrolog* auf J. S. Bach, Leipzig 1654, in: *Bach-Dokumente* III [im Folgenden: *Dok*], Nr. 666, Kassel u.a. 1984, S. 84.

<sup>3</sup> Über die Wildeshauser Herkunft der Familie Reincken ausführlich U. Grapenthin, „Der Hamburger Catharinenorganist Johann Adam Reincken“, in: *Das Land Oldenburg* Nr. 103 (1999), S.

des 30jährigen Krieges in die niederländische Hansestadt Deventer, wo sein Sohn Jan im Dezember 1643 als jüngstes von vier Kindern geboren wurde.<sup>4</sup> Auf dem Titel seines berühmten Kammermusikwerkes *Hortus musicus* (1688) bezeichnet Reincken sich selbst als „*Daventriense Transisalano*“, also als in Deventer Geborener. Seine bereits erwähnte Ausbildung zum Organisten wurde aus den Mitteln einer von der Stadt verwalteten Stiftung bezahlt, da sich sein Vater zeitlebens in wirtschaftlicher Bedrängnis befand. Durch die Rechnungsbücher der Stiftung sind wir somit genauestens über den siebenjährigen Ausbildungsweg von Jan Adams (Jan – Sohn von Adam), wie er in Deventer genannt wurde, unterrichtet. Zunächst erfolgte die Grundausbildung „*in musica tam vocali quam instrumentalis*“,<sup>5</sup> gefolgt von der Meisterausbildung bei van Lenninck. Weil der Sohn noch minderjährig war, wurde das Ausbildungsgeld an den Vater ausbezahlt, der es dann den entsprechenden Ausbildern überbringen musste. Als Verwendungszweck wird stets der Hinweis auf das Lehrgeld für den „soen van Adam Reincke“ gegeben.<sup>6</sup>

Als Johann Adam Reincken, wie er sich in Hamburg nannte, nach seiner Ausbildung bei Scheidemann 1657 nach Deventer zurückkehrte, trat er direkt am 2. März eine Organistenstelle an der Berghkercke an. Zusätzlich musste er als „*ordinaris musicien*“<sup>7</sup> singen, unterschiedliche Instrumente spielen und das Glockenspiel „*op de toren*“<sup>8</sup> bedienen. Doch schon gegen Ende des Jahres 1658 rief ihn Scheidemann als seinen Substituten nach Hamburg zurück.<sup>9</sup> Die Stadtoberen von Deventer hatten indessen offenbar mit ihm als Gegenleistung für die bezahlte Ausbildung als Nachfolger von Lucas van Lenninck gerechnet; aufgrund seiner „*fauten*“ [Fehler] erlaubten sie ihm später den Zugang zur Stadt nicht ohne weiteres. Erst nach mehrmaligen Ersuchen durfte er 1662 die Stadt für acht Tage statt der erwünschten fünf Wochen mit freiem Geleit betreten.<sup>10</sup>

---

1-6, hier speziell S. 2 (linke Spalte).

<sup>4</sup> Über die Zeit in Deventer ist ein Artikel erschienen mit dem Titel „Zu Geburt und Jugendzeit des Hamburger Katharinenorganisten Johann Adam Reincken (1643-1722) in der niederländischen Hansestadt Deventer“, s. Kap. I dieser Dissertation.

<sup>5</sup> Gemeentelijke Archief van Deventer [im folgenden GA Deventer] Resolutieboeken vom 22. 10.1650.

<sup>6</sup> GA Deventer Republiek I 4 lib. 15 (Resolutieboeken, 26. Juli 1656).

<sup>7</sup> GA Deventer Ordonantieboek vom 12.03.1657.

<sup>8</sup> GA Deventer Ordonantieboek vom 29.12.1657.

<sup>9</sup> U. Grapenthin, Art. Reincken, in: MGG2, Personenteil Bd. 13, Sp. 1506.

<sup>10</sup> Beleg in meinem Artikel über Reinckens Jugendzeit in Deventer, s. Fußnote 4.

Sicherlich wird Reincken der Schritt, Deventer zu verlassen, schwer gefallen sein: er verdiente hier schließlich Geld, während die Substitute in Hamburg unbefriedigt war. In den Jahren bis zur Amtsübernahme musste er sich in nicht unerheblichem Ausmaß Geld leihen. Aber die Katharinenkirche in Hamburg bot für die Zukunft gesehen den prestigeträchtigeren und besser bezahlten Posten. Als Scheidemann am 26. November 1663 begraben wurde, übernahm er die Stelle, musste aber noch zwei Jahre auf die volle Besoldung warten. An die Nachfolge war nämlich – wie in dieser Zeit üblich – ein Eheversprechen geknüpft, das Reincken aber erst mit seinem Eintritt in die Volljährigkeit einlösen konnte (in Hamburg musste man dazu 22 Jahre alt sein).<sup>11</sup> Am 24. Juni 1665 war es so weit; er konnte Scheidemanns jüngste Tochter Anna Dorothea (1644-1681) heiraten und erhielt im Osterquartal 1665 sein erstes vollständiges Gehalt. Die Anstellung des noch überaus jungen Organisten sorgte für einigen Wirbel. In Amsterdam, dem ehemaligen Orgelzentrum, wunderte sich „ein grosser Musicus“ über den unbekannten Nachfolger des berühmten Scheidemann. Dazu lesen wir im Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* (1732): „[...] 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“.<sup>12</sup> Reincken schickte ihm daraufhin seine berühmte Choralfantasie *An Wasserflüssen Babylon* mit „folgender Beyschrifft [...] Hieraus könne er des verwegenen Menschen *Portrait* ersehen. Der Amsterdaminische Musicus ist hierauf selbst nach Hamburg gekommen, hat Reincken auf der Orgel gehöret, nachher gesprochen, und ihm aus veneration, die Hände geküsset.“<sup>13</sup> Diese längste überlieferte norddeutsche Choralfantasie (Spieldauer etwa 15 Minuten) ist nur durch den Sammeleifer Johann Sebastian Bachs erhalten geblieben.<sup>14</sup> Zurecht be-

---

<sup>11</sup> <http://genwiki.genealogy.net/Vollj%C3%A4hrigkeit> (abgerufen am 10. Oktober 2020).

<sup>12</sup> Walther, *Musicalisches Lexicon*, Art. Scheidemann (Heinrich), S. 547f.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Sie ist auf zwei Wegen überliefert. Zum einen als Tabulaturabschrift des jungen Bach (NA durch M. Maul und P. Wollny, *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart*, Kassel u.a. 2007) und zum anderen durch eine unabhängige Notenabschrift aus dem Bach-Kreis, NA: U. Grapenthin: *An Wasser Flüssen Babylon – Choralfantasie für Orgel*; Erste kritische Edition der [damals noch] einzigen zeitgenössischen Handschrift aus dem Bach-Kreis, Wilhelmshaven 2001, hier S. 4 (linke Spalte): Hauptschreiber ist nach früherer Zuschreibung Peter Wollny Johann Christoph Altnickol (1719-1759) gewesen – jetzt Johann Christoph Farlau (s. Maul/Wollny S. XII). Spätere Ergänzungen erfolgten durch den Bachschüler Johann Friedrich Agricola (1720-1774), der die Abschrift erbte. Vgl. P. Wollny, „Überlegungen zur Bach-Überlieferung in Naumburg“, in: *BJb* 86 (2000), S. 87-100; hier S. 97-100.

zeichnet Reincken dieses Werk als sein „Portrait“, denn es zeigt alle nur erdenklichen Spiel- und Kompositionstechniken, wobei die von Reincken besonders geschätzte Kontrapunktik, vor allem Kanon und doppelter bis mehrfacher Kontrapunkt, die er selbst als „*Arcana* geheimnise oder Hantgriffe der wahren wissenschaft der Composition“ bezeichnet, eine besondere Rolle spielt.<sup>15</sup> Wichtiger noch – insbesondere angesichts der Aussage von Reincken selbst – erscheint jedoch seine Wahl genau dieses Chorals zu sein (es handelt sich um eine dem Organisten Wolfgang Dachstein zugeschriebene textnahe Paraphrase von Psalm 137 aus der Reformationszeit), dessen Text persönliche Ansichten und Erfahrungen Reinckens widerspiegeln dürfte.<sup>16</sup> Dass von Reincken im Vergleich beispielsweise zu seinem Freund Dieterich Buxtehude nur relativ wenige Werke überliefert sind, nur zwei Orgelwerke aus seinem Hauptbetätigungsgebiet, der Kirche,<sup>17</sup> hängt wohl damit zusammen, dass er einer Anekdote des Groninger Organisten Jacob Wilhelm Lustig zufolge (sein gleichnamiger Vater war Schüler Reinckens) verfügt haben soll, dass seine Werke und Instrumente nach seinem Tod auf einer kleinen Insel außerhalb der Stadt öffentlich verbrannt werden sollten.<sup>18</sup> Schon 1666 konnte Reincken erwirken, dass er den zusätzlich zum Organistendienst auszuführenden Kirchenschreiberdienst aufgeben durfte, da er seiner „Profession nicht gemeß“ war.<sup>19</sup>

In Reinckens Amtszeit fällt der verdienstvolle Um- und Erweiterungsbau 1670-1674 der alten Hans-Scherer d.J.-Orgel vom Beginn des 17. Jahrhunderts, die Buxtehudes Lübecker Marienorgel „wo nicht bevoehr, doch zum wenigsten gleich soll thun“.<sup>20</sup> Hier spielten die von Friedrich Besser aus Braunschweig angefertigten 32'-Register Prinzipal und Posaune eine große Rolle. Bach soll sie zeitlebens bewundert haben, besonders wegen der prompten Ansprache bis ins tief C. Im Abschlussjahr der Orgel-

---

<sup>15</sup> *Werken van Jan Pieterszn Sweelinck X.*, 's-Gravenhage 1901, hrsg von H. Gehrmann, S. 58.

<sup>16</sup> Für eine neuere Interpretation dieses Chorals in Reinckens Choralfantasie, siehe Christiaan Clement, „Des verwegenen Menschen *Portrait*. Text-music relationships in Johann Adam Reincken's *An Wasserflüssen Babylon*“, in *TVNM* 71 (2021), S. 159-178.

<sup>17</sup> Bei dem zweiten Stück handelt es sich ebenfalls um eine Choralfantasie: *Was kann uns kommen an für Not*.

<sup>18</sup> J. W. Lustig, *Rijk gestoffeerd verhaal ... of Karel Burney's ... Dagboek* [1773], Groningen 1786 [Übersetzung des Originals von Charles Burney mit eigenen Zusätzen].

<sup>19</sup> U. Grapenthin, „Johann Adam Reincken: Ruhmwürdigster Organist der Kirchen St. Catharina in Hamburg“, in: *Johann Adam Reincken*, hrsg. von U. Grapenthin und Werner Stommel, Oldenburg (Oldb) 1998, vorletzte Seite.

<sup>20</sup> Staatsarchiv Hamburg, Bestand 512-4 (St. Katharinen), Sign. A XII a 4, S. 330.

arbeiten ließ er sich am Cembalo<sup>21</sup> sitzend zusammen mit seinem Freund Buxtehude auf dem bekannten Gemälde *Musizierende Gesellschaft in Hamburg* (1674) von Johannes Voorhout porträtieren (s. Abb. III.1).<sup>22</sup>

1678 betätigte sich Reincken bekanntlich auf einem anderen musikalischen Feld. Er war Mitbegründer des ersten bürgerlichen Opernhauses, für das sein Freund Johann Theile die ersten Opern schrieb (von Reincken selbst sind keine Opern überliefert). Sein einziges überliefert Kammermusikwerk, der bereits erwähnte *Hortus musicus* (1688) wird durch drei Bearbeitungen Johann Sebastian Bachs geadelt (BWV 954, 965 und 966). Eine zentrale Rolle spielt Reincken schließlich bei der Überlieferung der Sweelinckschen Kompositionslehre mit den beiden mehrheitlich autographen Handschriften ND VI 5383 und 5384 der Hamburger Staatsbibliothek, die auf die Theoretiker Giuseppe Zarlino und Giovanni Maria Artusi zurückgeht.<sup>23</sup>

Es ist wohl kein Zufall, dass fast alle Sweelinck-Traktate aus dem Nachlass Reinckens, seines Enkelschülers, überlebt haben. Der *Organi Hamburgensis ad D. Cathar. Celebratissimi Directore* (vgl. S 79) hegte ein besonderes Interesse für spekulative Musik, weshalb man ihn mit Fug und Recht als *Musicus doctus* bezeichnen darf. Gerade die *Arcana*, die Geheimwissenschaften, die, wie er bemerkte, nicht jedermann zu Gesicht bekam, hatten es ihm angetan. Neben Sweelinck beobachtete er aber auch die modernen Strömungen, beispielsweise die seines Freundes Johann Theile.

#### *Zu Reinckens religiösen Äußerungen*

Auf dem aufwendigen Titelkupfer seines weltlichen Kammermusikwerkes *Hortus musicus* (1688) ist ein tempelartiges Gebäude (s. Kap. IX dieser Dissertation) zu sehen, auf dessen Dach groß und deutlich die drei Worte *Soli Deo Gloria* zu lesen sind: Ehre

---

<sup>21</sup> Für dieses Instrument sind immerhin acht Suiten, drei Toccaten und drei Variationswerke überliefert.

<sup>22</sup> Dass es sich bei dem Gambisten um Buxtehude handelt, konnte Heinrich W. Schwab glaubhaft machen: H. W. Schwab, „Wenn ‚Brüder einrächtig beieinander wohnen‘. Zur bildlichen Darstellung Buxtehudes auf dem Gemälde von Johannes Voorhout (1674), in: *Dieterich Buxtehude, Text – Kontext – Rezeption* (= Bericht über das Symposium an der Musikhochschule Lübeck 10.-12. Mai 2007), hrsg. von W. Sandberger und V. Scherliess, Kassel u.a. 2011, S. 11-32.

<sup>23</sup> U. Grapenthin, „Sweelincks Kompositionsregeln“ aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens“, in: H. J. Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2001, S.71-110; ders., „The transmission of Sweelinck’s Compositions Regeln“, in: *Sweelinck Studies* (= Proceedings of the Sweelinck Symposium Utrecht 1999), hrsg. von Pieter Dirksen, Utrecht 2002.

gebührt Gott allein. Hierin ähnelt Reincken seinem drei Jahre vor Erscheinen des *Hor-tus* geborenen Bewunderer Johann Sebastian Bach, der ebenfalls nicht nur kirchliche Werke, sondern eben auch weltliche mit Gottesbezeugungen zierte.

In den im Wesentlichen durch Reincken überlieferten Kompositionsregeln Sweelincks, der übrigens wie dieser in Deventer geboren wurde, befinden sich ebenfalls religiöse Initialen, nämlich die Buchstabenfolge *I:N:D:I:C:A: In Nomine Domine Iesu Christi Amen*, zu Deutsch: Im Namen des Herrn Jesus Christus, Amen (s. **Abb. VII.4a** in dieser Dissertation).

In den wenigen Eigenzeugnissen, die wir von Reincken besitzen, spielt seine Religiosität fast immer eine Rolle. So hat wie durch ein Wunder ein Fragment aus der Zeit nach seiner Rückkehr an die Katharinenkirche aus Deventer, nachdem er schon für kurze Zeit eine Stelle an der Bergkerk angetreten hatte, aus dem Jahre 1660 überlebt. In diesem Dokument reimt er in deutlich holländisch gefärbtem Deutsch, das er zeitlebens nicht ablegen sollte:<sup>24</sup>

Johan: Adam Reÿnk

bin ich genant:

meint zukünftiges

godt bekant

Anno 1660

den 6. Febru[ar]

Er befindet sich hier biographisch in einer sehr unsicheren Situation. Seine recht gut bezahlte Stelle in Deventer, in der er nach den Ausbildungsjahren erstmals Geld verdienen konnte, gab er zugunsten einer unbezahlten Substitute Stelle bei seinem Lehrer und Förderer Heinrich Scheidemann auf. In dieser Situation war er aus seiner religiösen Anschauung heraus ganz gewiss auf Gottes Beistand angewiesen. Er sollte noch fünf Jahre warten müssen, bis er das volle Organistengehalt als Nachfolger Scheidemanns erhielt. Danach entstand aber nicht nur für ihn, sondern auch die Kirche eine Blütezeit, für die er Gott in seinen Gebeten gedankt haben wird.

---

<sup>24</sup> Vgl. Ulf Grapenthin, „‘Sweelincks Kompositionsregeln‘ aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 18), hrsg. von Hans Joachim Marx, S. 108.

Aus Matthesons Nachruf wissen wir, dass Reincken sich eine Woche vor seinem Tod mit „Gott ausgesöhnt“ habe, also das heilige Abendmahl zu sich genommen hat (s. Kap. II dieser Dissertation). Seit 1707 hat er sich auf das Ereignis des Todes vorbereitet, indem er von seinem Schwiegersohn, dem Hamburger Petriorganisten Andreas Kneller, ein Grab in der Lübecker Katharinenkirche gekauft hat, das dem gebürtigen Lübecker Kneller und seinem Bruder Gottfried von dem Vater Zacharias, dem Kirchenmaler von St. Katharinen-Lübeck, durch Erbschaft zugefallen war. Dort musste Reincken 1710 schon seine einzige Tochter Maria-Margaretha, die Ehefrau Knellers, beisetzen. Aus diesem Anlass ließ er in eine Grabplatte, die heute in der Lübecker Museumskirche St. Katharinen zu bewundern ist (**Abb. 1**), die folgende Inschrift einmeißeln (siehe auch S. 45):<sup>25</sup>

Johann Adam Reincken  
Vor sich und seine Erben  
und von Erben zu Erben  
Erblich ANNO 1710

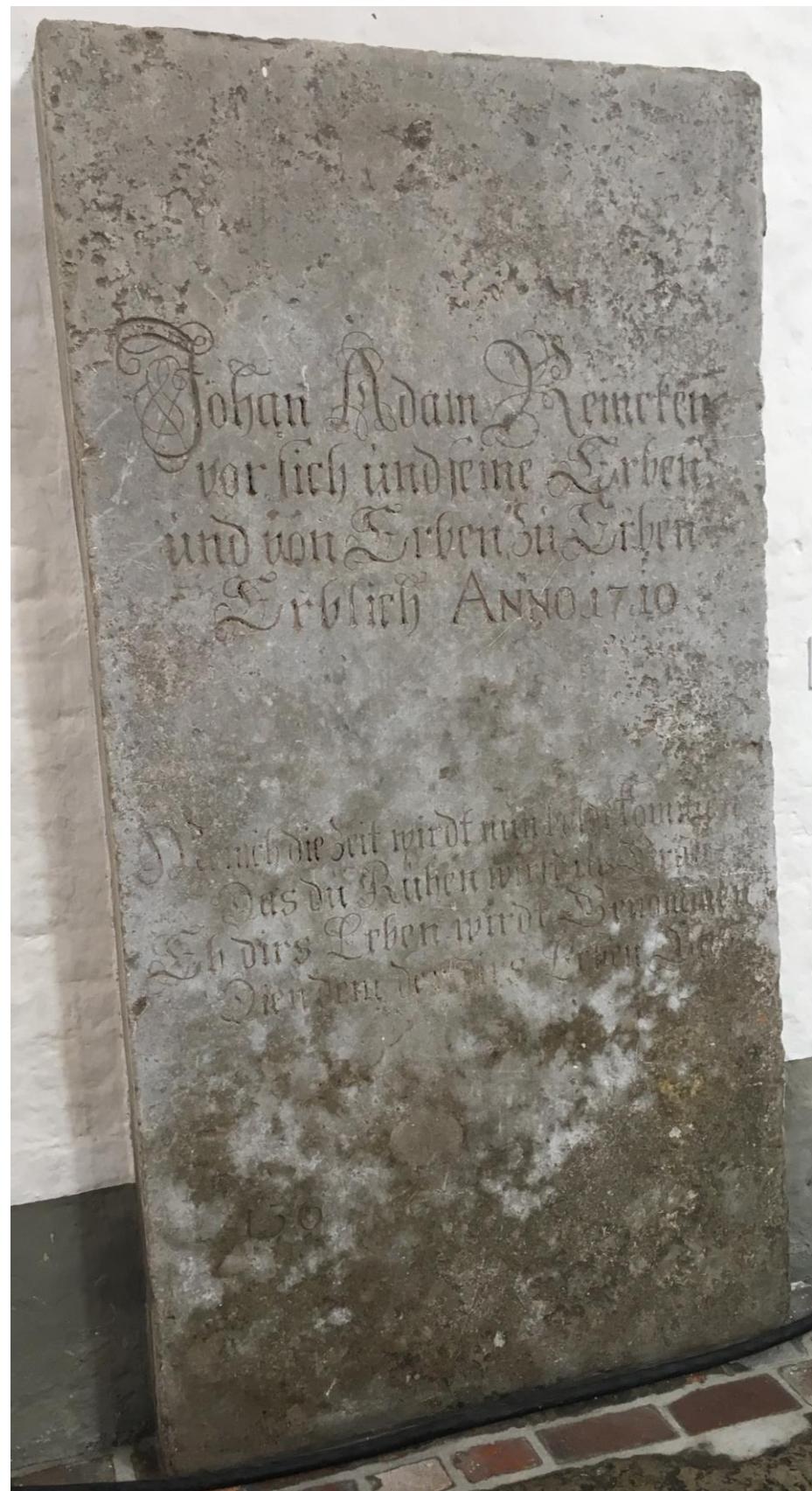
und direkt darunter den Sinspruch, der auf Reinckens tiefverwurzelte Religiosität schließen lässt:

Mensch die Zeit wirdt nun baldt kommen  
Das du Ruhen wirst ins Grab  
Eh dirs Leben wird Genommen  
Dien dem der dirs Leben Gab

1718 stiftete er dann für die Lübecker Katharinenkirche ein großes Votivgemälde mit der Auferstehung Christi nebst einem Messingleuchter auf dem gegenüberliegenden Pfeiler, für den er einen Vorrat von Kerzen bezahlt hatte, damit das Gemälde auf Jahre hinaus gut beleuchtet werden könne. Sowohl Votivgemälde (**Abb. 2**) als auch Leuchter sind dort noch heute zu bewundern. Am 7. Dezember 1722 wurde er im 80. Jahr seines Alters, wie man in jener Zeit zu sagen pflegte, also mit 79 Jahren beigesetzt.

---

<sup>25</sup> Diese und die folgenden Angaben sind zu finden in Wilhelm Stahl, „Zur Biographie Johann Adam Reinken's“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* (1921), S. 232-236.



**Abb. 1.** Grabplatte von Johann Adam Reincken.



**Abb. 2.** Votivgemälde, von Reincken 1718 in der Lübecker Katharinenkirche gestiftet. Der Text unter dem Gemälde lautet:

JEAN ADAM REINKEN.  
Haet mit Fleis darnach getracht  
das dieses Kirchen=Stück alhier  
ist hergebracht.  
1.7.1.8.

Am unteren Ende dieses Ölbildes befindet sich ein kleines Oval, in dem sich ein farbiges Porträt Reinckens, des Stifters, befunden hat,<sup>26</sup> das 1921 noch vorhanden war, jedoch im Nachgang gestohlen wurde. 1993 konnte ich jedoch im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, ein S-W Photo ermitteln, von dem ich mir eine Reproduktion anfertigen ließ. Ich musste mich verpflichten, dem Museum, zu dem auch die Lübecker Katharinenkirche als Museumskirche angehört, das Negativ meiner Aufnahme zur Verfügung zu stellen. Jetzt darf man dieses Porträt auf dem Cover meiner Dissertation bewundern.

Wilhelm Stahl hielt Reincken nach damaligem Wissensstand 1718 für 95-jährig und konstatierte, dass die abgebildete Person viel jünger sei. Nach Gesprächen mit einem Kneller-Kenner, teilte er mit, dass das Bild ziemlich wahrscheinlich von dem späteren Porträtmaler Charles II. angefertigt sei und somit mit „um 1675“ datiert werden müsse, dem Weggang Gottfried Knellers nach London. Jedenfalls ist zu vermuten, dass Reincken hier die Vorlage für die bekannten Kupferstiche eines anonymen Stechers (lat. Beischrift von Johann Bambamius) zur Verfügung gestellt hat.<sup>27</sup> J.C.M. van Riemsdijk gibt in seiner Ausgabe des *Hortus musicus* noch vor seiner Einleitung eine kupferstichartige Reproduktion aus dem Jahre 1886 wider.<sup>28</sup> Bei einem Vergleich ist das Gesicht der Vorlage nicht besonders gut getroffen. Friedrich Gottlieb Schwencke, damals Organist von St. Nikolai in Hamburg, spezifiziert, dass das Originalporträt in Öl auf Kupfer gemalt sei, also farbig.<sup>29</sup> Johann Sebastian Bach besaß den Kupferstich,<sup>30</sup> den dann sein Zweitgeborener C. P. E. Bach erbte.

---

<sup>26</sup> Das Portrait ist in dem oben zitierten Stahl-Artikel auf einer Abbildung der „Auferstehung Christi“ noch vorhanden. In der Abbildung in Stahls Artikel erkennt man deutlich ein Gesicht, jedoch ist der Ausschnitt so klein, das man nicht viel mehr erkennen kann.

<sup>27</sup> Überliefert sind insgesamt drei Porträts Johann Adam Reinckens. Am bekanntesten ist dieser Kupferstich mit Lobpreisungen von Johannes Bambamius. Er wird in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Unter den Linden) aufbewahrt, wurde im alten MGG abgedruckt und ist seitdem in vielen Publikationen reproduziert worden, vor allem zur Bach-Biographie.

<sup>28</sup> J.C.M. van Riemsdijk *Hortus Musicus van Jean Adam Reinken* (= Uitgave XIII der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis), Amsterdam und Leipzig o.J. (1886).

<sup>29</sup> F. G. Schwencke, „Jean Adam Reinken. Ein Hamburger Künstler aus dem vorigen Jahrhundert“, in: *Hamburgischer Korrespondent* vom 12. Mai 1889 (*Beiblatt für Literatur, Kunst und Wissenschaft*), Beilage, S. 74.

<sup>30</sup> Vgl. *The Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's estate: a facsimile of the edition by Schniebes, Hamburg, 1790*, annotated, with a preface, by Rachel W. Wade (New York / London 1981), S. 118.

TEIL I  
BIOGRAPHISCHES



# KAPITEL I

## ZU GEBURT UND JUGENDZEIT JOHANN ADAM REINCKENS

### IN DER NIEDERLÄNDISCHEN HANSESTADT DEVENTER

Auf dem Titelblatt seines Kammermusikwerkes *Hortus musicus* (1688) bezeichnet sich der berühmte Hamburger Katharinenorganist Johann Adam Reincken als „Daventriense Transisalano“, also als in Deventer an der Overijssel Geborener. Das Jahr 1637, in dem Reinckens Vater Adam nach Deventer zog, muss demnach für die Geburt des Sohnes als „terminus post quem“ gelten; damit ist das von Johann Mattheson in seiner *Critica Musica I* mitgeteilte Datum 23. April 1623 eindeutig falsch.<sup>1</sup> Außerdem ist es kaum denkbar, dass Reincken seine von 1650-57 absolvierte Ausbildung erst mit siebenundzwanzig Jahren begonnen haben sollte. Wir werden im weiteren Verlauf dieses Beitrages sehen, dass Reincken während der gesamten Ausbildung und darüber hinaus noch nicht volljährig war.

Unabhängig von der Aktenlage lässt sich konstatieren, dass Reinckens musikalische Tonsprache eindeutig auf die Musikergeneration der um 1640 Geborenen und nicht etwa auf die der um 1620 Geborenen (wie beispielsweise Matthias Weckmann) verweist. Besonders deutlich wird dies an Reinckens Cembalosuiten, die formal und von ihrer Faktur her kaum von denen seines Freundes Dieterich Buxtehude (ca. 1637-1707) zu unterscheiden sind. Auch die Ensemblesuiten des kaum jüngeren Johann Theile (1645-1724) aus dem *Musicalische[n] Kunst-Buch*<sup>2</sup> stehen – um ein weiteres Beispiel zu nennen – Reinckens Ensemblesuiten in stilistischer Hinsicht sehr nahe.

Mittlerweile hat sich der von mir aufgefundene Taufeintrag 10. Dezember 1643 in der Reincken-Forschung etabliert.<sup>3</sup> Im vorliegenden Beitrag soll neben weiteren wichtigen Einzelheiten zu Reinckens Deventerzeit, mit weiteren Argumenten unter-

---

<sup>1</sup> Johann Mattheson, *Critica Musica I* (1723), S. 255.

<sup>2</sup> Johann Theile – *Musikalisches Kunstbuch* (= Denkmäler norddeutscher Musik Bd. 1), hrsg. von Carl Dahlhaus, Kassel u.a. 1965, S. 76ff.

<sup>3</sup> Vgl. meine Reincken-Artikel in: MGG<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 13, Sp. 1505-1512 und New Grove (second edition), Vol. 21, S. 154-157 sowie Ulf Grapenthin, „Der Hamburger Catharinenorganist Johann Adam Reincken“, in: *Das Land Oldenburg* 103 (1999), S. 1-6, hier speziell S. 2 (mittlere Spalte).

mauert werden, dass es sich bei diesem Eintrag tatsächlich um das Taufdatum des späteren Katharinenorganisten handelt.

### *Die Familie Reincken ab 1637 in Deventer*

Reinckens Familie stammt aus dem niedersächsischen Wildeshausen nahe Oldenburg (Oldb). Der Vater Adam Reincken, der den Beruf des Wirtes (nl. Tapper; abgeleitet von „zapfen“), ausübte, leistete am 12. August 1637 in Deventer den Bürgereid. Dies ist zum einen im Bürgerbuch (Burgerboek)<sup>4</sup> und zum anderen in einem Kammermanual (Manuaal van der Cameraar)<sup>5</sup> verzeichnet. Im ersten tritt er den Namenszusatz „van Wilshuisen“ und im anderen „van Wilshüsen“. Lange Zeit war unklar, ob damit die Stadt Wildeshausen (plattdeutsch: Wilshuisen) nahe Oldenburg (Oldb) oder Wilshausen im Elsass gemeint war.<sup>6</sup> Im Rahmen meiner Forschungen über den Hamburger Katharinenorganisten ab 1992 konnte ich eine Reihe von Mitgliedern der Familie Reincken in privat aufbewahrten Schützengilde-büchern nachweisen, die zeitweilig dem Niedersächsischen Staatsarchiv in Oldenburg (Oldb) zur Auswertung zur Verfügung gestellt wurden und nun eindeutige Verhältnisse schafften.<sup>7</sup> Die Reincken-Familie ist in Wildeshausen vom ersten Drittel des 16. Jahrhunderts an bis 1631 über gut hundert Jahre nachweisbar. Hier tritt zwischen 1601 und 1610 auch ein Adam Reincken d.Ä. in Erscheinung. Albrecht Eckhardt schreibt dazu: „Eher noch als um den Vater Johann Adams könnte es sich bei diesem Wildeshauser Adam Reincken [d.Ä.] um den gleichnamigen Großvater handeln“.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Historisch Centrum Overijssel – Stadsarchief Deventer (im folgenden StA Deventer genannt), Republiek I, Nr. 95 A, Deel 1, fol. 96r (p. 193). An dieser Stelle möchte ich den beiden Deventer Archivaren Henk Nalis und Hylle de Beer (beide im Ruhestand) ausdrücklich für immerwährende Hilfsbereitschaft herzlichst danken.

<sup>5</sup> StA Deventer, Republiek I Nr. 756, S. 59.

<sup>6</sup> Für Wilshausen im Elsass sprach sich André Pirro aus: „Notes pour servir, éventuellement, à la biographie de Reincken“, in: *Gedenkboek aangebooden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag*, 's-Gravenhage 1925, S. 251-266; für Wildeshausen bei Oldenburg (Oldb) J. J. N. Bruinenberg, „Waar kwam Johann Adam Reinken vandaan?“, in: Vereeniging tot Beoefening van Overijsselsch Regt en Geschiedenis, Verslagen en Mededelingen 122 (1957), S. 85-86.

<sup>7</sup> Zur Familie Reinckens in Wildeshausen s. a. ausführlich Ulf Grapenthin, „Der Hamburger Catharinenorganist Johann Adam Reincken“, in: *Das Land Oldenburg* 103 (1999), S. 1-6, hier speziell S. 2 (linke Spalte). An dieser Stelle gilt mein herzlicher Dank dem leitenden Archivdirektor (i.R.) am Niedersächsischen Staatsarchiv in Oldenburg (Oldb) Dr. Albrecht Eckhardt, der mir 1992-1998 in zahlreichen Telefonaten und einem regen Schriftwechsel mit Rat und Tat zur Seite stand.

<sup>8</sup> Albrecht Eckhardt, *Wildeshausen, Geschichte der Stadt von den Anfängen bis zum ausgehen-*

Aufgrund des 30jährigen Krieges war Deventer eine beliebte Auswanderungsstadt entlang der sog. Flämischen Straße.<sup>9</sup> In Deventer schloss Adam Reincken (gestorben vor dem 5. Februar 1672<sup>10</sup>) insgesamt drei Ehen. Nur aus der ersten Ehe mit Anneken Tijmonsen (auch Tijmon, Tijmons und Tinnemans) gingen Kinder hervor. Die Hochzeit muss kurz nach dem Bürgerbucheintrag Adam Reinckens stattgefunden haben, denn dieser galt als Voraussetzung für eine Eheschließung. Sie fand allerdings nicht in Deventer statt, sondern, wie in dieser Zeit üblich, am Wohnort der Braut (dieser ist unbekannt).

Bei den Taufeinträgen der insgesamt vier Kinder sehen wir neben der Nennung des Vaters – wie in Holland üblich – auch diejenige der Mutter:<sup>11</sup>

„Kindt: margrieta“, getauft am 28.11. 1638, „Vader: adam Remken“ / „Moeder: anneken tijmonsen“

„Kindt: Elsken-Cristien“, getauft am 29.12.1639; „Vader: Adam Reinekem“ / „Moeder: anneken tijmonsen“

„Kindt: Machorrius“, getauft am 23.11.1641; „Vader adam Renkem“ / „Moeder: anneken tijmons“

„Kindt: Jan“, getauft am 10.12.1643; „vader: adam Rejnsen / „Moeder: mejmon“

Bei dem letztgenannten „Jan“ kann es sich nur um das vierte Kind des Ehepaars Adam Reincken und Anneken Tijmons[en] handeln. Auch bei allen anderen Kindern treten differierende Schreibweisen auf, besonders beim Nachnamen des Vaters. Beim Nachnamen der Mutter stimmt eine Reihe von Buchstaben überein, sodass er in diesem Kontext noch identifizierbar ist.<sup>12</sup> In der Kombination des Vornamens des Vaters Adam<sup>13</sup> mit

---

den 20. Jahrhundert, Oldenburg 1999, S. 477.

<sup>9</sup> Ebd, S. 116f. Die Flämische Straße verlief von Lübeck über Hamburg, Bremen, Wildeshausen, Cloppenburg, Haselünne, Lingen und Deventer nach Brügge.

<sup>10</sup> Zur holländischen Forschung über Reincken um die Jahrhundertwende des vorletzten Jahrhunderts vgl. besonders Johan Cornelis Marius van Riemsdijk, „Jean Adam Reinken“, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* Deel II (1887), S. 61-91, und Maurits Ernest Houck, ebd. Deel VI (1898-1900), S. 151-158. Zum Todesdatum s. Houck, S. 156.

<sup>11</sup> StA Deventer, Doopboeken Retroacta Burgerlijke stand Overijssel Inv. Nr. 109, in der Reihenfolge ihres Auftretens S. 26, 52, 96 und 145.

<sup>12</sup> Der Eintrag steht ganz unten auf der Seite und wurde möglicherweise aus Platzgründen nachträglich eingeschoben (das Schriftbild ist kleiner). Vielleicht ist deshalb auch der Vorname der Mutter nicht wie sonst üblich eingetragen worden. Bei der Lesart „Reinse“ in meinem

dem gut erkennbaren Nachnamen sowie dem immer noch bestimmmbaren Nachnamen der Mutter handelt es sich zweifelsohne um den Taufeintrag Johann Adam Reinckens. Auch das Auftreten aller vier Taufen in enger zeitlicher Nähe entspricht dem üblichen Bild einer jungen Familie, die zu Beginn der Ehe in steter Folge Kinder zur Welt bringt. Das Kind „Jan“ erscheint in den Archivalien der Stadt ausschließlich in der in Holland üblichen Kombination mit dem Vornamen des Vaters, also „Jan Adams[zon]“. Auch Jan Adams‘ Schwester Elsken-Christien verwendet einmal diesen Hinweis auf die Zugehörigkeit zum Vater, indem sie bei ihrer Unterschrift zur ersten Ehe am 11. Juli 1668 statt ihres zweiten Vornamens „Christien“ den Namen „Adam“ benutzt: „Elsebe Adaem Reijnen“.<sup>14</sup>

#### *Reinckens Ausbildung in Deventer*

Reinckens Vater befand sich zeitlebens in wirtschaftlich schwierigen Verhältnissen und konnte die Ausbildung seines Sohnes nicht selbst finanzieren. Zuwendungen für die gesamte Ausbildung erhielt Reincken aus Mitteln der Boedeker-Stiftung; die Rechnungsbücher bergen wichtige Informationen über den Unterrichtsverlauf.<sup>15</sup> Dabei fällt auf, dass die Beträge nie an den Sohn selbst ausgezahlt wurden. Hier einige Beispiele:

„22 Augustus [1650] ... den soon van Adam Reincke ... van nu aff aen ... te betalen“<sup>16</sup>

„22 Augustus [1650] betaelt an Adam inde Fonteine<sup>17</sup> voer sin soone ...“<sup>18</sup>

„22 Augustus [1651] betaelt an Adam inde fontenne voer sijn sone alle jaer“<sup>19</sup>

---

Reincken-Artikel im New Grove (2nd edition), Vol. 21, S. 154, rechte Spalte, und den Lebensdaten der Geschwister (1640 statt 1638) haben sich neben anderen Stellen auch hier redaktionelle Übertragungsfehler eingeschlichen. In meinem Artikel von 1999 (s. Fn 3), hier S. 2, mittlere Spalte, sowie im MGG<sup>2</sup> finden sich die richtigen Angaben.

<sup>13</sup> Zudem konnte bei meinen Recherchen in Deventer in diesem Zeitraum keine weitere Person mit dem Vornamen „Adam“ ausfindig gemacht werden.

<sup>14</sup> StA Deventer, Retroacta Burgerlijke Stand Overijssel Nr. 158.

<sup>15</sup> Die Stiftungsgelder der Familie Boedeker wurden von der Stadt Deventer verwaltet. Die Stadt bestimmte auch darüber, wofür die Gelder ausgegeben wurden.

<sup>16</sup> StA Deventer, Republiek I 4 lib. 14 (Resolutieboeken).

<sup>17</sup> Die erste Wohnung der Familie Reincken befand sich in der Straße Fonteijne, die nach einem Brunnen außerhalb des Marktplatzes benannt wurde. Es handelt sich dabei um das Geburtshaus Johann Adam Reinckens.

<sup>18</sup> StA Deventer, Boedekerrekening van de boekerianden Gerritt Jordens, 1649ff.

<sup>19</sup> Ebd.



**Abb. I.1.** Stadtansicht von Deventer, Kupferstich von Lodovico Guiccardini (1512-1589), 1613. In der Mitte die Grote of Lebuinuskerk (Ausbildungskirche), ganz rechts mit den zwei Türmen die Bergkerk (1. Wirkungsstätte). Den Hinweis auf den Kupferstich verdanke ich Dr. Pieter Dirksen.

Das Geld wird also dem Vater Adam ausgezahlt, stets verbunden mit dem Hinweis auf den Verwendungszweck für den Sohn, der ja der Nutznießer des Unterrichts war – ein eindeutiger Beleg dafür, dass der junge Reincken zu diesem Zeitpunkt noch nicht volljährig war. Die genannten Zitate beziehen sich auf die ersten beiden Lehrjahre (1650-51 und 1651-52),<sup>20</sup> in denen er „in musica tam vocali quam instrumentalis g’instrueert“ wurde.<sup>21</sup> Hier fand demnach eine Gesangsausbildung und Unterricht auf unterschiedlichen Instrumenten statt. Bei seiner späteren Anstellung an der Deventer Bergkerk<sup>22</sup> wird von ihm erwartet, dass er nicht nur als Organist, sondern auch als „ordinaris musicien“ arbeitet.<sup>23</sup> Bei seiner Bezahlung wird ausdrücklich betont, dass er das Salär in Höhe von 160 Goldgulden in Anlehnung an das Gehalt anderer Instrumentalisten erhält („in gelijkheijt van t’geene de toorenblasers“ [in Gleichheit mit jenem von den Turm-

<sup>20</sup> Die Gelder aus der Stiftung wurden im Voraus gezahlt, gelten also beginnend mit dem Jahr 1650/51 usw.

<sup>21</sup> StA Deventer, Republiek I 4 lib. 14 (Resolutieboeken) vom 22.10.1650.

<sup>22</sup> Zur Bergkerk-Anstellung weiter unten mehr.

<sup>23</sup> StA Deventer, Ordonnantieboek vom 12.3.1657

bläsern]).<sup>24</sup> Zusätzlich zu anderen Aufgaben muss er auch noch das Glockenspiel „op de tooren“ [auf dem Turm] bedienen.<sup>25</sup>

Im dritten und vierten Lehrjahr (1652-53 und 1653-54) begann dann die Ausbildung an der Orgel, wobei die Zahlungen an den Stadtorganisten der Grote- of Lebuinuskerk Lucas van Lenninck – mutmaßlich ein Sweelinckschüler – vorgenommen wurden:

„21 Augustus [1652] betaelt an Meister Luckas van Lenninck voer dat lergelt van Adam inde Fontenne sijn soene ...“<sup>26</sup>

„27 September [1653] betaelt an Meister Luckas von Lenninck voer de soene van Adam inde Fonteine voer sijn lergelt...“<sup>27</sup>

Bei diesen Einträgen wird wiederum der Bezug zum Vater und seinem minderjährigen Sohn sowie zum Verwendungszweck deutlich. Auch bei der späteren Meisterausbildung bei Heinrich Scheidemann in Hamburg (1654-1657) wird noch immer dem Vater das Geld ausgezahlt.

Als seine Mutter im Jahr 1657 starb, war Reincken noch immer unmündig. In diesem Zusammenhang werden in allen Deventer Akten nur der junge Reincken und seine Schwester Elsken Christien genannt, während die Geschwister Margrieta und Machorrius offenbar in jungen Jahren verstorben sind (über sie gibt es außer dem Taufeintrag keinerlei Erwähnungen in den Stadtbüchern). Den beiden verbliebenen Kindern wurden zwei Vormünder an die Seite gestellt („Adam Reinckes, twie kindren verordnete momberen“).<sup>28</sup> Ein derartiger Vorgang war üblich, wenn der verbleibende

---

<sup>24</sup> StA Deventer, Ordonnantieboek vom 16.7.1657.

<sup>25</sup> Ebd. vom 29.12.1657. Prof. Pieter van Dijk verdanke ich den Hinweis auf ein 1661 von der Hamburger St. Katharinenkirche angeschafftes Glockenspiel von François Hemony (1609-1667) aus den Niederlanden, s. André Lehr, *De klokkengieters François en Pieter Hemony*, [www.beiaarden.nl/index.php/artikelen-campanologie/de-klokkengieters-francois-en-pieter-hemony](http://www.beiaarden.nl/index.php/artikelen-campanologie/de-klokkengieters-francois-en-pieter-hemony) (abgerufen am 17.1.2021), hier Glockenspiel Nr. 27. Van Dijk vermutet sicherlich zu recht, dass der Impuls für die Anschaffung von Reincken selbst ausgegangen ist. Unterstützung findet diese Vermutung m. E. auch in der Tatsache, dass Reinckens Lehrer Lucas van Lenninck (s. u.) regelmäßig öffentlich auf dem Glockenspiel der Lebuinuskerk musizierte. Das Glockenspiel der St. Lebuinuskerk wurde ebenfalls von François Hemony (hier noch zusammen mit seinem Bruder Pieter) angefertigt, s.o. André Lehr, *De klokkengieters*, hier Nr. 2 (1647).

<sup>26</sup> StA Deventer, Boedekerrekening van de boekerianden Gerritt Jordens, 1649ff.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> StA Deventer, Rechterlijk Archief 137 b (Polstraat).

Elternteil erneut heiratete und die Güter der leiblichen Mutter für die Kinder verwaltet werden mussten. In diesem Fall heiratete Adam Reincken am 12 September 1657 in zweiter Ehe die Witwe Grietjen Thomas.<sup>29</sup>

*Reinckens Großmutter ist mit dem Organisten der Bergkerk Melchior Oosterhoff verheiratet*

Einen direkten Zugang zur Musik erhielt Reincken wohl durch seine Großmutter Elisabeth Poelman (sie starb 1672, im gleichen Jahr wie ihr Sohn Adam, in Deventer);<sup>30</sup> nach ihrer Ehe mit Reinckens Großvater, über die nichts Näheres bekannt ist, hat sie noch mehrfach geheiratet. Bei meinen Archivarbeiten in Deventer konnte ich einen Eintrag finden, der sie bei einer erneuten Heirat als Witwe des Organisten Melchior Oosterhoff aus Coesfeld († 1633) bezeichnet,<sup>31</sup> mit dem sie 1626 nach Deventer gekommen ist, als dieser seine Stelle an der Deventer Bergkerk als „scholemeyster, organist en voersanger“ antrat<sup>32</sup> (er war somit einer der Vorgänger Reinckens). Die Großmutter war also Kollegenfrau von Lucas van Lenninck – dieser hatte seine Stelle an der Lebuinuskerk fast zeitgleich mit Oosterhoff 1625 angetreten – und hat sicherlich Kontakt zu ihm gehabt. Auch den unmittelbaren Nachfolger ihres Peter van Lenninck – mutmaßlich ein Bruder von Lucas – wird sie gut gekannt haben.<sup>33</sup> In ihrem Haus können sich noch Tasteninstrumente ihres verstorbenen Mannes befunden haben, und es ist gut vorstellbar, dass sie von dem heranwachsenden Reincken ausprobiert wurden. Auf jeden Fall muss die Großmutter frühzeitig auf die Musikalität ihres Enkels aufmerksam geworden sein – möglicherweise mithilfe von Peter und Lucas van Lenninck – und hat vielleicht sogar einen ersten frühen Unterricht auf einem Tasteninstrument veranlasst. Etwa so

---

<sup>29</sup> StA Deventer, Retroacta Burgerlijke Stand Overijssel, Inv. Nr. 157, S. 176.

<sup>30</sup> Da die Mutter Adams erst Ende des Jahres starb, ihr Sohn aber schon zu Beginn des Jahres, tritt Johann Adam Reincken durch Bevollmächtigten statt Vater Adam zusammen mit seinem Onkel Jan – nach dem er offensichtlich benannt wurde – die Erbschaft an. Wie Reincken später sagen sollte, handelte es sich bei dem Erbe lediglich um einen silbernen Löffel und ein Porträt der Großmutter (s. Houck a.a.O., S. 157).

<sup>31</sup> StA Deventer, Ondertrouw Inv. Nr. 156, cop. 6. Juni 1637: „Berent Limborch ... [ende] Lysbet Poelman wed.[ewe] van Melchior Oosterhof ...“

<sup>32</sup> Berend Dubbe, *Bijdrage tot de geschiedenis van het muziekleven te Deventer tot het eind[e] van de 18de eeuw* (= Overdruk van Verslagen en Mededeelingen van de Vereeniging tot Beoefening van Overijsselsch Regt en Geschiedenis Nr. 16), o.O. 1961, S. 131f.

<sup>33</sup> Ebd. S. 132.

könnte es gewesen sein, denn ein Kind aus den beschriebenen Lebensverhältnissen dürfte eine derartige Aufmerksamkeit ansonsten nicht erhalten haben.

Erstaunlich ist, dass ein Kind aus einem solchen Elternhaus ein so gutes Latein beherrschte, wie es das Vorwort zum bereits erwähnten *Hortus musicus* (1688) ausweist. In diesem Zusammenhang ist eine Person zu nennen, die die Geschicke des jungen Reincken begleitet und entscheidend gefördert haben könnte. Es handelt sich um den in Hamburg geborenen Professor Johann Friedrich Groenovius (1611-1671), der als einer der bedeutendsten Latinisten des 17. Jahrhunderts gilt. Er wurde 1642 als Rhetorikprofessor an das Gymnasium („*Illustre School*“) in Deventer berufen bevor er 1658 in Leiden den Griechisch-Lehrstuhl erhielt, wo er auch als Bibliothekar arbeitete und zeitweilig als Rektor amtierte. Groenovius könnte dem jungen Reincken privaten Lateinunterricht erteilt haben. 1657 überbrachte er Heinrich Scheidemann persönlich das Lehrgeld für Reinckens letztes Ausbildungsjahr: „den 21 App[ril] betaelt aen den E. proefester Gronovis voer Jan Adams binnen Hamborch“.<sup>34</sup>

#### *Das „Wunderkind“ Reincken*

Reincken war, wie seine weitere künstlerische Laufbahn zeigt, zweifelsfrei ein frühreifes Wunderkind. So war es auch nicht ungewöhnlich, dass er bereits mit sieben Jahren seine musikalische Ausbildung begann, mit neun Jahren bei dem Orgelmeister der Stadt Lucas van Lenninck Orgelunterricht erhielt und zwei Jahre später nach Hamburg zur Meisterausbildung bei Heinrich Scheidemann, einem der berühmtesten Organisten der Zeit, wechselte.

Wunderkinder gab es zu Reinckens Lebzeiten häufiger, wie das folgende Beispiel zeigt: Johann Gotthilf Ziegler (1688-1747) „erregte als mus. Wunderkind frühzeitig Aufsehen am Dresdner Hofe Augusts des Starken, hatte er doch „im vierdten Jahre seines Alters die Singe=Kunst, und im sechsten das Clavier zu erlernen angefangen, auch in beyden solche profectus erlanget, daß er im 10. Jahre eine vorgelegte Partie ohne Anstoß ex tempore wegssingen, und im letztern gar oft für andere Organisten den gantzen Gottes-Dienst verrichten können“.<sup>35</sup> Solches liest sich wie eine Beschreibung des jungen Reincken und findet Parallelen im jungen Johann Sebastian Bach oder Wolf-

---

<sup>34</sup> StA Deventer, Boedekerrekening van de boekerianen Gerritt Jordens, 1649ff.

<sup>35</sup> Dieter Härtwig, Art. J. G. Ziegler in: *MGG*, Bd. 14, Spalte 1267 mit einem Zitat aus Johann Gottfried Walther, Art. Ziegler, (Johann Gotthilff), in: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 656, rechte Spalte.

gang Amadé Mozart – nur dass bei letzterem die Lebenssituation sein musikalisches In-Erscheinung-Treten in sehr jungen Jahren erleichterte.

#### *Reinckens Bergkerk-Anstellung*

Als Reincken im Anschluss an seine Meisterausbildung bei Scheidemann nach Deventer zurückkehrte, wurde er am 12. März 1657 an der dortigen Bergkerk angestellt. Es ist davon auszugehen, dass dies schon vorher mit den Stadtoberen verabredet worden war, wofür die Stadt ihm im Gegenzug die Ausbildung bezahlt hatte. Sehr wahrscheinlich wird ihm auch die Nachfolge Lucas van Lennincks in Aussicht gestellt worden sein (diese wäre 1667 eingetreten). Doch schon kurze Zeit später, gegen Ende des Jahres 1658, wurde Reincken von Scheidemann nach Hamburg zurückberufen, um dessen Substitut zu werden. Dies muss in ihm einen großen Konflikt hervorgerufen haben: Einerseits war er der Stadt Deventer zu Dank verpflichtet und hatte dort zudem eine festbesoldete Stelle, mit der er endlich verlässlich Geld verdienen konnte (für die Substituten-Stelle in Hamburg erhielt er hingegen zunächst gar kein Geld; erstmals ab 1662 wurde eine kleine Aufwendung gezahlt). Andererseits bedeutete die Verpflichtung an der Hamburger Katharinenkirche à la longue die prestigeträchtigere und zudem besser bezahlte Stellung. Doch nun musste er sich zunächst Geld besorgen, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten; dabei dürfte ihm besagter Professor Groenovius behilflich gewesen sein. Sicherlich durch dessen Vermittlung (er war ja seit 1658 in Leiden und mit hochrangigen Persönlichkeiten in Kontakt) erhielt Reincken am 20. Oktober 1661 von dem dortigen Kunstmäzen Johan de Bye eine Obligation über 780 Gulden, eine immens hohe Summe.<sup>36</sup>

Die Stadtoberen in Deventer werden darüber verärgert gewesen sein, dass sich Reincken von seiner Geburtsstadt abwandte (möglicherweise musste die Abreise auch heimlich vonstattengehen). Reincken hatte immerhin ein Versprechen gebrochen, vielleicht sogar eine schriftliche Abmachung. Seine Undankbarkeit gegenüber der niederländischen Hansestadt führte dazu, dass man ihm später mehrfach den Zutritt zur Stadt erschwerte. Am 10. Dezember 1661 liest man beispielsweise in den Gerichtsakten (Originaltext in der Fußnote):

---

<sup>36</sup> Abraham Bredius, „Jean Adam Reinken“, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* Deel V (1895-97), S. 84.

Jan Adams Rencken, der von Hamburg wieder hier her gekommen ist, ersuchte Schöffen und Rat, seine gegen die edlen hochachtbaren [Herren] begangenen Fehler günstig zu übersehen und ihm ohne Unterbrechung freien Zugang [freies Geleit] und Abgang in dieser Stadt geloben zuzustehen.<sup>37</sup>

Man beschloss, dass er die Stadt nur auf eigene Gefahr betreten darf. Von den ursprünglich beantragten fünf Wochen wurden ihm am 14. Januar 1662 nur acht Tage bei freiem Geleit zugestanden.<sup>38</sup>

#### *Reinckens Hamburger Heirat mit Scheidemanns jüngster Tochter Dorothea*

Auch in Hamburg waren Bedingungen an die Nachfolge Scheidemanns geknüpft. Zu dieser Zeit war es üblich, eine Tochter, in manchen Fällen auch die Witwe seines Vorgängers zu heiraten. Im Falle Reinckens handelte es sich um eine Tochter Scheidemanns, deren Vorname jedoch nirgends in den Akten in Erscheinung tritt. Gleichwohl konnte ich vor längerer Zeit anhand einer Erbschaftsangelegenheit und mithilfe eines Ausschlussverfahrens unter den Töchtern herausfinden, dass es sich um die jüngste Tochter Scheidemanns Anna Dorothea gehandelt haben muss.<sup>39</sup> Indirekte Bestätigung erfuhr dieses Ergebnis später durch ein fragmentarisch erhaltenes selbstgeschriebenes Blatt, das sich im Deckel des berühmten Reincken-Autographs ND VI 5384 der Hamburger Staatsbibliothek als Füllmaterial befand.<sup>40</sup> Hier liest man in retrograder Schreibweise: „dorte scheidemans“ aus dem Jahre 1660, auf dem auch ein Herz mit Pfeil zu sehen ist. Dass Reincken Anna Dorothea erst 1665 und nicht schon 1663 beim Tode Scheidemanns heiraten konnte, beweist wiederum indirekt Reinckens Geburtsdatum 1643. In Hamburg wurde man mit 22 Jahren volljährig, weshalb die Heirat erst am 24.

---

<sup>37</sup> StA Deventer, Rechterlijk archief Inv. Nr. 78 c: „Jan Adams Rencken van Hamborck weder herwaerts gekommen zijnde, dede versoecken dat schepenen ende Raedt gunstichlick oversiende de fauten bij hem voor desen tegens haer Ed. Hooch. Achtb: begaen, hem vrij acces ende reces tot ende van dese Stadt gelieffden toe te staen.“

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Abb. des Blattes bei Ulf Grapenthin, „„Sweelincks Kompositionsregeln“ aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens“, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (2001) (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 18), S. 108.

<sup>40</sup> Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Sign.: ND VI 5384.

Juni 1665 stattfinden konnte.<sup>41</sup> Auch sein volles Gehalt erhielt Reincken erstmals im Osterquartal dieses Jahres.<sup>42</sup>



**Abb. I.2.** „Johann Adam Reincken. Ruhmwürdigster Organist der Kirchen St. Catharina in Hamburg“. Gemälde von Gottfried Kneller [später Sir Godfrey Kniller] (1646-1723). Dieser Kneller ist der Bruder von Andreas Kneller (1649-1724), St. Petriorganist in Hamburg und Schwiegersohn Reinckens. Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

<sup>41</sup> <<http://genwiki.genealogy.net/Vollj%C3%A4hrigkeit>> (abgerufen am 10. Oktober 2020).

<sup>42</sup> Staatsarchiv Hamburg, Kämmerei I, 214, Bd. 46 sowie Wedde I, Nr. 3, Band 2, fol. 90v.

### *Johann Adam Reincken und Johann Mattheson*

Die „Verjüngung“ Reinckens um zwei Jahrzehnte gegenüber dem von Mattheson genannten Datum ist nicht unerheblich. Wie konnte es dazu kommen? Meines Erachtens muss eine Absprache mit Scheidemann und wohl auch einigen ausgewählten Kirchenvorstehern bestanden haben, da Reincken für das bedeutende Amt des Katharinenorganisten nach gängiger Auffassung sicherlich zu jung war – vielleicht hätte es Widerstand gegeben, ihn einzustellen. Nach außen hat Reincken das frühere Geburtsdatum bis zum Ende seines Lebens eisern aufrechterhalten. Selbst in seinem ersten Testament vom 15. Februar 1720 gibt er an, dass ihn die „barmherzigkeit Gottes nunmehr bis an das 96te Jahr“ seines Lebens geführt habe.<sup>43</sup> Seine aus der Not geborene Vortäuschung des Geburtsdatums hatte in seinem normalen Berufsleben keinerlei negative Auswirkungen auf ihn.<sup>44</sup> Bedenklich wurde es für Reincken erst, als deswegen Schritte zu seiner Ablösung eingeleitet wurden. So betrieb der Kirchenvorsteher der Katharinenkirche Hökenkamp am 17. April 1705 die Versetzung Reinckens in den Ruhestand, weil er ihn in besagtem höheren Alter wähnte.<sup>45</sup> Ohne dass Mattheson angefragt hatte, bat er ihn, Reincken im Amt zu folgen, was dieser mithilfe eines anderen Kirchenvorstehers abzuwehren wusste. Bei Mattheson lesen wir dazu:<sup>46</sup>

Indessen wurde er [Mattheson], den 17. April [1705], ohne sein Gesuch, von dem zeitigen Oberalten und Vorstehern der Kirche S. Catharinen in Hamburg, Nahmens Hökenkamp, zur Anwartschafft auf den einträglichen Organistendienst, welchen der abgängige Johann Adam Reinken besaß, und zum Probespielen erforderl; allein, weil solches der Besitzer kniend bey dem Kirchgeschwornen, der Jerusalem hies, verbat, und weil auch, die Wahrheit zu sagen, Mattheson sich zu etwas anders, als einem Organisten, aufgelegt zu seyn befand: so wurde die Sache ausgesetzt, und hernach, wie man leicht gedencken kann, diesseits niemahls wieder rege gemacht.

Ging man von 1623 als Geburtsjahr aus, wäre das Ansinnen des Kirchenvorstehers gar nicht so verwunderlich gewesen. Demnach hätte Reincken schon ein Alter von 82 Jah-

---

<sup>43</sup> Staatsarchiv Hamburg, St. Katharinen, Best. 512-4, Sign.: (1701-1800) B III e (Testamente Reinkens und deren Verwaltung).

<sup>44</sup> Bei einem amtlichen Akt wie seiner Hochzeit musste er hingegen natürlich Originalatteste aus Deventer beibringen, die er nicht manipulieren konnte.

<sup>45</sup> Vgl. Ulf Grapenthin, Art. Reincken, in: MGG<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 13, Sp. 1507.

<sup>46</sup> Art. Mattheson, in: Johann Mattheson, *Musicalische Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 194.

ren erreicht; tatsächlich war er jedoch erst 62 Jahre alt und dementsprechend nicht bereit, aus dem Amt zu weichen. Im Jahre 1718, als Reincken tatsächlich dem von dem Oberalten Hökenkamp im Jahr 1705 festgestellten Alter näher kam, bat er die Kirchenoberen selbst um einen Substituten, der ihm nachfolgen sollte.<sup>47</sup>

Betrachten wir nun das zu Beginn erwähnte Geburtsdatum Reinckens, den 23. April 1623, noch einmal etwas näher. Reincken selbst konnte das „falsche“ Datum nicht korrigieren, da er sich sonst selbst der Lüge mit weitreichenden Folgen bezichtigt hätte; also blieb es in St. Katharinen unkorrigiert bestehen. Dabei scheint es so zu sein, dass Mattheson 1705 nur das Lebensjahr Reinckens mitgeteilt wurde, denn als er von dessen Tod erfuhr (er starb am 24. November 1722), teilte Mattheson im Dezember 1722 in der *Critica Musica* I mit, dass dieser 99 Jahre, wenn nicht sogar 100 Jahre alt geworden sei<sup>48</sup> (es fehlte ihm wohl der Geburtsmonat, um die vollendeten Lebensjahre genau bestimmen zu können) und versprach, in Kürze Genaueres über Reinckens Leben in Erfahrung zu bringen. Vermutlich durch genauere Befragung der Kirchenvorsteher, die von den weit zurückliegenden Abmachungen ihrer Vorgänger nichts mehr wussten, konnte er dann im Januar 1723 das oben mitgeteilte, vollständige Geburtsdatum in der *Critica Musica* I veröffentlichen.<sup>49</sup> Die 100 scheint Mattheson dabei sehr wichtig gewesen zu sein, denn er ergänzt, dass Reincken sein Lebensalter auf genau „hun-dert Jahr/ weniger 5. Monat und 3 Tage“ gebracht habe. Es ging ihm also wohl um die sensationelle Herausstellung des biblischen Alters, das ja auch in der älteren Bach- und Reinckenforschung eine gewichtige Rolle gespielt hat.

### *Ausblick*

Dass man im ehemaligen Organisten-Zentrum Amsterdam erstaunt war, welcher unbekannte Organist die Nachfolge des berühmten Scheidemann angetreten habe, zeigt eine Schilderung Johann Gottfried Walthers in seinem *Musicalische[n] Lexicon* (1732), wohlgeremert im Artikel Scheidemann und nicht – wie man vermuten könnte – im Artikel Reincken:<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Bei dem Substituten und Nachfolger handelt es sich um Anton Henrich Uhtmöller, s. Ulf Grapenthin, Art. Reincken, in: MGG<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 13, Sp. 1507.

<sup>48</sup> *Critica Musica* I (1722), S. 232.

<sup>49</sup> *Critica Musica* I (1723), S. 255 (s. a. Fn. 1).

<sup>50</sup> Johann Gottfried Walther, Art. Scheidemann, (Heinrich), in: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig

[Heinrich Scheidemann ist] so wohl wegen seiner Composition, als seines Spielens der-gestalt 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*, densel-ben zu sehen.“ Reincke hat ihm hierauf den aufs Clavier gesetzten Kirchen=Gesang: *An Wasser=Flüssen Babylon*, mit folgender Beyschrifft zugesandt: Hieraus könne er des verwegenen Menschen *Portrait* ersehen. Der Amsterdaminische *Musicus* ist hierauf selbst nach Hamburg gekommen, hat Reincken auf der Orgel gehöret, nachher ge-sprochen, und ihm, aus *veneration*, die Hände geküsset.

Sein musikalisches „Selbstportrait“ zeigt, wie weit es der hochbegabte Reincken – aus einfachen Verhältnissen in Deventer stammend – gebracht hat. Die erwähnte längste überlieferte Choralfantasie *An Wasserflüssen Babylon*, die wie in einem Kompendium alle erdenklichen Kompositionstechniken bis hin zu den sog. *Arcana* (Geheimnisse)<sup>51</sup> des doppelten bis mehrfachen Kontrapunkts aufweist, zeigt ihn als Meister seines Fachs. Reincken hat als einer der maßgeblichen Sweelinck-Enkelschüler die niederländische Tradition, vermittelt durch Lucas van Lenninck und Heinrich Scheidemann, in Norddeutschland mit seinem Zentrum Hamburg weiterentwickelt, sodass sie für den jungen Johann Sebastian Bach zu einem enormen Anziehungspunkt werden sollte.

---

1732, S. 547f., rechte Spalte.

<sup>51</sup> Reincken spielt nicht ohne Grund bei der Überlieferung der Kompositionstechniken Jan Pieterszoon Sweelincks, die u. a. in dem oben genannten Autograph ND VI 5384 festgehalten wurden, eine zentrale Rolle (s. dazu Ulf Grapenthin: *Sweelincks Kompositionstechniken*; vgl. Fn 39). Reincken nennt die *Arcana* „geheimnisse oder Hantgriffe der wahren wisenschaft der Composition“, s. Hermann Gehrmann, *Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck*, Deel X De „*Compositions-Regeln*“, ’s-Gravenhage und Leipzig 1901, S. 58, linke Spalte.

## KAPITEL II

### JOHANN ADAM REINCKENS TODESTAG AM 24. NOVEMBER 1722 UND SEINE BEERDIGUNG IN LÜBECK

#### II.1. Testament und Erbschaft

Als Johann Adam Reincken am 24. November 1722 starb, begaben sich die Kirchenvorsteher der Katharinenkirche auf den Kirchensaal und verlasen das knapp zwei Jahre zuvor, am 15. Februar 1720, notariell beglaubigte Testament, in dem die Katharinenkirche als Universalerbin seines nicht unbeträchtlichen Vermögens eingesetzt worden war. Dass dieses Vermögen so immens war, begründet er mit seiner „embse[n] Arbeit und Spahrsamkeit“.<sup>1</sup> Gleichzeitig nennt Reincken auch die Katharinenkirche als seinen Arbeitgeber, der dies erst durch seine gute Bezahlung ermöglicht hat. Wörtlich heißt es:

[...] ich aber solches [das Vermögen], wie ich es in Vieljährigen der allhiesigen Haupt=Kirchen zu St. Catharinen geleisteten treuen Diensten erworben und erübriget, also auch in schuldiger Dankbarkeit es niemand in der Stadt lieber, als derselben Kirchen gönne.<sup>2</sup>

Dazu muss man wissen, dass Reincken der bestverdienende Organist Norddeutschlands gewesen ist. Die Kirche sollte 9000 Mark lübsch [im folgenden Ml], Gold, Silber und Bargeld sowie die mobilen Güter und noch ausstehende Erträge aus Schuldbriefen erhalten. Die 9000 Ml sollten solange nicht angerührt werden, bis sie durch Zinsbildung auf 20000 Ml angewachsen sein würden. Die ab diesem Zeitpunkt anfallenden Zinsen waren zweckbestimmt für die Pflege der von ihm so sehr geliebten und häufig gepriesenen Katharinenorgel. Es heißt dazu wörtlich:

[...] und hat die Kirche sodann allererst die jährliche Zinsen davon zu erheben, unter der ausdrücklichen bedingung, das selbige vornehmlich zu fernerer unterhaltung der mit

---

<sup>1</sup> Die Testamente, aus welchen dieses und die folgenden Zitate entnommen wurden, sind im Staatsarchiv Hamburg, Bestand 512-4 (St. Katharinen) unter der Signatur (1701-1800) B III e aufbewahrt.

<sup>2</sup> Ebd.

groser Sorgfalt während meiner vieljährigen bedienung conferrirter verbesserter herrlichen und wenig ihres gleichen habende Orgel, auf geziemende remonstration der p.[ro]t.[empore] organisten, verwandt= und solchen falls zu keinem andern Zweck destiniret und verbraucht werden mögen.<sup>3</sup>

Reincken hat hier also quasi eine Art Stiftung zur Pflege der Katharinenorgel vorgesehen. Neben der Universalerbin St. Katharinen sollten noch die drei jüngsten von insgesamt fünf Enkelinnen mit je 1000 Ml bedacht werden. Zusätzlich wollte er in seiner verbleibenden Lebenszeit für diese drei – Anna Christina, Johanna und Sophia Elisabeth – noch je 200 Ml erwirtschaften. Sollten diese bei seinem Tod noch nicht vollständig sein, sollte die Katharinenkirche aus dem Erlös der mobilen Güter die insgesamt 600 Ml herausgeben. Reincken zählt seine mobilen Güter wie folgt auf: Hausgerät, Kleider, Leinen, Seide, Wolle, Bücher, Gemälde und Musicalische Instrumente. Diese sollten sechs Wochen nach seinem Tod an den Meistbietenden versteigert werden. In der lateinischen Kirche und in der Ostkirche ist der 40. Tag bis heute ein wichtiger Termin für das Gedenken an die Verstorbenen. Das sog. *Sechswochenamt* markiert das Ende der ersten Trauerphase für die Hinterbliebenen und verweist auf die christliche Hoffnung, dass die verstorbene Person im Frieden Gottes lebe. Die zwei ältesten Enkelinnen allerdings, (Christina) Margaretha und Maria sollten auf immer und ewig leer ausgehen.

Für die drei Jüngeren war an die Erbschaft jedoch eine Bedingung geknüpft. Sie mussten eine, so wörtlich, „gute Heürath“ vorweisen. Erst dann sollten sie von den Kirchenoberen der Katharinenkirche das für sie hinterlegte Geld nebst angefallenen Zinsen ausgezahlt bekommen. Außerdem verfügte Reincken, dass beim Tod einer unverheiratenen Enkelin der für sie vorgesehene Anteil an die anderen beiden Geschwister je zur Hälfte fallen solle. Im Falle, dass eine weitere Enkelin unverheiratet stürbe, sollte ihr Anteil an die noch verbleibende Enkelin gehen. Stürbe auch diese unverheiratet, sollten die gesamten 3.000 Ml. nebst Zinsen an die Katharinenkirche fallen.

An dieser Stelle möchte ich kurz klären, um wen es sich bei den Enkelinnen handelt. Es sind die Töchter von Reinckens einziger Tochter Margaretha-Maria (geb. 1668), die aus Reinckens erster Ehe mit Heinrich Scheidemanns Tochter Anna Dorothea hervorgegangen sind. Ich konnte diese bis dato unbekannte Ehefrau vor vielen Jahren

---

<sup>3</sup> Ebd.

ermitteln.<sup>4</sup> In einer entlegenen Erbschaftsangelegenheit wurde die erste Gattin als „N.N. Scheidemann“<sup>5</sup> bezeichnet – es existierten und existieren bis heute ansonsten keinerlei Dokumente, die den Ehenamen dieser Scheidemannstochter genannt hätten. Nach einem Ausschlussverfahren mithilfe der aus vielen Kirchenbüchern entnommenen Lebensdaten der zahlreichen Scheidemann-Töchter, kam am Ende nur noch Scheidemanns jüngste Tochter Anna Dorothea, geb. 1644, in Frage. Sie war also ein Jahr jünger als Reincken, der ja dem von mir aufgefundenen Taufeintrag 1643 zufolge, mit einem Jahr Altersunterschied, gut zu ihr passte.

Reinckens Tochter Margaretha-Maria hatte 1686 den Hamburger Petriorganisten Andreas Kneller geheiratet. Aus dieser Ehe gingen die fünf erwähnten Töchter Knellers bzw. Enkelinnen Reinckens hervor. Was aber bewog Reincken, die beiden ältesten Enkelinnen (Christina) Margaretha und Maria ausdrücklich von der Erbschaft auszuschließen? Reincken gibt als Grund folgendes an:

[dass sie] sich beyderseits nicht allein in viele wege sehr wiederlich, aufsässig, lieb- und respectlos gegen mich als ihren grosvater bezeiget, sondern auch mit ohngebührlichen, groben und höchst unanständigen ärgerlichen Schmähungen sich zum öfftern an mich vergriffen, als exhedire und enterbe ich selbige Margaretam und Mariam beyderseits hiermit namentlich und ausdrücklich, und ist mein ernster Wille, das weder sie noch die Ihrige, gebohrne und ungebohrne, weder directe, noch indirecte, jemahls etwas von dem meinigen erhalten, sondern itzt als künffig, stets davon ausgeschlossen seyn und bleiben sollen.<sup>6</sup>

Zusätzlich lohnt es sich, einen Enterbungsgrund näher zu beleuchten, der hier noch nicht genannt wurde, jedoch noch vor der Aufzählung der anderen Gründe platziert ist. Reincken begründet in Bezug auf die älteste Enkelin (Christina) Margaretha, dass sie sich „wieder meinen Willen und ohne meinen Consens an Hans Jacob Hencke [...] verheurathet“ hat.<sup>7</sup> Dazu muss man wissen, dass im 17. Jahrhundert die Nachfolge einer Organistenstelle und überhaupt aller Zünfte, zu denen auch die Organistenzunft zählte, häufig an die Heirat einer Witwe oder Tochter des Vorgängers gebunden war. Wir kennen dies beispielsweise aus der Dieterich-Buxtehude-Biographie. Bekanntlich hat

---

<sup>4</sup> Vgl. Ulf Grapenthin, Art. Reincken, in: MGG<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 13, Sp. 1506.

<sup>5</sup> Staatsarchiv Hamburg, Genealogische Sammlungen, Stammtafel Scheidemann.

<sup>6</sup> Vgl. Anm. 1

dieser eine Tochter seines berühmten Amtsvorgängers Franz Tunder geheiratet. Ebenso verhielt es sich, wie wir nun wissen, bei Reinckens erster Ehe. Sollte damals eine Organistenstelle neu besetzt werden, musste man bei der Neubesetzung nicht nur den Bestgeeigneten finden, sondern auch jemanden, der bereit war, die Witwe oder Tochter des Vorgängers zu heiraten. In vielen Fällen wird es sich dabei wohl um Zweckehen gehandelt haben. Bei der Heirat einer Witwe ging es jedenfalls in erster Linie um deren Existenzsicherung, da es ja noch keine staatliche Alterssicherung wie heute gab. In Reinckens Fall muss es sich allerdings um eine Liebesheirat gehandelt haben, denn es ist ein Fragment eines autographen Blattes aus dem Jahre 1660 überliefert, also zur Zeit seines Substitutenamtes bei Heinrich Scheidemann, das sich als Füllmaterial für den Einband eines in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts aus Russland zurückgekehrten Kriegsverlustes befand.

Auf diesem Blatt hat Reincken für seine namentlich genannte Angebetete „dorte scheidemanns“ (retrograd von hinten nach vorne zu lesen), einen kleinen Liebesbeweis gegeben, indem er ein Herz mit durchstechendem Pfeil aufzeichnete. Dies erst nach meiner beschriebenen Ermittlung von Anna Dorothea Scheidemann zurückgekehrte Dokument war für mich dann ein späterer Beweis, dass die vorherige Ermittlung von Reinckens erster Ehefrau zutreffend war.<sup>8</sup>

Wie w.o. erwähnt, wurde die älteste Enkelin Reinckens u.a. auch wegen der Heirat mit Johann Jacob Hencke enterbt. Wahrscheinlich ist in diesem Fall auch gar nicht in erster Linie das Fehlverhalten der Enkelin gemeint, sondern Reinckens Schwiegersohn Andreas Kneller. Reincken wird bei der Berufung Knellers an St. Petri 1685 seinen großen Einfluss für diese Besetzung bei internen Absprachen geltend gemacht haben. Die Heirat mit Reinckens einziger Tochter Margaretha-Maria im Folgejahr war sicherlich eine der Bedingungen und wird zwischen ihm, Kneller, und den Kirchenoberen der Petri-Kirche getroffen worden sein, so wie seinerzeit Reinckens Nachfolge Scheidemanns meiner Vermutung zufolge mit den Kirchenoberen der Katharinenkirche verabredet worden sein dürfte. Reincken erwartete wohl von seinem Schwiegersohn allein schon deshalb neben der damals üblichen Nachbesetzungspraxis der Kirchen ein

---

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ulf Grapenthin, „„Sweelincks Kompositionsregeln“ aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens“, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (2001) (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 18), S. 71-110, hier S. 108f.

Mitspracherecht. Wir wissen von Bachs Bewerbung um die Hamburger St. Jacobistelle 1720, dass diese Besetzungs politik später durch den Ämterkauf ersetzt wurde. Über das von Reincken offenbar erwartete Mitspracherecht hat sich Kneller offensichtlich hinweggesetzt und 1717 den von Reincken wohl für nicht gut genug befunden worden Hencke als Substitute eingesetzt. Dieser hatte dann 1723, ein Jahr vor Knellers Tod, offiziell den Posten als Petri-Organist übernommen.<sup>9</sup>

Doch zurück zum Todestag Reinckens vor 300 Jahren. Nach Verlesen des Testamentes begaben sich die Kirchenvorsteher der Katharinenkirche unverzüglich zu Reinckens Haus auf dem Katharinenkirchhof, um es in Besitz zu nehmen. Doch traten ihnen hier die in Reinckens Haus wohnende Kammerräthin Ludemilla Franziska Wagener mit ihrer Tochter entgegen und zeigte ein zweites, ebenfalls notariell beglaubigtes Testament vom 20. Juli 1722 vor, also 4. Monate vor Reinckens Tod erstellt, das das erste von 1720, wie es hier wörtlich heißt für „null und Nichts“ erklärte.

Wer war nun diese Kammeräthin Wagener? Sie war die Schwägerin von Reinckens zweiter Ehefrau Anna Wagener (gest. 1713). Sie hatte den Bruder Lorentz von Reinckens zweiter Ehefrau geheiratet, der zum Zeitpunkt der hier geschilderten Begebenheiten bereits nicht mehr lebte. Sie sind die beiden „fremden Dames“, die laut Reinckens Intimfeind Johann Mattheson, „so er biß an seinem Tode“ in seinem Haus hatte, einer eindeutig zweideutig gemeinten Anspielung auf den angeblich „leichtlebigen“ Katharinenorganisten:<sup>10</sup>

Alle particularia die man/ von dem verstorbenen Steinalten Organisten/ Johann Adam Reiniken/ noch/ seit letzterm/ in Erfahrung bringen können/ bestehen darinn/ daß er zu **Deventer** in der Niederländischen Provinz Ober=Yssel/ am 27. April. A.C. 1623 das Licht der Welt erblicket/ und also/ da er den 24. November 1722 in der Nacht verschieden/ sein Leben auf hundert Jahr/ weniger 5. Monat und 3 Tage/ gebracht hatte.

Seinen Wandel betreffend/ ist darauf von den Herrn Geistlichen bisweilen eins und anders zu sagen gewesen/ wie er denn einen beständigen Liebhaber des Frauenzimmers und Raths=Weinkellers abgegeben; doch dabey seine Orgel iederzeit ungemein nett und wohl gestimmet gehalten/ auch von solcher fast immer geredet/ weil sie wirklich sehr schönen Klanges ist. Er wusste sie auch auf eine solche besondere/ reinliche Art zu

---

<sup>9</sup> Liselotte Krüger, *Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg 1933, Baden-Baden 1981, S. 170 und 181.

<sup>10</sup> Johann Mattheson, *Critica Musica I* (Pars IV), Januar 1723, S. 255.

bespielen/ daß man zu seiner Zeit/ in den Sachen/ die er geübet [ausgeübt] hatte/ keinen gleichen kannte.

Ein Werk von Sonaten vor die Violin hat er in Kupffer stechen lassen/ welches da einzige ist/ so von ihm ans Licht gegeben. Nachdem er auch in etlich 60 Jahren eines Dienstes/ der ihm jährlich 500 Rthlr. eingebracht/ ein gutes Capital aufgeleget/ als hat er davon der Kirche St. Catharinae 12.000 Ml.; seiner Tochter Kindern aber nach proportion ein ansehnliches vermacht/ und dabey der fremden Dames, so er biß an seinem Tode im Hause gehabt/ nicht vergessen. Acht Tage vor seinem Tode hat er sich mit G O T T im heil. Abendmahl versöhnt/ und ist zu Lübeck in St Catharinen Kirche begraben worden.

Kurz vor seinem Tod hatte Reincken also die Kirche als Universalerbin enterbt und dafür seine Nichte, besagte Ludemilla Wagener, eingesetzt. Dies war zum einen sicherlich dem Dank des zuletzt kränkelnden Reincken für die Pflege von Mutter und Tochter geschuldet. Zum Anderen wog jedoch die Tatsache schwer, dass sich Reincken über eine Entscheidung der Katharinenkirche geärgert hatte, wozu er, so wörtlich im zweiten Testament, „erhebliche Uhrsache“ gehabt habe. Die Ursache wird hier allerdings nicht weiter beschrieben, geht jedoch aus anderen Dokumenten hervor.

Seit 1713 hatte Reincken seinen Substituten Johann Henrich Uhtmöller im Orgelspiel, aber auch im Orgelbau derart ausgebildet, dass er ihn 1718 den Oberen der Katharinenkirche als Successor, also Nachfolger, vorschlagen konnte. Er lobte Uhtmöller dabei, dass dieser nun die Orgel genauso gut wie er bespielen, pflegen und stimmen könne. Uhtmöller wurde daraufhin als Reinckens Nachfolger gewählt. Laut erstem Testament von 1720 sollte Uhtmöller auch die Leitung der Trauerfeierlichkeiten übernehmen und mit Reinckens guten Freunden nach Lübeck fahren. Davon war dann im 2. Testament allerdings keine Rede mehr. Die Leitung sollte nun Reinckens Schwägerin, die Kammerräthin Franziska Wagener, übernehmen. Hintergrund für Reinckens Verärgerung ist, dass Uhtmöller sich wegen seines Successoren-Gehaltes an die Kirchenoberen der Katharinenkirche gewandt und diese ihn an Reincken zurückverwiesen hatten. Reincken machte jedoch eine Eingabe an die Kirchenvorsteher, derzufolge er sich nicht für zuständig erklärte, genauso wie sein Vorgänger Heinrich Scheidemann – Lehrer und posthumer Schwiegervater – bei ihm nicht zuständig für sein Gehalt gewesen war. Reincken hatte sich damals von Leidener Kaufleuten die immens hohe Summe von 780 Gulden leihen müssen, um seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können. Reincken lehnte also eine Zahlungsverpflichtung seinerseits ab und wollte die Kirche

zur Bezahlung bewegen. Als diese sich nicht einsichtig zeigte, setzte er sie kurzerhand, wie beschrieben, als Universalerbin in seinem Testament ab. Ganz leer sollte die Kirche jedoch nicht ausgehen, denn sie würde immerhin noch ein Drittel der im ersten Testament ausgewiesenen Gesamtsumme von insgesamt 12.000 Ml erhalten, also 4000 Ml. Zudem sollte sie diese Summe erben ohne die Verpflichtung, es für die Pflege seiner geliebten Katharinenorgel mittels der beschriebenen Zinskonstruktion einzusetzen. Für die drei Enkelinnen – Andreas Knellers Töchter – verbesserte sich die Lage jedoch deutlich. Die beiden Ältesten blieben nach wie vor ausgeschlossen und die drei Jüngeren sollten nun im Falle einer Heirat je 2000 Ml. plus Zinsen geltend machen können.

Sollten die Heiratsbedingungen wie zuvor allerdings nicht erfüllt werden, so sollte das für die Enkelinnen vorgesehene Geld der letzten Unverheirateten diesmal an Reinckens Nichte Ludemilla Wagener fallen. In jedem Fall erhielten die drei jüngeren Enkelkinder diesmal jedoch – man muss schmunzeln – direkt jeweils ein Bett ohne weitere Bedingungen. Anna Christina, die drittälteste, sollte, so wörtlich „das bette, worauf ich Johann Adam Reincke anitzo schlafe“ bekommen. Johanna, die zweitjüngste, „ein schön neu Bett ohne Federn“ und die Jüngste Sophia „ein Bett mit roht und weis und das unter bett blau und weis“. Die zweitjüngste Johanna war wohl die Lieblingsenkelin, denn sie erbte zusätzlich noch einen silbernen Löffel, den Reincken als Einziges – und dies wird ausdrücklich betont – aus seiner Familie zusammen mit einem Portrait seiner Großmutter väterlicherseits geerbt hatte.<sup>11</sup> Alles andere habe er sich laut zweitem Testament durch seinen „Fleiß, Mühe [und] Sparsamkeit“ selbst erarbeitet. Im ersten Testament hieß es an dieser Stelle – wie bereits erwähnt – ja noch etwas schlichter: „embsige Arbeit und Spahrsamkeit“.

So weit so gut bzw. je nach Perspektive der Beteiligten schlecht. Wir stellen uns die Szene auf dem abendlichen Kirchhof der Katharinenkirche vor. Die Kirchenvorsteher sicherlich mit Fackeln in der Hand, vielleicht frierend, bis die Sachlage geklärt und eine Entscheidung für das weitere Procedere getroffen werden konnte. Die Entscheidung der Kirchenoberen ist dann wie fast zu vermuten so ausgefallen, dass das zweite Testament Reinckens nicht anerkannt wurde.

---

<sup>11</sup> Es handelt sich um Reinckens Großmutter Elisabeth Poelman, die nach dem Tod ihres Mannes mit dem Organisten der Bergkerk in Deventer verheiratet war und die ihm bei ihrem Tod diesen Löffel und ein Bildnis von sich hinterließ (vgl. meinen Beitrag über Reinckens Zeit in Deventer aus *Ars Organi* (= 1. Kapitel dieser Dissertation)).

Wie ging die Geschichte nun weiter? Um das Haus vor unberechtigter Entnahme von mobilen Gütern etc. zu schützen, ließ die Kirche auf eigene, nicht unerhebliche Kosten von ca. 350 Ml. bis zum 27. März 1723 zwei Posten aufstellen, die Reinckens Haus Tag und Nacht bewachen sollten. Nach der Sicherung des Reinckenschen Hauses konnte man, so wahrscheinlich die Überlegung der Kirche, in Ruhe Verhandlungen über eine Einigung mit dem Rat der Stadt über die mobilen Güter und die Gelder herbeiführen. Diese kam dann auch in dem folgenden Vergleich zustande. Die Katharinenkirche sollte nun 5000 Ml. erhalten, die drei Enkelinnen 7000 Ml., jedoch mit der Auflage für etwaige Forderungen der hier leer ausgehenden Familie Wagener zuständig zu sein. Zur Ehre der Kirche, in der wir uns ja gerade aufhalten, muss hier betont werden, dass sie die 5000 Ml. nach dem von Reincken im ersten Testament bestimmten Zinsmodell zum Erhalt der Katharinenorgel zum Teil ausführte, ohne jedoch die ausdrückliche Verpflichtung vonseiten Reinckens dazu gehabt zu haben.

Man kann sich leicht denken, dass die Wagener-Familie mit dem Ausgang des Vergleichs nicht zufrieden war. Der Antrag auf Wiederaufnahme erfolgte jedoch nicht direkt, sondern erst dreiundzwanzig Jahre später, 1746! Reinckens Nichte Ludemilla Wagener hatte inzwischen einen offenbar wohlhabenden Herrn La Riviere geheiratet und lebte in Altona. Zum Zeitpunkt der Klageerhebung war die Witwe La Riviere dann in Armut geraten, was sie offenbar zu der Wiederaufnahme des Verfahrens beim Hamburger Senat bewogen hatte. Erst im Jahr 1756 konnte sie nach mehreren Abweisungen eine Art Abfindung von 1.160 Ml. erwirken. Bedenkt man, dass sie von Reincken als Universalerbin vorgesehen war, ist diese Summe sehr schmal, jedoch für eine verarmte Frau besser als nichts.

## II.2. Beerdigung

Wir wollen uns nun der Beerdigung selbst zuwenden. Es musste nämlich eine Überführung der Leiche von Hamburg nach Lübeck mittels einer Kutsche vorgenommen werden. Schon 1707 hatte Reincken in der Lübecker Katharinenkirche von der aus Lübeck stammenden Familie seines Schwiegersohnes Andreas Kneller ein Grab gekauft. Schon drei Jahre später, im Jahre 1710, musste Reincken hier seine einzige Tochter Margaretha-Maria zu Grabe tragen.

1718 spendete Reincken dann der Lübecker Katharinenkirche ein Votivgemälde, die Auferstehung Christi darstellend, das ganz in der Nähe des in der Kirche – nicht auf dem Friedhof! – befindlichen Grabes aufgehängt wurde. Es ist noch heute in der inzwischen zur Museumskirche gewandelten Lübecker Katharinenkirche zu bewundern.<sup>12</sup> Im unteren Teil des Rahmens befindet sich die Aufschrift: „Jean Adam Reincken“ – „Jean“ nannte er sich aus modischen Gründen in den letzten Lebensjahren und unterschrieb auch so die beiden genannten Testamente – „haet mit Fleis darnach getracht, das dieses Kirchen-Stück alhier ist angebracht 1.7.1.8“. Unter diesem Sinnspruch befand sich in einem Oval ein Medaillonbildnis Reinckens (Öl auf Kupfer), das 1921 noch auf einem Foto (vgl. meine Ausführungen auf S. 16) des Votivgemäldes zu sehen ist, später aber gestohlen wurde. Heute schaut uns hier nur noch eine leere Holzrückwand an.

An dem Kanzelfeiler gegenüber dem Gemälde ließ Reincken einen Messingleuchter anbringen, für den er im Voraus für 100 Ml Kerzen für einen längeren Zeitraum bezahlte. Dieser wunderschöne Leuchter ist heute noch an Ort und Stelle zu betrachten. Als das Grab 1754 aufgelöst wurde, stellte man die Grabplatte unter das Gemälde, wo sie ebenfalls noch heute zu sehen ist. Darauf ist die Inschrift zu lesen (siehe auch S. 17):

Johan Adam Reincken  
vor sich und seine Erben  
und von Erben zu Erben  
Erblich ANNO 1710

Darunter steht folgender Sinnspruch (inzwischen etwas verwittert):

Mensch die Zeit wirdt nun baldt kommen  
Das du Ruhen wirst ins Grab  
Eh dirs Leben wirdt Genommen  
dien dem der dirs Leben gab.

Diese Zeit war am 24. November 1722 gekommen. Reincken wurde daraufhin am 7. Dezember 1722 in die Lübecker Katharinenkirche überführt und dort beigesetzt.

---

<sup>12</sup> Für diese und die folgenden Angaben zum Grab, siehe Wilhelm Stahl, „Zur Biographie Johann Adam Reinken's“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3 (1921), S. 232-236.



TEIL II  
ZU REINCKENS KREISEN



## KAPITEL III

### ZWEI BUXTEHUEDE-STUDIEN

#### III.1. Buxtehudes Beziehungen nach Hamburg

Nur zwei Aufenthalte Dieterich Buxtehudes in Hamburg sind verbürgt, doch wird er die benachbarte Hansestadt weitaus häufiger besucht haben. In beiden Fällen handelt es sich um bedeutsame Treffen mit herausragenden hamburgischen Künstlerpersönlichkeiten.

Im Mai des Jahres 1687 erhielt Buxtehude die Erlaubnis, für vier Tage auf Kosten der Kirche nach Hamburg zu reisen, um die von Arp Schnitger (1648-1719) neu erbaute viermanualige Nicolai-Orgel zu inspizieren. Einem zeitgenössischen Bericht zufolge hat er sie „selbsten mit gutem Contentement befunden und probieret“.<sup>1</sup> Zwei Jahre später wohnte Schnitger vier Wochen lang in Lübeck, um die beiden Orgeln der Marienkirche genauestens zu inspizieren. Während dieser Zeit bewirtete Buxtehude Schnitger „aus Liebe zu den Orgeln“ auf eigene Kosten.<sup>2</sup> Eine Auftragsvergabe infolge eines von Schnitger erstellten Kostenvoranschlags scheiterte allerdings zum Bedauern beider an Vorbehalten der Kirchenoberen. Buxtehude muss Schnittgers Kunst sehr geschätzt haben, wie ein eigenhändiger Brief aus dem Jahre 1695 belegt, in dem er Schnitger für den Orgelneubau an St. Jacobi, Stettin empfahl.<sup>3</sup> Ab 1696 dürfte sich der Kontakt der beiden Männer noch intensiviert haben, da Schnitger in dieser Zeit in Lübeck lebte, um die neue Orgel an der Domkirche zu erbauen. Vom 6.-8. Februar 1699 prüfte Buxtehude die fertiggestellte Orgel zusammen mit dem Domorganisten J. J. Nordtmann und nahm sie anschließend ohne Beanstandungen ab. Buxtehude unternahm noch mehrere Versuche – zuletzt 1702 – eine Instandsetzung seiner Orgeln durch Schnitger bei seinen Vorgesetzten durchzusetzen, die jedoch alle scheiterten, wahrscheinlich wegen der nicht unerheblichen Kosten.

Auch schon vor der Begegnung mit Schnitger hatte Buxtehude Kontakt zu Hamburger Orgelbauern, wie der Auftrag zur Säuberung und Stimmung der Orgeln in

---

<sup>1</sup> G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel u.a. 1973, S. 49.

<sup>2</sup> W. Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude – Ein biographischer Versuch*, Leipzig 1926, S. 45.

<sup>3</sup> G. Fock, a.a.O. S. 171.

St. Marien durch Joachim Richborn 1673 zeigt.<sup>4</sup> Buxtehude schätzte auch andere in Hamburg ansässige Instrumentenbauer. Auf Kosten der Kirche wurden Buxtehude beispielsweise 1679 aus Hamburg drei „Schallmeyen“ (Vorläufer der Oboe) und zwei Quartflöten (klingen vier Töne höher als gewöhnliche Traversflöten) geliefert.<sup>5</sup> Ein weiterer Anziehungspunkt dürfte für Buxtehude der besonders für seine kunstvollen Gamen berühmte Hamburger Geigen und Lautenmacher Joachim Tielcke (1641-1719) gewesen sein, auch wenn eine direkte Verbindung zu ihm nicht belegt ist.<sup>6</sup>

Der zweite nachweisbare Besuch Hamburgs galt Buxtehudes Amtsbruder an St. Katharinen Johann Adam Reincken (1643<sup>7</sup>-1722) und dürfte von noch weitreichenderer Bedeutung gewesen sein. Nur eine der sicherlich zahlreichen Begegnungen in Hamburg ist belegt. Die Reise erfolgte im Todesjahr seines Vaters Johannes Buxtehude 1674. Auf dem mittlerweile berühmt gewordenen Gruppenbild „Musizierende Gesellschaft“ des aus Glaubensgründen aus seiner Heimat vertriebenen und dann in Hamburg lebenden holländischen Malers Johannes Voorhout (1647-1723) wird die Schließung des Freundschaftsbundes zwischen den beiden bedeutendsten norddeutschen Organisten des ausgehenden 17. Jahrhunderts dokumentiert. Aus diesem Anlass komponierte Reincken einen achtstimmigen Kanon über den in diesem Zusammenhang sinnreichen Text des 133. Psalms „Ecce quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum“ (Siehe, wie fein und lieblich ist's, dass Brüder einträglich beieinander wohnen), der als detailgetreu kopiertes Autograph Reinckens auf dem Gemälde zu sehen ist. In der Kanonwidmung nennt Reincken seinen Freund, bei dem es sich nach neuesten Forschungen um den Gambisten handelt, aus Höflichkeit an erster Stelle, obwohl eigentlich ihm, Reincken, als Inhaber der bedeutenderen Organistenstelle dieser Platz zugestanden hätte. Der allerdings nur gradueller Unterschied zwischen St. Katharinen, Hamburg und St. Marien, Lübeck betraf jedoch nur die Stellen selbst, nicht ihre Amtsinhaber, denn beide Organisten galten zu ihrer Zeit auf dem Gebiet der norddeutschen Orgelkunst als die zwei höchsten Autoritäten. Schüler reisten unter Aufwendung hoher Kosten von weither an, um bei den „beyden damahls extraordinair berühmten Organisten, Hrn.

---

<sup>4</sup> K. Snyder, *Dieterich Buxtehude – Organist in Lübeck*, New York London 1987, S. 472.

<sup>5</sup> W. Stahl, a.a.O. S. 56.

<sup>6</sup> K. Snyder, a.a.O. S. 120.

<sup>7</sup> Zum vom Verfasser aufgefundenen Taufeintrag und damit einer Korrektur des bisher angenommenen, „biblischen“ Lebensalters (fast 100 Jahre) Reinckens s. U. Grapenthin, MGG2 Bd. 13 Sp. 1506, Art. Reincken. Somit gehört Reincken zur selben Generation wie sein Freund Buxtehude.

Reincken und Buxtehuden“ Unterricht zu nehmen.<sup>8</sup> Einer dieser Reisenden war zu Beginn des 18. Jahrhunderts Johann Sebastian Bach, dessen Kompositionstechnik, besonders aber seine Orgelkunst, wesentlich von diesen Meistern geprägt wurde.

Über die erste Begegnung Reinckens und Buxtehudes können nur Vermutungen angestellt werden. Aufgrund stilistischer Untersuchungen wird neuerdings angenommen, dass Buxtehude und Reincken beide bei Heinrich Scheidemann (ca. 1596-1663) in Hamburg studiert haben.<sup>9</sup> Dies würde eine Begegnung in der Katharinenkirche in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich machen. Spätestens müssen sie sich jedoch kurz nach Buxtehudes Amtsantritt in Lübeck kennengelernt haben, denn aus dem am 8. Februar 1671 aufgesetzten Orgelkontrakt für den dreijährigen Um- und Erweiterungsbau der Hamburger Katharinenorgel durch den Braunschweiger Orgelbauer Friedrich Besser geht hervor, dass Reincken die Lübecker Marienorgel gut gekannt haben muss. Bessers Arbeiten sollten auf ausdrücklichen Wunsch Reinckens bewirken, dass die Katharinenorgel „der großen und weitberühmten Orgel in der S: Marien Kirchen zu Lübeck, wo nicht bevoehr, doch zum wenigsten gleich“ kommen sollte.<sup>10</sup> Reincken erzielte den „Vorteil“ seines Instrumentes schon allein dadurch, dass die Orgel – und dies war im Kontrakt noch nicht benannt worden – von der Dreimanualigkeit (mit angehängtem Brustwerk) zur Viermanualigkeit erweitert wurde.<sup>11</sup> Der Freundschaft der beiden Organisten scheint dieser kollegiale „Wettkampf“ keinen Abbruch getan zu haben, da am Ende der Arbeiten an der Katharinenorgel 1674 das oben beschriebene Freundschaftsbild von Johannes Voorhout steht. Möglicherweise entstand es sogar im Umfeld der Feierlichkeiten für die fertiggestellte Katharinenorgel und Buxtehude könnte einer der beiden namentlich nicht genannten „zwei fremde(n) organisten“ gewesen sein, die die Orgel am 11. Juli 1674 abgenommen haben.<sup>12</sup>

Gemäß ihrem Ansehen verstanden sich die beiden Freunde nicht mehr nur als einfache Organisten, wie es ihr Anstellungsvertrag besagte, sondern gaben sich gelegentlich Fantasietitel: „*Organi Hamburgensis ad D. Cathar. Celebratissimi Directore*“

---

<sup>8</sup> J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 360, Art. Leiding.

<sup>9</sup> P. Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music - Transmission, Style and Chronology*, Aldershot 2007, S. 122f.

<sup>10</sup> Staatsarchiv Hamburg, Archiv St. Katharinen, A XII a 4, S. 330 (Orgelkontrakt 1671).

<sup>11</sup> U. Grapenthin, „The Catharinen Organ during Scheidemann's Tenure“, in: P. Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, a.a.O. S. 169-198.

<sup>12</sup> Staatsarchiv Hamburg, Archiv St. Katharinen, A III b 3, S. 515.

(Reincken, *Hortus musicus*, Hamburg 1688)<sup>13</sup> oder „Direttore dell‘ organo del glorioso Tempio Santa Maria“ (Buxtehude, VII. *Suonate à due, Violino et Violadagamba con Cembalo ... Opera secunda*, Hamburg 1696). Es wurde gewissermaßen der Anspruch auf eine Ebenbürtigkeit mit dem akademisch gestellten Kantor, dem „Director musices“, geltend gemacht. Bezeichnend für das Selbstverständnis, einem gehobeneren sozialen Stand zugehörig zu sein, ist die Wahl der lateinischen Sprache für den Psalmtext und die Verwendung einer anspruchsvollen kontrapunktischen Kompositionstechnik auf dem beschriebenen Gemälde. Über den Hinweis auf ihre Bildung hinaus wird auch die elitäre Sphäre der „Arcana“ berührt. Reincken bezeichnet die Technik des Kontrapunkts in einem seiner Traktate als Geheimwissenschaft („Arcana geheimnisse oder Hantgriffe der wahren wissenschaft der Composition“), die nicht jedermann zugänglich sei und gemacht werden sollte.<sup>14</sup>

Das vorrangige Interesse für Kontrapunktik und besonders den doppelten Kontrapunkt verband Buxtehude und Reincken freundschaftlich mit Johann Theile, der Mitte der 1680er Jahre nach Hamburg gezogen war und hier etwa eine Dekade lang lebte. Den später so genannten „Vater der Kontrapunktisten“<sup>15</sup> kannten beide seit spätestens 1673, als sie unter den finanziellen Förderern von Theiles in Wismar veröffentlichtem *Pars Missa Primarum* genannt werden. Im gleichen Jahr steuerte Buxtehude ein Huldigungsgedicht für Theiles in Lübeck gedruckte Matthäuspassion bei, in dem wiederum dessen besondere Gelehrtheit hervorgehoben wird. Reincken als Mitinitiator des ersten deutschen bürgerlichen Opernhauses in Hamburg 1678 verschaffte Theile möglicherweise den Auftrag, die ersten Opern für das neu eröffnete Haus am Gänsemarkt zu komponieren. Diese besonderen Ereignisse und ein attraktiver Spielplan in den Folgejahren werden Buxtehude Grund genug gewesen sein, Hamburg 1678 und auch später den einen oder anderen Besuch abzustatten. Er konnte für den Opernbesuch sicherlich einen von Reinckens Freiplätzen an der Gänsemarktoper in Anspruch nehmen.

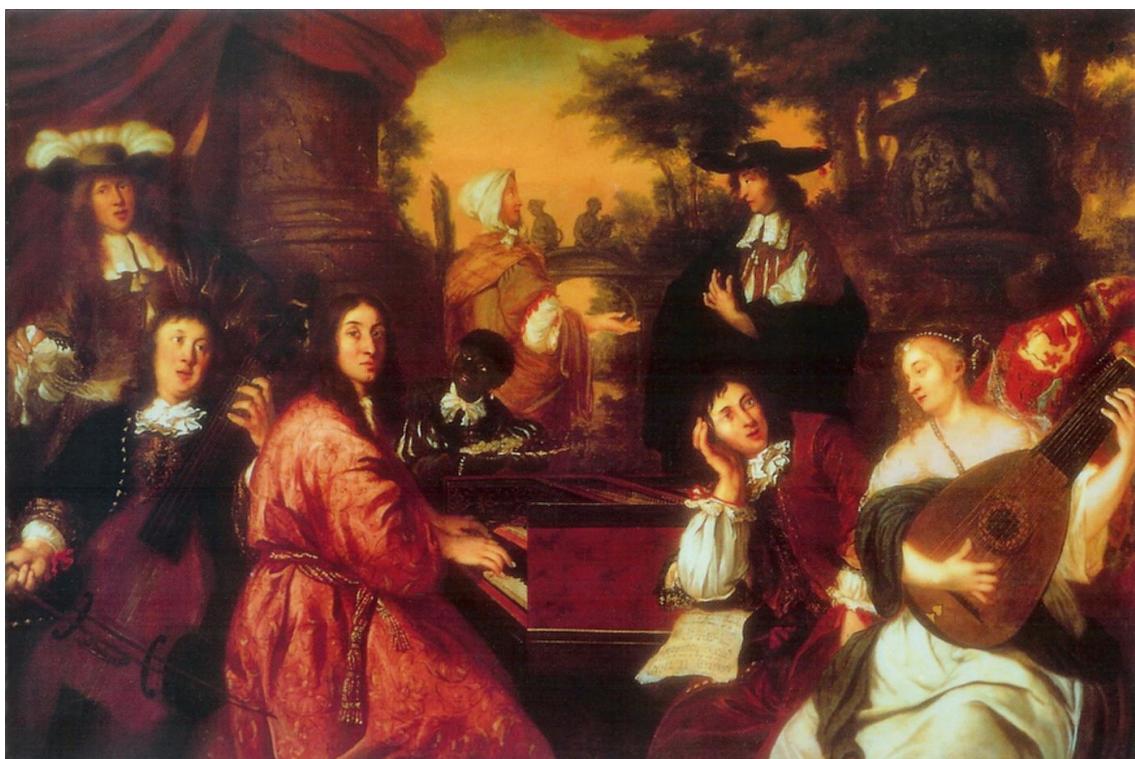
---

<sup>13</sup> Mattheson (*Ehren-Pforte*, 1740) versuchte noch nach dessen Tode, seinen Intimfeind Reincken damit lächerlich zu machen, indem er „celebratissimi“, das sich ja auf die Orgel bezieht, als „celebratissimum“ auf den lächerlich angeberischen Reincken zu beziehen.

<sup>14</sup> Staatsbibliothek Hamburg, Johann Adam Reincken, Erster unt Anderter theil seehr Nöhtiger unt Nützlicher lehren unt unterrichtungen von der Compostition, ND VI 5384, fol. 47r.

### III.2. Buxtehude in neuem Licht: Zur Ikonographie des Komponisten

Nachdem das Jubiläumsjahr 2007 nun hinter uns liegt, ist es erstaunlich, dass bei den vielen musikalischen und wissenschaftlichen Veranstaltungen zum Thema Buxtehude die Frage, wie Buxtehude eigentlich ausgesehen hat, nur am Rande behandelt wurde, obwohl sie die Forschung schon seit längerem beschäftigt. Waren bis 1975 überhaupt keine Bildzeugnisse Buxtehudes bekannt, tauchte in jenem Jahr in einem New Yorker Auktionshaus ein großformatiges Ölgemälde des holländischen Genremalers Johannes Voorhout (1647-1723) auf (**Abb. III.1**).



**Abb. III.1.** Johannes Voorhout (1647-1723), *Musizierende Gesellschaft* (1674). Am Cembalo sitzt Johann Adam Reincken (durch Bildkonkordanzen wie u. a. das Medaillonbildnis, [Abb. I.2] gesichert) und nach neuesten Forschungen Dieterich Buxtehude (ca. 1637-1707) an der Gambe (direkt neben Reincken sitzend). Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

Auf diesem Bild aus dem Jahr 1674 werden „die beiden damals extraordinair berühmten Organisten“<sup>15</sup> Dieterich Buxtehude und Johann Adam Reincken namentlich genannt. Es war also davon auszugehen, dass beide Musiker auf dem Gemälde, das insgesamt

---

<sup>15</sup> Vgl. U. Grapenthin, MGG2 Bd. 16, Sp. 730, Art. Theile.

acht Personen zeigt, auch tatsächlich abgebildet sind, was im Falle Buxtehudes als Sensation betrachtet wurde. Während aber die zentrale Figur auf dem Gemälde – der am Cembalo sitzende Hamburger Katharinen-organist Reincken – durch Bildkonkordanzen niemals Identifizierungsschwierigkeiten bot, war sich die Fachwelt uneins, bei welcher der übrigen Personen es sich um den Lübecker Marienorganisten handeln könnte. Dass im Buxtehude-Jahr recht wenig über das Bild zu hören und lesen war, erstaunt umso mehr, als neuere Forschungsergebnisse vorliegen, die es mehr als wahrscheinlich machen, dass es sich nicht, wie bisher angenommen, bei dem Mann mit dem Notenblatt, sondern dem dicht bei Reincken sitzenden Gambisten um Buxtehude handelt.

Die erste größere Untersuchung zu Voorhouts Gemälde stammt von dem an der Harvard University lehrenden Leiter des Leipziger Bach-Archivs Christoph Wolff, der seine Studie 1982 unter dem Haupttitel „Das Hamburger Buxtehude-Bild“ erstmals im Druck erscheinen ließ.<sup>17</sup> Nach Erscheinen einiger kleinerer Beiträge zu diesem Thema veröffentlichte 2008 Heinrich W. Schwab, Emeritus der Kieler Universität im Fach historische Musikwissenschaft und derzeit an der Universität in Kopenhagen tätig, in einer allerdings sehr entlegenen dänischen Festschrift die Ergebnisse einer ebenfalls recht umfangreichen Recherche.<sup>18</sup> Wolff war seinerzeit zu dem Ergebnis gekommen, der neben dem Cembalo sitzende „junge Mann in der lauschenden Pose mit dem Notenblatt“<sup>19</sup> sei Buxtehude. Abweichend von dieser bisher weithin akzeptierten Lesart glaubt Schwab, Buxtehude nicht in diesem „jungen Mann“, sondern in dem Gambisten zu erkennen. Breite Akzeptanz dürfte diese Sichtweise nicht zuletzt durch den Umstand finden, dass mit der emeritierten amerikanischen Professorin Kerala Johnson Snyder

---

<sup>16</sup> J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Art. „Leiding“ (Georg Dietrich). Leipzig 1732, S. 360.

<sup>17</sup> Es wird hier nach dem letzten unveränderten, mit einem „Nachwort 1988“ versehenen Wiederabdruck zitiert: Chr. Wolff, „Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reincken“, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, hg. von A. Edler und H. W. Schwab. Basel, London, New York 1989 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 31), S. 44-62; vollständige bibliographische Nachweise sind zu finden bei H. W. Schwab, „Johannes Voorhouts Gemälde Häusliche Musikszene (1674) – Zum Problem der Identifikation Dietrich Buxtehudes“, in: A. Ø. Jensen u.a. (Hg.), *Musikvidenskabelige Kompositioner. Festschrift til Niels Krabbe*, Copenhagen 2006 (Danish Humanist Texts and Studies, 34), S. 55-73, hier, S. 66.

<sup>18</sup> H. W. Schwab, a.a.O. Zusätzlich zu dieser Veröffentlichung hielt Schwab über dasselbe Thema beim Lübecker Buxtehude-Symposion im Mai 2007 einen Vortrag (vgl. CONCERTO Nr. 214, S. 6f.), in dem er die in einigen Punkten noch konkretisierten Kernargumente seiner Studie einem interessierten Publikum vortrug.

<sup>19</sup> Wolff, a.a.O., S. 48.

auch die Autorität auf dem Gebiet der Buxtehude-Forschung in der kürzlich erschienenen veränderten Neuauflage ihrer erstmals 1987 vorgelegten Buxtehude-Monographie nicht mehr der These Wolffs, sondern derjenigen Schwabs folgt.<sup>20</sup> Sie war es auch, die Schwab während der Vorarbeiten zur Neuauflage ihres Buches ermutigte, seine ihr gegenüber bereits am Rande des Lübecker Buxtehude-Symposiums 1987 geäußerten Zweifel an Wolffs These schriftlich niederzulegen. Sie schreibt dazu:

You were the first to suggest me [...], that you had become convinced that Buxtehude was not the man staring into space with the music in his lap in ‘Domestic Music Scene’, but rather the gamba player.<sup>21</sup>

Das von Christoph Wolff als ‚Buxtehude-Bild‘ apostrophierte Gemälde Voorhouts konnte 1976 nach rund 300 Jahren an den Ort seiner Entstehung zurückkehren und trägt im heutigen Hamburg Museum (damals noch ‚Museum für Hamburgische Geschichte‘) den Titel ‚Musizierende Gesellschaft in Hamburg‘ (früher ‚Häusliche Musikszene‘).<sup>22</sup> Schwab merkt an: „Eigentlich hätte von Beginn an die Rede von einem neuentdeckten ‚Reinckenbild‘ sein können“,<sup>23</sup> da Reinckens Identität ja von Anfang an umstritten war. Außerdem stellte schon Wolff klar, dass die zentrale Figur des Gemäldes Reincken ist, der als überdurchschnittlich wohlhabender Organist aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Auftraggeber war.<sup>24</sup> Ferner erkannte Wolff, der das Gemälde noch 1975 vor dem Verkauf nach Hamburg in New York untersuchen konnte, aufgrund von Konkordanzen in der Figur am linken Rand das Selbstporträt des Malers und identifizierte die Lautenistin als zu dessen Familie gehörig. Eine weitere Beobachtung betrifft das auf dem Schoß des ‚jungen Mannes‘ liegende Notenblatt, das einen wichtigen Schlüssel zum Bildverständnis liefert. Der darauf zu erkennende achtstimmige ‚unendliche‘ Canon perpetuus über den 1. Vers des 133. Psalms (*Ecce quam bonum et quam iucundum*

<sup>20</sup> K. J. Snyder, *Dieterich Buxtehude – Leben, Werk, Aufführungspraxis*, übersetzt von H.-J. Schulze. Kassel 2006 (überarbeitete und erweiterte Ausgabe der amerikanischen Originalausgabe, 1987), S. 141f.

<sup>21</sup> H. W. Schwab, a.a.O., S. 65, Fn 1.

<sup>22</sup> vgl. G. Jaacks, ‚Häusliche Musikszene‘ von Johannes Voorhout in: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 17 (1978), S. 56-59.

<sup>23</sup> H. W. Schwab, a.a.O., S. 59.

<sup>24</sup> Wolff, a.a.O., S. 48; vgl. Jaacks, a.a.O., S. 58. Der erstmals von der damaligen Kustodin des Museums für Hamburgische Geschichte, Gisela Jaacks, geäußerten Vermutung, dass Reincken der Auftraggeber des Bildes sei, wurde bisher von allen Forschern gefolgt.

*habitare fratres in unum*, in Luthers Übersetzung: „Sjhe, wie fein vnd lieblich ists. / Das Brüder eintrechting bey einander wonen‘) ist den ‚fratres‘ (Brüdern) Buxtehude und Reincken gewidmet. In der unter dem Kanon stehenden Widmung heißt es: *Canon. Perpet: in uniseno: [sic] a 8 / In hon[orem] Dit:[erich] Buxtehude: et Joh: Adam Reink:[en] fratr[um]*. Obwohl Wolff das Blatt als detailgetreue Kopie eines Reincken-Autographs identifizierte, schloss er Reincken mit der Begründung, er komme als Widmungsträger dafür nicht in Frage, als Komponisten aus und schlug stattdessen als ‚Dritten im Bunde‘ den zu diesem Zeitpunkt in Gottorf tätigen Hofkapellmeister und ‚confrater‘ Johann Theile (1646-1724) vor.<sup>25</sup> Doch obwohl Theile den beiden Organisten in mancher Hinsicht eng verbunden war, gibt das Gemälde keinerlei Hinweise auf ihn.

Schon zwei Jahre vor Wolffs Veröffentlichung war Klaus Beckmann in einem kleineren Beitrag zu der naheliegenden Auffassung gelangt, Buxtehude komme, da er der erste Widmungsträger sei, nicht als Autor in Betracht: „Mithin wäre Reincken als Komponist anzusehen.“<sup>26</sup> Das wäre auch damit vereinbar, Reincken als Auftraggeber des Gemäldes zu betrachten, der in dieser Funktion den Kanon mit Widmung komponiert und aus Höflichkeit den Freund und Kollegen zuerst genannt haben könnte. Schwab teilt Beckmanns Vermutung und ergänzt noch in Bezug auf Theiles mutmaßliche Autorschaft: „Zwingend wäre es dann, auch seinen [Theiles] Namen auf dem Notenblatt zu erwarten [...] Da Wolff beobachtet hat, daß ‚die Schrift- und Notationsformen des Kanonblattes [...] eindeutig die Handschrift Reinckens‘ widerspiegeln, könnte eher Reincken der Komponist sein.“<sup>27</sup>

Erstmals kundgetan hat die Ansicht, dass es sich bei dem Gambisten um Buxtehude handeln könnte, Harro Schmidt im Buxtehude-Jubiläumsjahr 1987.<sup>28</sup> Schmidt tauschte dabei lediglich die von Christoph Wolff genannten Personen Buxte-

<sup>25</sup> Wolff, a.a.O., S. 48. Der Autor kann nach jahrelanger Beschäftigung mit Reincken-Autographen Wolffs Beobachtung, dass auf dem Kanonblatt Reinckens Schrift zu sehen sei, zweifelsfrei bestätigen.

<sup>26</sup> Kl. Beckmann, „Reincken und Buxtehude“, in: *Der Kirchenmusiker* 31 (1980), S. 172-77, S. 174.

<sup>27</sup> Schwab, a.a.O., S. 58. Erwähnt werden muss, dass Wolff in seinem „Nachwort 1988“ (a.a.O., S. 60) die Möglichkeit eingeräumt hat, Reincken könne vielleicht doch den Kanon komponiert haben, möglicherweise in Form einer „kontrapunktische[n] Gemeinschaftsarbeit“ mit Buxtehude.

<sup>28</sup> H. Schmidt, „Das Buxtehude-Bild von Voorhout – Zur Authentizität des einzigen Buxtehude-Bildes“, in: *Der Kirchenmusiker* 38 (1987), S. 161-163.

hude und Theile aus, so dass nach seiner Meinung Buxtehude der Gambist und der Mann mit dem Kanonblatt Theile sein sollte, aber er folgte Wolff in der Überzeugung, Theile sei auf dem Bild zu sehen und habe auch als Komponist des Kanons zu gelten. Die Annahme Schmidts, dass die Person, bei der sich das Notenblatt befindet, zwingend auch der Komponist des Kanons sein müsse, wird von Schwab durch ein Gegenbeispiel widerlegt.<sup>29</sup> Schmidts Hauptargument für Buxtehude als Gambisten, das von Schwab ausdrücklich unterstützt wird, geht von der bildnerisch augenfälligen Umsetzung von Kanontext und Widmung aus: „der Maler [hat] die enge Verbundenheit der beiden durch den Kanon geehrten Freunde und ‚Brüder‘ in der Bildkomposition verdeutlicht: Buxtehude und Reinken sitzen als ‚fratres‘ besonders dicht und ‚einrächtig beieinander.“<sup>30</sup> Man könnte Schmidt vorwerfen, dass er in seinem kurzen Beitrag von ‚Beweisen‘ für Buxtehudes Identifizierung spricht, obwohl auch er lediglich Vermutungen äußert, die nicht weiter untermauert werden. Bei einer näheren Betrachtung von Cembalist und Gambist fällt jedoch auf, dass sie geradezu miteinander zu verschmelzen scheinen. Obwohl die beiden Männer im Akt des Musizierens dargestellt sind (besonders deutlich erkennbar an den niedergedrückten Tasten des Cembalisten), kann man sich kaum vorstellen, wie der Gambist in dieser recht gezwungenen erscheinenden Haltung noch musiziert haben soll. Schwab hebt in diesem Zusammenhang, Schmidts These unterstützend, die ‚Tuchfühlung‘ der beiden Musiker hervor, die es immer erschwert habe, ein Einzelporträt des Gambisten – wahlweise „Theiles“ oder Buxthudes – herauszuschneiden.<sup>31</sup> Dabei betont Schwab sein Unverständnis darüber, dass Wolff in seiner Untersuchung nicht die exponierte Position des Gambisten berücksichtigt habe, die seiner Meinung nach unmissverständlich für Buxtehude spricht: „was Wolff außer Acht lässt, ist der privilegierte Platz, den der Maler Buxtehude in unmittelbarer Nähe Reinckens eingeräumt hat ...“.<sup>32</sup>

Anzumerken bleibt, dass Christoph Wolff seinen Artikel von 1982 in den „Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck“ unverändert abdrucken ließ. In einem „Nachwort 1988“ setzt er sich auf knapp anderthalb Seiten mit Schmidt auseinander,

---

<sup>29</sup> Schwab, a.a.O., S. 61. Das Beispiel betrifft einen musikliebenden Bürger der Stadt Münster, der 1547 demonstrativ auf den Titel einer Sammlung von Jacob Arcadelt zeigt.

<sup>30</sup> Schmidt, a.a.O., S. 163.

<sup>31</sup> Schwab, a.a.O., S. 63.

<sup>32</sup> Ebd.

lehnt dessen Argumente jedoch rundweg ab.<sup>33</sup> Er bemängelt vor allem Schmidts als ‚Beweis‘ herangezogenes Argument für Buxtehude als Gambisten, dass dieser das Instrument häufig und kenntnisreich in der Kammermusik und den Kantaten verwendet habe. Schmidts Schlussfolgerung lautete: „Wenn einer der beiden im Bilde dicht bei Reincken platzierten Musiker Buxtehude ist, kann und muß er der Gambenspieler sein.“<sup>34</sup> Allerdings kann allein der Umstand, dass Buxtehude kenntnisreich Gamba-musik komponierte, nicht als zwingender Grund dafür gewertet werden, dass er als Gambist auf Voorhouts Gemälde abgebildet ist.<sup>35</sup>

Ein Kernargument Schwabs gegen den ‚jungen Mann in der lauschenden Pose‘, dem sich auch Kerala Snyder in ihrer Buxtehude-Monographie ausführlich widmet, hängt mit Wolffs Überlegungen zum Lebensalter der von ihm identifizierten Personen zusammen. Dabei stützt er sich auf das von mir herausgefundene ‚neue‘ Geburtsjahr Reinckens, demzufolge er nicht mehr – wie durch Mattheson kolportiert – 1623, sondern 1643 geboren wurde.<sup>36</sup> Wolff musste noch von einem Altersunterschied von 14 Jahren zwischen Reincken und Buxtehude ausgehen. Obwohl er nicht ausdrücklich darauf eingehet, wäre ein solcher Altersunterschied zwischen Reincken und dem ‚jungen Mann‘ nachvollziehbar. Wolff vergleicht das Alter von Cembalist, Gambist und ‚jungem Mann‘ nur sehr allgemein und kommt dabei zu dem verblüffenden Schluss: „Auch altersmäßig passt er [Theile als Gambist] in den Rahmen, denn auf dem Bild erscheint der Gambenspieler deutlich jünger als die beiden anderen männlichen Hauptfiguren [Cembalist und ‚Mann in lauschender Pose‘]. Theile war 1674 gerade 28 Jahre alt, d.h. neun Jahre jünger als Buxtehude und 23 Jahre jünger als Reinken.“<sup>37</sup> Auch bei größtem Wohlwollen dürfte diese Beobachtung – nicht zuletzt unter Berücksichtigung des ‚neuen‘ Geburtsdatums von Reincken – schwerlich nachzuvollziehen sein, zumal der Autor selbst den Halter des Kanonblattes und nicht den Gambisten ausdrücklich als ‚jungen Mann‘ bezeichnet. Schwab bemerkt dazu: „Buxtehude ist der eigentliche Senior dieser Musikerversammlung, was bei der bildlichen Gegenüberstellung ... bislang außer Betracht blieb.“<sup>38</sup>

Nun wird man einen Altersunterschied von nur sechs Jahren auf einem Ölge-

---

<sup>33</sup> Wolff, a.a.O., S. 59f.

<sup>34</sup> Schmidt, a.a.O., S. 163.

<sup>35</sup> vgl. dazu auch Schwab, a.a.O., S. 58.

<sup>36</sup> U. Grapenthin, Art. ‚Reincken‘, *MGG2* Bd. 13, Sp. 1506.

<sup>37</sup> Wolff, a.a.O., S. 50.

mälde, das zudem mehrfach restauriert wurde, wohl kaum mit Sicherheit ausmachen können. Gewiss wird man aber behaupten können, dass es sich bei den eng zusammensitzenden Musikern (Cembalist und Gambist) um eventuell gleichaltrige Männer handelt; auch der ebenfalls der Buxtehude-Generation entstammende Maler passt sich gut in dieses Altersgefüge ein. Wolffs „junger Mann“ erscheint dagegen deutlich jünger. Deshalb kann man auch Schwab ohne weiteres folgen, wenn er schreibt: „Keinesfalls wird man daran festhalten können, daß Buxtehude – der faktisch Älteste in dem Kreis der diskutierten Musiker – die in Hör- oder Gesangsposse begriffene Person ist, die Christoph Wolff selbst als „jungen Mann“ sieht und beschreibt.“<sup>39</sup> Da aber die Bezeichnung „junger Mann“ auch für den der gleichen Generation entstammenden Johann Theile unzutreffend wäre, schließt ihn Kerala Snyder endgültig aus Voorhouts Gemälde aus und schlägt stattdessen den um einige Jahre jüngeren Hamburger Opernsänger und Komponisten Joh. Philipp Förtzsch (1652-1732) vor.<sup>40</sup> Dennoch wird die Frage wohl offen bleiben, ob es sich bei dem Mann mit dem Kanonblatt tatsächlich um eine reale Person aus dem Bekanntenkreis Reinckens oder nicht doch eher um einen Statisten handelt.

Von entscheidender Bedeutung scheinen die unterschiedlichen Ansätze Wolffs und Schwabs hinsichtlich des Bildaufbaus von Voorhouts Gemälde zu sein. Geht Wolff von einer Mittelachse aus, auf deren linken Seite sich Reincken befindet und ihm gleichsam spiegelbildlich gegenüber Buxtehude,<sup>41</sup> so erkennt Schwab eine von drei Paar-Bildungen bestimmte Bildaufteilung.<sup>42</sup> Das „Hauptgewicht“ hat laut Schwab die aus den „beiden namentlich genannten Amtsbrüdern Buxtehude und Reincken“ im linken Vordergrund bestehende Gruppe,<sup>43</sup> die zweite Gruppe bilden im rechten Vordergrund der „junge Mann“ und eine Lautenistin, die dritte schließlich Mann und Frau, das sich im Bildmittelgrund gegenüberstehen. Besonders für die Paare im Vordergrund gilt, dass die Abgebildeten jeweils eng aufeinander bezogen sind („Tuchfühlung“). Das Paar der Amtsbrüder „wohnt“, wie es der Psalmtext will, engstmöglich beieinander. Das rechte Paar – deutlich tiefer und dezentral angeordnet – scheint die Zweiergruppe der beiden älteren Musiker kommentierend zu betrachten. Schwab erblickt in ihnen die Allegorien des „Auditus“ (der Hörende) und der „Musica“ (die Lautenistin). Schon Wolff

---

<sup>38</sup> Schwab, a.a.O., S. 60.

<sup>39</sup> Ebd., S. 62.

<sup>40</sup> Snyder, a.a.O., S. 141.

<sup>41</sup> Wolff, a.a.O., S. 59.

<sup>42</sup> Schwab, S. 63f.

hatte die Handhaltung des ‚jungen Mannes‘ als zeittypische Darstellung des Gehörsinns identifiziert; auch die Laute spielende Dame als Verkörperung der Musica ist ein gängiger Bild-Topos.<sup>44</sup> Im ‚Auditus‘ begegne uns die rezeptive, in der ‚Musica‘ die produktive Seite der Musik, sagt Schwab.<sup>45</sup>

Wie Schwab hat Wolff in den beiden Personen im Bildmittelgrund ein zusammengehöriges Paar erkannt. Wie Schwab folgt auch Kerala Snyder in ihrem aktuellen Buxtehude-Buch Wolffs Interpretation des ‚kontrastierenden Liebespaars‘. Neuere Erkenntnisse, die ich hier erläutern möchte, widerlegen jedoch Wolffs Ansicht, dass bei diesem Paar „schwerlich an ein Ehepaar zu denken ist, und zwar der sichtlich erotischen Gestik wegen.“ Gemeint ist offenbar die geöffnete Hand der Frau, als erwarte sie eine Bezahlung für geleistete oder noch zu leistende Dienste.<sup>46</sup> Wolff erblickte darin nicht nur einen bildlichen Kontrast im Freundschaftsporträt zwischen sinnlicher und geistiger Liebe, sondern auch einen Hinweis auf den „bekannt-berüchtigten Lebensstil des *bonvivant* Reinken“<sup>47</sup> und knüpfte daran die Vermutung, es könne sich bei der „musikalischen Bruderschaft [Reincken und Buxtehude] gleichzeitig auch um eine dem *dolce vita* zugetane Kumpanei“ gehandelt haben.<sup>48</sup> Diese gewagte Interpretation stützt sich auf zwei Aussagen des Hamburger Musikgelehrten Johann Mattheson, der als verlässlicher Zeuge allerdings kaum in Betracht kommt, da er mit Reincken verfeindet war. Darum sei hier nur angemerkt, dass es sich bei den „fremden Dames, so er [Reincken] biß an seinem Tode im Hause gehabt“ um Reinckens Schwägerin aus zweiter Ehe, die Kammerätin Francisca Ludemilla Wagner, und deren beide Töchter handelte, die den am Lebensende bettlägerigen Reincken gepflegt haben.<sup>49</sup> Doch mit den Mitteln der Reincken-Biographik wird man Wolffs These kaum widerlegen können – es würde letztlich nur Aussage gegen Aussage stehen. Beweiskräftiger sind ikonographische Indizien, die an anderer Stelle noch im Detail abzuhandeln wären, im Folgenden aber wenigstens kurz skizziert seien.

---

<sup>43</sup> Ebd., S. 64.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 61f.

<sup>45</sup> Ebd., S. 64.

<sup>46</sup> Wolff, a.a.O., S. 53. An anderer Stelle (S. 54) konkretisiert Wolff, dass er die Frau für eine Prostituierte hält („weibliche Figur mit der auffordernden Geste der Liebedienerin“).

<sup>47</sup> Ebd., S. 53.

<sup>48</sup> Ebd., S. 54.

<sup>49</sup> F. G. Schwencke, „Jean Adam Reinken. Ein Hamburger Künstler aus dem vorigen Jahrhundert“, in: *Hamburgischer Korrespondent* vom 12. Mai 1989 (*Beiblatt für Literatur, Kunst und*

Den Anstoß, den Status der Dame genauer zu erklären, gab ein Hinweis aus dem Publikum anlässlich eines Vortrages über das hier behandelte Thema in der Hamburger Jacobi-Kirche im Mai 1987.<sup>50</sup> Es ging dabei vor allem um ihre Kopfbedeckung, eine Haube, die in dieser Zeit nur von verheirateten Frauen getragen werden durfte („Frauen aus dem Volk dürfen ihr Haar nur offen zeigen, wenn sie unverheiratet sind ...“).<sup>51</sup> Von diesem Umstand leitet sich auch die Redensart ‚unter die Haube kommen‘ her. Seit dem Mittelalter mussten Frauen ab dem Hochzeitstag ihre Haare flechten, hochstecken und unter einer Haube verbergen. Noch Jacob und Wilhelm Grimm vermerken im Deutschen Wörterbuch: „der verheirateten Frau ist die haube als Kopftracht vorzüglich eigen, während die jungfrau das lange haar frei herabfallend trägt [...] daher die haube, zeichen der frauenwürde [...] unter die haube bringen, verheiraten“.<sup>52</sup> Eine zweite wichtige Beobachtung betrifft die ‚unnatürliche‘ Handhaltung des Mannes wie auch der Frau. Es handelt sich dabei um die in dieser Zeit weit verbreitete Darstellung von „rhetorischen Redewendungen, die durch Hand- und Finger-gesten unterstützt werden können“,<sup>53</sup> wie sie in der *Chirologia* des John Bulwer aus dem Jahre 1644 zu finden sind.<sup>54</sup> Auf der zweiten Tafel – auf S. 155 (Abb. III.3) – wird unter dem Buchstaben ‚P‘ eine Handhaltung gezeigt, die exakt der des Mannes entspricht (Abb. III.4) und *Conscientèr affirmo* („Ich bekräftige nach bestem Gewissen“) bedeuten soll. Es sei hier wiedergegeben, was Bulwer dazu im Haupttext erläutert (vgl. Abb. III.2):

---

Wissenschaft), S. 76

<sup>50</sup> An dieser Stelle möchte ich Herrn H. Wriggers für diesen wichtigen Hinweis und die Bereitstellung von Material herzlich danken.

<sup>51</sup> M. Jedding-Gesterling/G. Brutscher (Hgg.), *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1988, S. 103.

<sup>52</sup> J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10 (H-Juzen), Leipzig 1854f., 4. Bandes zweite Abteilung, Sp. 564.

<sup>53</sup> B. Evers, *Sprechende Hände*. Berlin 2006 (Staatliche Museen zu Berlin – Sammlungskataloge der Kunstsbibliothek), darin: „Die gestische Hand“, S. 15-30, hier S. 15.

<sup>54</sup> Mit seiner *Chirologia, or the Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: Or, the Art of Manual Rhetorick. Consisting of the Naturall Expressions, digested by Art in the Hand as the chiefest Instrument of Eloquence [...]* (London 1644) schuf der englische Arzt und Physiker John Bulwer erstmals ein Nachschlagewerk für die Gesten-sprache. Darin befinden sich fünf Bildtafeln, auf denen jeweils 24 Chirogramme zu sehen sind, die in dem recht umfangreichen Werk minutiös erläutert werden. Den Hinweis auf Bulwer verdanke ich Dorothea Schröder, Cuxhaven, und den Hinweis auf den genannten Ausstellungskatalog Gerhart Darmstadt, Hamburg, der auch weitere wertvolle Informationen gab. Beiden sei an dieser Stelle für die Hilfe herzlichst gedankt.

TO LAY THE HAND OPEN TO OUR HEART, using a kinde of bowing gesture, is a garb wherein we affirm a thing, swear or call God to witnesse a truth, and so we seem as if we would openly exhibit unto sense, the testimony of our conscience, or take a tacite oath, putting in security, that no mentall reservation doth basely divorce our words and meaning, but that all is truth that we now protest unto. [...]]<sup>55</sup>

Conscienc- **T**O LAY THE HAND OPEN TO OUR HEART,  
ter affir- using a kinde of bowing gesture, is a garb  
mo. wherein we affirm a thing, swear or call God to  
Gest. LII. witnesse a truth, and so we seem as if we would  
openly exhibit unto sense, the testimony of our  
conscience, or take a tacite oath, putting in se-  
curity, that no mentall reservation doth basely  
divorce our words and meaning, but that all is  
truth that we now protest unto. This expressi-  
on hath been most observed in the ancient Gre-  
cians,

Abb. III.2. Bulwer, *Chirologia*, Faksimile S. 88 (Fragment).

Weniger eindeutig verhält es sich mit der Frau; zu ihr würde am besten die Handstellung der eine Reihe tiefer befindlichen Darstellung unter ‚S.‘ passen. Es heißt dort: *Data fide promitto*. („Ich verspreche bei gegebener Treue“). Vereinfacht ausgedrückt hätten wir es also mit der bildlichen Darstellung eines Treueschwurs zu tun, der ebenso wie die Auditus/Musica-Gruppe kommentierend – und nicht kontrastierend, wie Wolff vermutet – den geschlossenen Bruder- oder Freundschaftsbund der beiden Musiker illustriert. Die Frau formuliert ein Treubekenntnis, das der Mann wie einen Schwur unter Gottes Zeugenschaft bekräftigt. Dabei sei noch einmal betont, dass diese Lesart nur eine vorläufige ‚Übersetzung‘ der Gestensprache des Paars ist. Aber auch wenn es nötig sein wird, sie unter Hinzuziehung von Fachleuten noch weiter abzusichern, lässt sich doch feststellen, dass die Handhaltung des Mannes (mit abgespreiztem Daumen und angewinkeltem kleinen Finger) so eindeutig derjenigen Bulwers entspricht, dass die Interpretation Wolffs zurückzuweisen ist, auch weil es sich bei der abgebildeten Dame nur um eine verheiratete Frau handelt und keine Prostituierte handeln kann.

---

<sup>55</sup> Bulwer, *Chirologia*, S. 88.



Abb. III.3. John Bulwer, *Chirologia*, S. 155, zu: „An Index to the following Alphabet of naturall Gestures of the Hand“ (S. 154).



**Abb. III.4.** Johannes Voorhout, *Musikalische Gesellschaft in Hamburg*, Detail mit Handgesten.

Abschließend sei noch ein Aspekt gewürdigt, den Schwab besonders ausführlich behandelt. Während Wolff von einem ‚Aktionsbild‘ ausgeht und die Auffassung vertritt, der achtstimmige Kanon werde von einigen Personen auf dem Gemälde ‚alla mente‘ (auswendig) musiziert<sup>56</sup> – und zwar unter der Leitung des Malers, der im Singen den Takt angibt<sup>57</sup> –, hat Schwab eine Reihe von Gründen zusammengetragen, die diesen wenig offensichtlichen Musizierakt in Frage stellen.

Dabei hilft auch eine von Kerala Snyder mitgeteilte Beobachtung Dorothea Schröders weiter.<sup>58</sup> Ihr war aufgefallen, dass der Gambist die Töne ‚d‘ (2. Bund auf der *c*-Saite) und ‚b‘ (1. Bund auf der *a*-Saite) spielt. Das wäre als ein weiteres Indiz dafür zu werten, dass Buxtehude tatsächlich der Gambist ist, handelt es sich doch um die Initialen seines Vor- und Nachnamens. Solche ‚Spielereien‘ sind typisch für die Barockzeit und daher nicht zu ignorieren; es muss allerdings ergänzend erwähnt werden, dass auch der Ton ‚g‘ (3. Finger auf der *e*-Saite) gegriffen wird, wie ein genauerer Blick auf das

<sup>56</sup> „Außer dem Cembalisten sind alle Vordergrundpersonen in singender Pose abgebildet. An Instrumentalstimmen beteiligen sich Viola da Gamba, Laute sowie das mit beiden Händen gespielte Cembalo, d.h. vier reale Stimmen. Es finden sich demnach insgesamt acht Stimmen zum Musizieren zusammen.“ (Chr. Wolff, a.a.O., S. 46).

<sup>57</sup> Wolff, a.a.O., S. 51.

<sup>58</sup> Snyder, a.a.O., S. 140, Fn 9. Snyder hat sich diese Beobachtung noch durch den Tielcke-Spezialisten Friedemann Hellwig bestätigen lassen. Er wird wie folgt zitiert: „Bemerkenswerterweise sind der dritte und noch mehr der vierte Finger ziemlich nachlässig gesetzt, als ob ihre Position unwichtig sei und sie über den Saiten schwebten.“ Möglicherweise hat Hellwig nach einer Reproduktion gearbeitet. Ein Blick auf das Original zeigt jedenfalls eindeutig, dass der 3. Finger genauso fest wie der 1. und 2. Finger direkt hinter dem Bund aufsetzt. Nur der 4. Finger

Originalgemälde beweist. Mit den leeren Saiten  $D$ ,  $G$  und  $d^1$  zusammen greift der Gambist also einen sechsstimmigen g-Moll-Akkord. Ebenfalls unbemerkt blieb bisher, dass auch Reincken zwei Töne auf dem Cembalo spielt, nämlich ,d‘ und ,g‘. Die Akkorde Buxtehudes und Reinckens passen also zusammen. Daraus ergibt sich zwingend eine Schlussfolgerung, die spätestens nach der Entdeckung des Tones ,b‘ beim Gambisten hätte gezogen werden können: Auf dem Gemälde wird nicht der abgebildete Kanon musiziert, da er in D-Dur steht. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich bei dem Gambisten auf Voorhouts Gemälde tatsächlich um Dieterich Buxtehude handeln könnte.<sup>59</sup> Auch dass er als Gambist nicht melodisch, sondern akkordisch musiziert, könnte als Hinweis auf seine eigentliche Profession als Organist, die ja im Wesentlichen auf dem vollstimmig-akkordischen Spiel beruht, verstanden werden.

---

schwebt über den Saiten.

<sup>59</sup> Siehe für eine frühere Auffassung darüber, wer der Gambist war Anm. 23 auf S. 72 w.u.



## KAPITEL IV

### DIE „BEYDEN DAMAHL EXTRAORDINAIR BERÜHMTEN ORGANISTEN HERREN REINCKEN UND BUXTEHUDEN“ UND IHR GELEHRTER FREUND JOHANN THEILE

Das im Titel genannte Zitat stammt aus dem *Musicalischen Lexicon* von Johann Gottfried Walther (1684-1748) im Artikel „Leiding“ und soll hier noch einmal im Kontext wiedergegeben werden:<sup>1</sup>

[Leiding hat] an.[no] 1684 eine Reise nach Hamburg und Lübeck vorgenommen, um allda von den beyden damahls *extraordinair* berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehuden zu profitieren [...].

Georg Dietrich Leyding (1664-1710) kam 1679 fünfzehnjährig in die Lehre des Braunschweiger St. Ulrich- und St. Blasius-Organisten Jacob Bölsche († 1684). Nach fast fünfjähriger Ausbildung unternahm er die genannte Studienreise zu den damaligen norddeutschen Orgelautoritäten Johann Adam Reincken (1643-1722)<sup>2</sup> in Hamburg, Dieterich Buxtehude (ca. 1637-1707) in Lübeck und – wie neuerdings bekannt wurde – auch zu Vincent Lübeck (1654-1740) in Stade,<sup>3</sup> um seine organistischen Fähigkeiten weiter zu verfeinern. Diese Reise dürfte durch seinen Lehrer Bölsche angebahnt worden sein: Reincken hatte sich 1670 im Zuge der Planungen für die Erweiterung der Hamburger St.-Katharinen-Orgel auf Kosten der Kirchgeschworenen Arbeiten von

---

<sup>1</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Faks. hrsg. von Richard Schaal, Kassel etc. 1953 (Dokumenta Musicologica I, 3), Art. „Leiding (Georg Dietrich)“, S. 360.

<sup>2</sup> Zur Untermauerung des vom Verfasser vor vielen Jahren ermittelten Geburtsdatums 1643 siehe aktuell Ulf Grapenthin, „Zu Geburt und Jugendzeit von Johann Adam Reincken (1643-1722) in der niederländischen Hansestadt Deventer“, in: *Ars Organi* 69 (2021), S. 6-11.

<sup>3</sup> Rüdiger Wilhelm, „Buxtehude in Braunschweig“, in: *Buxtehude-Studien* 3, Bonn 2019, S. 179-188, hier S. 184. Walther erhielt seine Informationen über Leyding durch den Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer (1679-1751), s. ebd., S. 186. Unklar ist dagegen, ob Leyding seinen Besuch bei Lübeck gegenüber Bokemeyer oder Bokemeyer ihn Walther verschwiegen hat oder ob Walther ihn unerwähnt ließ, um die Einzigartigkeit von Reincken und Buxtehude herauszustellen.

Friedrich Besser († 1693) in den Braunschweiger Kirchen angeschaut.<sup>4</sup> Bei dieser Gelegenheit werden sich Reincken und Bölsche sicherlich begegnet sein. Wegen einer schweren Erkrankung Bölsches musste Leyding seine Studienreise abbrechen, um seinen Lehrer zu vertreten. Bölsche starb noch im gleichen Jahr 1684 und Leyding übernahm dessen Stellen an St. Ulrich und St. Blasius, später zusätzlich noch an St. Magnus.<sup>5</sup>

Auch die Vorgänger Reinckens und Buxtehudes, Heinrich Scheidemann (ca. 1596-1663) in Hamburg und Franz Tunder (1614-1667) in Lübeck, wurden gern in einem Atemzug genannt, wenn es um die Weiterbildung oder Vervollkommnung von Schülern bei den beiden in ihrer Zeit berühmtesten norddeutschen Meistern ging. So unternahm der Rostocker Marienorganist Nicolaus Hasse d.Ä. (ca. 1600-1670) mit seinem zehnjährigen Sohn Nicolaus Hasse d.J. (1651-1672) auf Kosten der Kirche 1661 eine Reise nach Hamburg und Lübeck, um ihn bei den beiden Meistern – wie aus den Rechnungsbüchern hervorgeht – jeweils vierzehn Tage prüfen zu lassen:<sup>6</sup>

bey 2 Organisten alß bey H[err]n Scheideman und H[err]n Tundern in Hamburch und Lübeck, bey iglichen ein 14 tage [...].

Man kann Scheidemann und Tunder also als die „beyden damahls *extraordinair* berühmten [norddeutschen] Organisten“ der Generation vor Reincken und Buxtehude ansehen, und sie waren sogar an denselben Kirchen tätig.

Vergleichbar mit Leydings Studienreise zu Reincken und Buxtehude sind wohl die Reisen des jungen Johann Sebastian Bach. In den Jahren 1700 bis 1702 reiste er des Öfteren von Lüneburg aus nach Hamburg, um Reincken „zu hören“, wie es im Nekro-

---

<sup>4</sup> Staatsarchiv Hamburg, Best. 512-4 (St. Katharinen), Sign. A III b 5, S. 315. Besser führte daraufhin von 1671–1674 an der Orgel in der Hamburger St. Katharinenkirche den großen Erweiterungsbau mit den beiden berühmten 32'-Registern Prinzipal und Posaune aus.

<sup>5</sup> Rüdiger Wilhelm, Art. „Leÿding“, in: *MGG2, Personenteil* Bd. 11, Kassel etc./Stuttgart etc. 2004, Sp. 54.

<sup>6</sup> Zit. nach Karl Heller, „Ein Rostocker Schüler Johann Adam Reinkens: der Marienorganist Heinrich Rogge“, in: Nicole Ristow u.a. (Hrsg.), „*Critica musica*“: *Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag*, Stuttgart und Weimar 2001, S. 97-110, hier S. 98. Vgl. auch Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music: Transmission, Style and Chronology*, Aldershot 2007, S. 56.

log auf Bachs Tod heißt,<sup>7</sup> und 1705/06 erneut von Arnstadt aus zu Buxtehude nach Lübeck. Ob er bei diesen Aufenthalten Reincken<sup>8</sup> und Buxtehude auch persönlich kennengelernt hat, ist nicht nachweisbar, im Falle Buxtehudes aber wegen der Länge des Aufenthalts sehr wahrscheinlich, obwohl auch hier im Nekrolog nur von „behorchen“ die Rede ist.<sup>9</sup> Glücklicherweise sind im Falle Leydings die Ziele der Studienreisen besser bekannt als im Falle Bachs.<sup>10</sup> Leyding schreibt in einem Gesuch um die Nachfolge Bölsches, wie er bei den „außwärtigen der *Organisten* Kunst“ lernen konnte:<sup>11</sup>

- das Spiel der Meister hören („dieselbe gehöret“)
- die individuelle Spieltechnik des Meisters kennenlernen („die besten Kunstgriffe durch ihre anführung ihnen abgelernet“)
- ihre (selten zu findenden) niedergeschriebenen Werke studieren („unterschiedliche rare stücke von ihnen erhalten“)

Es ist mindestens fraglich, ob Bach 1700-1702 bei Reincken der zweite der hier angegebenen Schritte möglich war. Den ersten Schritt, das Hören, konnte er leicht durch den Besuch der öffentlichen Gottesdienste vollziehen. Der dritte, das Lernen anhand von Musikalien, wird von Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) im Nekrolog beschrieben, hier sogar als hauptsächliche Studierweise. Dabei interessierte Bach wohl besonders die Fugentechnik der Meister, deren Werke ihn selbst durch „das eigene

---

<sup>7</sup> *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig/Kassel 1972, Nr. 666, S. 82 (im Folgenden *Dok III*). Hier heißt es lediglich: „um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören“.

<sup>8</sup> Dem Wortlaut des Nekrologs nach zu urteilen sind sich Reincken und Bach erstmals 1720 im Zusammenhang mit Bachs Bewerbung um St. Jacobi Hamburg persönlich begegnet.

<sup>9</sup> Ab 1703 übte Bach die Organistenstelle in Arnstadt aus und reiste von hier aus nach Lübeck, um den „dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen“ (*Dok III*, Nr. 666, S. 82). Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben – Werk – Aufführungspraxis*, Kassel etc. 2007, S. 134, vermutet sogar, dass Bach an den extraordinären Musiken Buxtehudes als Geiger teilgenommen hat.

<sup>10</sup> Laut den Arnstädter Protokollen rechtfertigt Bach die mehrfache Überschreitung des ihm gewährten Urlaubs recht lapidar mit dem Hinweis, er sei in Lübeck gewesen, „umb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen“, Snyder, *Buxtehude* (2007), S. 133. Die Formulierung klingt ähnlich wie die bei Leyding („um allda [...] zu profitieren“, s.o.).

<sup>11</sup> Wilhelm, *Braunschweig* (2019), S. 184f.

Nachsinnen“ zu einem „starcken Fugisten“ machten.<sup>12</sup> Walther bezeichnet einmal die niedergeschriebenen Werke hervorragender Meister im Zusammenhang mit dem Ausbildungsgang des Hallenser St.-Ulrich-Organisten Johann Gotthilf Ziegler (1688-1747) als „stumme Lehrmeister“.<sup>13</sup>

#### IV.1. Reincken und Buxtehude

Das von Reincken in Auftrag gegebene berühmte Gemälde *Musizierende Gesellschaft*<sup>14</sup> von Johannes Voorhout (1647-1723) aus dem Jahre 1674 dokumentiert, dass er und Buxtehude spätestens seit dieser Zeit befreundet waren; der Text auf dem dargestellten Kanonblatt spricht von „fratres in unum“. Reincken ist am Cembalo dargestellt (durch Bildkonkordanzen ist dies gesichert), Buxtehude spielt die Gambe, wie seit den Forschungen von Heinrich W. Schwab kaum mehr angezweifelt werden kann.<sup>15</sup> Reinckens und Buxtehudes Körper bilden in der Darstellung ein Dreieck, was als Symbol für Perfektion interpretiert werden kann. Anlass für das Gemälde dürfte die Fertigstellung der oben erwähnten Erweiterung der Katharinenorgel durch Friedrich Besser 1674 gewesen sein.<sup>16</sup> Buxtehude könnte einer der beiden in den Rechnungsbüchern der Katharinenkirche erwähnten „fremde[n] Organisten“ gewesen sein, die die Orgel am 11. Juli 1674 abgenommen haben.<sup>17</sup> Im Orgelkontrakt mit Besser heißt es

---

<sup>12</sup> Im Bach-Nekrolog heißt es dazu noch recht unkonkret: „In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischer Organisten ihre Werke zu Mustern.“ (*Dok III*, Nr. 666, S. 82). In einem kommentierenden Brief zum Nekrolog konkretisiert C. P. E. Bach, was seinen Vater an diesen Meistern besonders reizte, nämlich die Fugen-technik („Obige Favoriten waren alle starcke Fugisten“): „Blos eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen u. starcken Fugisten gemacht“ (*Dok III*, Nr. 803, S. 288).

<sup>13</sup> Art. „Ziegler (Johann Gotthilff)“, in: Walther, *Lexicon* (1732), S. 656, rechte Sp. bis 657, rechte Sp., hier S. 657, linke Sp.

<sup>14</sup> So der aktuelle Titel im Museum für Hamburgische Geschichte.

<sup>15</sup> Heinrich W. Schwab, „Wenn Brüder einrächtig beieinander wohnen“. Zur bildlichen Darstellung Buxtehudes auf dem Gemälde von Johannes Voorhout (1674)“, in: Wolfgang Sandberger/Volker Scherliess (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude Text – Kontext – Rezeption. Bericht über das Symposium an der Musikhochschule Lübeck 10.-12. Mai 2007*, Kassel etc. 2011, S. 11-32. Vgl. Ulf Grapenthin, „Buxtehude in neuem Licht“, in: *Concerto* 218 (2008), S. 38-41.

<sup>16</sup> Siehe oben, Anm. 4.

<sup>17</sup> Staatsarchiv Hamburg, Bestand 512-4 (St. Katharinen), Sign. A III b 3, S. 515. Vgl. Ulf Grapenthin, „Buxtehudes Beziehungen nach Hamburg“, in: Dorothea Schröder (Hrsg.), *Ein*

dazu, dass die Katharinenorgel der Lübecker St. Marienorgel „wo nicht bevohr, doch zum wenigsten gleich“ sein solle.<sup>18</sup> Diese Formulierung legt nahe, dass Reincken letztere persönlich in Lübeck inspiziert haben muss. Dabei werden sich die beiden Männer um 1670 begegnet sein. Ob es sich um ein erstes Kennenlernen unter Amtsbrüdern gehandelt hat oder schon damals eine Freundschaft bestand, muss dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall hat Reincken diesen kollegialen „Orgelwettstreit“ gewonnen, denn Reinckens Katharinenorgel besaß nach Bessers Umbau u.a. vier Manuale gegenüber drei Manualen der Orgel in St. Marien zu Lübeck, und die berühmten 32'-Register, die Bach zeitlebens bewunderte, werden ihr Übriges getan haben. Sollte die Hypothese von Kerala J. Snyder allerdings zutreffen (ihr folgen inzwischen namhafte Buxtehudeforscher), dass Buxtehude etwa zur gleichen Zeit wie Reincken bei Scheidemann studierte (1654-57), könnte eine freundschaftliche Beziehung schon viel länger bestanden haben.<sup>19</sup>

Eine weitere Begegnung zwischen den beiden bedeutenden Organisten wird im Mai des Jahres 1687 stattgefunden haben, als Buxtehude sich auf Kosten der Marienkirche vier Tage lang in Hamburg aufhielt, um die von Arp Schnitger (1648-1719) neu erbaute viermanualige St.-Nicolai-Orgel zu inspizieren, die er „selbsten mit gutem Contentement befunden und probieret“ hat.<sup>20</sup> Die Hoffnung Buxtehudes, dass Schnittger an seiner Marienorgel Verbesserungsarbeiten vornehmen dürfe, wurde trotz mehrfacher Eingaben (zuletzt 1702) von den Kirchenoberen nicht erfüllt.<sup>21</sup>

Weitere Hamburg- und damit Reinckenbesuche Buxtehudes dürften ab 1677/78 stattgefunden haben, als Reincken bekanntlich zusammen mit hochrangigen Hamburger Bürgern die erste bürgerliche Oper am Gänsemarkt gegründet hat. Reincken saß hier bis 1685 im Direktorium und durfte auch danach zwei Freiplätze behalten, von denen

---

*fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck: Dieterich Buxtehude (1637-1707),* Lübeck o.J. [2007], S. 115-117, hier S. 117, linke Sp.

<sup>18</sup> Staatsarchiv Hamburg, Bestand 512-4 (St. Katharinen), Sign. A XII a 4, S. 330 (Orgelkontrakt 1671).

<sup>19</sup> Snyder, *Buxtehude* (2007), S. 47f., vgl. Dirksen, *Scheidemann* (2007), S. 122f.

<sup>20</sup> Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel etc. 1973, S. 49. Die von Fock häufig geäußerte Vermutung, dass Reincken Schnitger geringschätzte, muss zurückgewiesen werden. Zur Zeit des Umbaus von Reinckens St.-Katharinen-Orgel war Schnitgers Stern noch nicht aufgegangen.

<sup>21</sup> Grapenthin, *Buxtehudes Beziehungen* (2007), S. 115.

Buxtehude einen genutzt haben wird.<sup>22</sup> Sicherlich wird sich Buxtehude dort nicht die Opern seines Freundes Johann Theile (1645-1724)<sup>23</sup> entgehen lassen haben.<sup>24</sup>

Dass Reincken seine Ziele in Bezug auf seine Katharinenorgel so mühelos durchsetzen konnte, während Buxtehude mit seinem Anliegen bezüglich der Marienorgel zeitlebens zurückstehen musste, könnte man als Hinweis darauf werten, dass er zu dieser Zeit berühmter als Buxtehude war; gleichwohl dürften sich beide als ebenbürtig angesehen haben. Auf jeden Fall war Hamburg der prestigeträchtigere Ort. Reincken ist nach dem bis in die Niederlande berühmten Scheidemann dort selbst sehr schnell zu Ruhm gelangt. Ein Licht darauf wirft die in Walthers *Lexicon* im Artikel „Scheidemann“ mitgeteilte Anekdote, der zufolge ein „großer *Musicus* zu Amsterdam“ extra nach Hamburg reiste, um dem ihm zuvor völlig unbekann-ten Reincken seine Ehre zu erweisen. Vorher heißt es,<sup>25</sup>

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.

---

<sup>22</sup> Ulf Grapenthin, Art. „Reincken“, in: *MGG2, Personenteil*, Bd. 13, Sp. 1505-1512, hier Sp. 1507.

<sup>23</sup> Bei dem von Mattheson im Theile-Nekrolog abgedruckten Geburtsjahr 1646 (*Criticae Musicae/Tomus Secundus* – im Folgenden *CM II* –, Hamburg 1724, S. 57) handelt es sich um einen Übertragungsfehler: „Herr Johann Theile ist am St. Johannis Tage Ao 1724 hieselbst zur Erden bestattet worden, nachdem er sein Alter bis ins 79ste Jahr gebracht. Er wurde Ao 1646 den 29. Julii alhie zu Naumburg geboren“. Willy Maxton, *Johann Theile*, Phil. Diss. mschr., Tübingen 1926, S. 3, Anm. 1, merkte dazu an: „Müsste richtiger ‚78te Jahr‘ heissen, da ja der Johannistag der 24. Juni ist.“ Nachdem Arndt Schnoor, „Ein unbekanntes Porträt von Johann Theile (1645/46-1724)“, in: Sandberger/Scherliess (Hrsg.), *Buxtehude* (2011), S. 33-34, ein Theile-Porträt aufgefunden hat, auf dem als Geburtsdatum eindeutig der 29. Juli 1645 zu lesen ist, erweist sich die Aussage des Nekrologs im „79ste[n] Jahr“ als zutreffend, nicht jedoch das von ihm angegebene Geburtsjahr. Inzwischen besteht weitgehende Einigkeit darüber, dass Theile auf dem Voorhout-Gemälde 1674 überhaupt nicht zu sehen ist. Christoph Wolff, „Das Hamburger Buxtehude-Bild – Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken“, in: Antjekathrin Graßmann/Werner Neugebauer (Hrsg.), *800 Jahre Musik in Lübeck [...]*, Lübeck 1982 (Der Senat der Hansestadt Lübeck, Amt für Kultur, Veröffentlichung XIX), S. 64-79, hatte den Gambisten für Theile gehalten.

<sup>24</sup> Z.B. Theiles Oper *Adam und Eva*, mit der 1678 das Hamburger Opernhaus eröffnet wurde – Im Übrigen sind schon 1673 Reincken und Buxtehude unter den Widmungsträgern der *Pars Prima Missarum* (Weimar 1673) zu finden. Mehr zur Freundschaft mit Theile s. u.; vgl. Grapenthin, „Buxtehudes Beziehungen“ (2007), S. 117, rechte Sp.

<sup>25</sup> Walther, *Lexicon* (1732), S. 547, rechte Sp.

Daraufhin hatte Reincken ihm seine Choralfantasie *An Wasserflüssen Babylon* als „des verwegenen Menschen *Portrait*“ übersandt, worauf der Amsterdamer Musiker ihm „aus *veneration* die Hände geküsset“ habe.<sup>26</sup> Nur durch seine frühe Berühmtheit lässt sich erklären, dass Reincken 1665 den an das Organistenamt gekoppelten Kirchenschreiberdienst bei gleichzeitiger Gehaltserhöhung aufgeben durfte, da dieser seiner „Proffession nicht gemeß“ sei.<sup>27</sup> Das hatte nicht einmal sein Vorgänger Scheidemann geschafft. Auch Buxtehude musste an St. Marien, Lübeck, neben dem Organistenamt den Werkmeisterdienst bis zu seinem Tod ausüben.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, warum Buxtehude bei diesen Erfahrungen mit den Vorstehern der Marienkirche nicht einen Wechsel nach Hamburg vollzogen hat. Reincken hätte ihm bestimmt dabei geholfen. Waren es die Abendmusiken, die ein gewisses Alleinstellungsmerkmal besaßen und die er deshalb nicht aufgeben wollte? Oder wäre ein direkter Vergleich mit Reincken in einer benachbarten Kirche doch eine zu direkte Konkurrenz gewesen?

Vor diesem Hintergrund fällt auf, dass Reincken in den bekannten Quellen stets vor Buxtehude genannt wird. Im oben mitgeteilten Leyding-Zitat erscheint er vor Buxtehude, und Bach hat Reincken einige Jahre vor Buxtehude aufgesucht.<sup>28</sup> Dies kann natürlich damit zusammenhängen, dass Bach den von Lüneburg aus gesehen näherliegenden Ort zuerst wählte. Aber auch andere Beobachtungen gehen in eine ähnliche Richtung: So sitzt Reincken auf dem oben erwähnten Voorhout-Gemälde vor Buxtehude, dem Bildbetrachter etwas näher und insgesamt zentraler. Außerdem spielt er ein Tasteninstrument, das seinem Hauptinstrument, der Orgel, viel näher steht als

---

<sup>26</sup> Vgl. Grapenthin, *Geburt und Jugendzeit* (2021), S. 11.

<sup>27</sup> Staatsarchiv Hamburg, Best. 512-4 (St. Katharinen), Sign. A XII a 4, S. 276.

<sup>28</sup> Dieser Umstand spiegelt sich in der Beobachtung Pieter Dirksens, „Buxtehude und Bach: Neue Perspektiven“, in: *Buxtehude-Studien* 3, Bonn 2019, S. 61, dass „entsprechende Bearbeitungen [Bachs] nach Modellen Buxtehudes fehlen [...] und offenbar kein einziges eindeutiges ‚Thema Buxtehidianum‘ wie im Falle von Reincken vorhanden ist“; vgl. dazu ausführlich: Pieter Dirksen, „Zur Frage der Autorschaft der A-Dur Toccata BWV Anh. 178“, in: *BJb* 84 (1998), S. 121-135. Schon Christoph Wolff, „Johann Adam Reincken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks“, in: *BJb* 71 (1985), S. 100f. stellt fest: „Der Hamburger Katharinenorganist [Reincken] stellt eine gewichtige, vielleicht sogar die markanteste Figur in der Lebensgeschichte des jungen Bach dar“ und ergänzt an anderer Stelle (S. 102), dass Reinckens „Ruf als Orgelspieler demjenigen Buxtehudes eben-bürtig, wenn nicht gar überlegen war.“ Vgl. zum gesamten Themenkomplex: Ulf Grapenthin, „Bach und sein ‚Hamburgischer Lehrmeister‘ Johann Adam Reincken“, in: Martin Geck (Hrsg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, Dortmund 2003, S. 9-50.

Buxtehudes Nebeninstrument, die Gambe. Schaut man genau hin, stellt man sogar fest, dass Reinckens Kopf etwas höher angeordnet ist als der Buxtehudes. All dem kann man natürlich entgegenhalten, dass Reincken schließlich selbst der Auftraggeber war und auf die Bildkomposition Einfluss nehmen konnte. Wohl aus Höflichkeit ließ er Buxtehude den Vortritt auf dem Kanonblatt, bei dem es sich um die Übertragung eines autographen Reincken-Notenblattes mit einer Komposition über den 133. Psalm *Ecce quam bonum* („Siehe wie fein und lieblich ist's, wenn Brüder einrächtig beieinander wohnen“) handelt.

Ähnliches sehen wir bei einer Hochzeitskomposition anlässlich von Reinckens zweiter Ehe mit Anna Wagener, die aus der Feder des befreundeten Rostocker Marienorganisten und Schülers Heinrich Rogge (1654-1701) stammt.<sup>29</sup> Im Ausstellungskatalog *Die Musik im Zeitalter Seb. Bachs* (1921) lesen wir unter der Nr. 238.<sup>30</sup>

Rogge, Heinrich, Organist in Rostock

„.... Johann Adam Reinken ... Anna Wagnerin ... Hochzeitlichen Ehren Tag ...“

Rostock, Jacob Riechel, zu finden in Hamburg, 25. Febr. 1685.

Arie mit Ritornell: „Auf, auf ihr edlen Töchter“.

K D I 280 fol.

In drei der insgesamt 13 Strophen, in den Strophen 6-8,<sup>31</sup> bezieht Rogge Buxtehude mit ein und „bedient“ sich seiner als Laudator Reinckens, um dessen besonderen Wert hervorzuheben, sich dabei zugleich auch bei Buxtehude entschuldigend:

Strophe 6

Herr Buxtehud', des Lübeck's Zierde

Weiss, was von ihm zu halten sey,

Es legt ihm seine Pflicht-Begierde

---

<sup>29</sup> Heller, Rogge (2001), S. 104, hat ermittelt, dass Rogge fünf Jahre lang von 1679-1684 Schüler Reinckens gewesen ist.

<sup>30</sup> Gustav Wahl (Hrsg.), *Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs – Ausstellung anlässlich des neunten deutschen Bachfestes zu Hamburg 3.-7. Juni 1921*, Hamburg 1921, S. 25. Der zu den Kriegsverlusten zählende Druck ist von Johan Cornelis Marius van Riemsdijk, „Jean Adam Reinken“, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, Deel II (1887), S. 61-91, in einer Beilage zum Artikel (S. 88-91) als Übertragung veröffentlicht worden.

<sup>31</sup> Riemsdijk, Reinken (1887), S. 90. Die 8. Strophe ist bisher nicht in den Kontext von Buxtehude einbezogen worden.

Auch gerne diesen Ruhm mit bey;  
Ja, wer Herr[n] Reinken recht wird kennen,  
Sagt, dass Er sey ein Kern zu nennen.

#### Strophe 7

Verzeih' indessen dem Erkühnen,  
Du vorgedachter Lübeck's Preiss!  
Dass auch dein Beifall mir soll dienen  
Zu Herren Reinken Preis-Beweiss:  
Ihr seyd berühmt im Componieren,  
Auf Chören, Orgeln und Claviren.

#### Strophe 8

Wer nicht das Licht Ihm will entborgen,  
Von Eurer Kunst bekrönten Gunst.  
Wird schwerlich woll den frohen Morgen  
Erblicken in der Orgel-Kunst:  
Drumb muss man Euch dafür erkennen,  
Und Meister unsrer Zeiten nennen!

Im Abgesang der 7. Strophe sowie im Stollen und Abgesang der 8. Strophe lobt Rogge auch Buxtehude und hebt ihn mit Reincken auf eine Stufe. Dies wird in der 7. Strophe deutlich durch den Satz „Ihr seyd berühmt im Componieren,/ Auf Chören, Orgeln und Clavieren“, wobei mit der Bezeichnung „Auf Chören“ wohl ausschließlich Buxtehude gemeint sein dürfte. In der 8. Strophe spricht er dann von „Eurer Kunst“, und im Abgesang nennt er beide „Meister unsrer Zeiten“. Letzteres bildet eine Analogie zu der Bezeichnung, die sich bei Leyding bzw. Walther findet: „extraordinair berühmte Organisten“.<sup>32</sup>

Zuvor, in der 4. Strophe, muss sich Buxtehude allerdings gefallen lassen, dass Reincken in eine Reihe mit Sweelinck und Scheidemann gestellt wird und er selbst keine Erwähnung findet, sondern lediglich sein Amtsvorgänger und Schwiegervater Franz Tunder:

---

<sup>32</sup> Dass Buxtehude bei der Hochzeit persönlich anwesend war, ist zu vermuten, jedoch nicht nachweisbar.

#### Strophe 4

Was Schweling hat in diesen Sachen,  
Mit Himmelstheuren Fleiss und Preiss,  
Der Nachwelt wollen kundbahr machen  
Des Scheidmann's Kunst-berühmter Fleiss,  
Was Tunder hat gehabt an Gaben,  
Muss nun in ihm den Vorzug haben.

Möglicherweise wollte Rogge durch die Erwähnung Tunders einen unmittelbaren Vergleich Buxtehudes mit Reincken vermeiden. Jedoch wird mit Scheidemann und Tunder Reinckens unmittelbare Vorgängergeneration angesprochen. Insofern scheint für Buxtehude in diesem Vergleich kein Platz gewesen zu sein. All dies ist natürlich vor dem Hintergrund zu betrachten, dass es sich um ein Fest zu Ehren Reinckens handelt, bei dem auch einseitige Übertreibungen erlaubt gewesen sein dürften.

Nach der 13. Strophe schließt sich ein Augmentationskanon mit dem Anagramm „Reinken – ein Kern“ („Reinken Nahme bleibt ein Kern, unter allen Orgel-Herrn“) an. Klaus Beckmann vertritt die Meinung, dass er von Buxtehude stamme.<sup>33</sup> In Karstdts Buxtehude-Werke-Verzeichnis erhielt er daraufhin die Nummer BuxWV 124a. Beckmann stützt sich bei seiner These auf die Beobachtung, dass die Wörter „ein Kern“ des Kanons schon im Abgesang der 6. Strophe der Aria erwähnt werden, die ja im Zusammenhang mit Buxtehude steht und deshalb auf ihn als Autor des Kanons verweise. Buxtehude wird als Autor des Kanons jedoch an keiner Stelle genannt, weder im (bei Riemsdijk vollständig übertragenen<sup>34</sup>) Titel noch direkt vor dem Kanon.

---

<sup>33</sup> Klaus Beckmann, „Reincken und Buxtehude - Zu einem wiederentdeckten Gemälde in Hamburg“, in: *Der Kirchenmusiker* 31 (1980), S. 172-177, hier S. 175. Kerala Snyder, *Buxtehude* (2007), S. 148f., hält es zwar für möglich, dass Rogge einen Kanon Buxtehudes in seine Hochzeitsmusik einbezogen hat, findet es aber „unwahrscheinlich, daß Buxtehude diesen Kanon speziell für Reinckens Hochzeit komponiert oder die Dedikation in einer solch undurchsichtigen Weise veranlaßt hätte. Eine weitaus besser passende Gelegenheit für Komposition und Dedikation dieses Kanons wäre die 1674 im Bild festgehaltene Zusammenkunft der ‚Musizierenden Gesellschaft‘ gewesen.“.

<sup>34</sup> Riemsdijk, *Reinken* (1887), S. 88, hat in der oben erwähnten Beilage nicht nur die Musik, sondern auch die faksimilierte Übertragung des Titelblattes abdrucken lassen.

Karl Heller geht 2001 in seinem Aufsatz über Rogge nicht auf Beckmanns Vorschlag ein. Wesentlich für ihn ist vielmehr die Erkenntnis, dass es sich bei Aria und Kanon um ein mit Bedacht gewähltes kontrapunktisches Paar handele:<sup>35</sup>

Aus musikalischer Sicht sei lediglich ein Aspekt hervorgehoben: Rogges unverkennbare Absicht, sich in der Hochzeitskomposition für seinen Lehrer als ein Kenner und Freund des gelehrten Kontrapunkts zu präsentieren. Wenn er für die musikalische Einkleidung seines Hochzeitsgedichts die Form einer *Aria ex Contrapuncto bis convertibili elaborata* wählt und das Verspaar mit dem „Buchstaben-Wechsel“-Spiel als Canon quadruplex à 5 vertont, dann ist dies zum einen eine beziehungsvolle Reverenz vor dem als Kontrapunkt-Autorität ausgewiesenen Lehrmeister, zum anderen belegt es offensichtlich des Gratulanten eigenen, gewiß durch Reinken gewecktes und befördertes Interesse für den Kontrapunkt.

Ein weiterer Eintrag (Nr. 575) im Ausstellungskatalog steht ebenfalls mit Reinckens zweiter Hochzeit (1685) in Verbindung und wurde schon damals (1921) mit Buxtehude in Zusammenhang gebracht:

[Buxtehude, Dietrich]

„... Johanne Adamo Reincken .. Verehligung mit .. Annen Wagners von Deo Beante.“

Lübeck, Moritz Schmalhertz, 25. Febr. 1685.

Anfang: „Drei schöne Dinge sind.“

.....K D I 280 fol.

Wegen der Initialen „D“ und „B“ und des Erscheinungsortes „Lübeck“ hielten die Mitarbeiter am Ausstellungskatalog offenbar eine Zuweisung an Buxtehude für angebracht. Christoph Wolff hat diese Überlegung aufgenommen und den Druck wegen desselben Textanfangs mit Buxtehudes handschriftlich überliefelter Aria *Drei schöne Dinge sind* (BuxWV 19) gleichgesetzt. Wolff schreibt dazu lediglich:<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Heller, Rogge (2001), S. 109. Auf S. 105 zeigt Heller zudem auf, dass Rogge sogar einen Traktat über den doppelten Kontrapunkt plante. Er war mit der Materie also bestens vertraut und brauchte für die Komposition keine Hilfe Buxtehudes. Heller hatte deshalb keinen Anlass, zu bezweifeln, dass es sich um ein eigenes Werk Rogges handelt. Ob es wirklich angemessen war, aufgrund von Beckmanns Hypothese den Kanon in das BuxWV aufzunehmen, muss bezweifelt werden (wenn überhaupt, dann würde er eher in die Rubrik ‚Zweifelhafte Werke‘ gehören).

<sup>36</sup> Wolff, Buxtehude-Bild (1982), S. 69.

Man wußte aber, daß Buxtehude aus Anlaß der Eheschließung Reinkens mit Anna Wagner im Jahr 1685 ein Hochzeits-Carmen „Drei schöne Dinge sind“ (BuxWV 19) komponiert hatte.

Die besagte Nr. 575 befindet sich jedoch im Ausstellungskatalog in der Rubrik: „B. 3. Hochzeits- und Leichengedichte (ohne Noten) [sic] als musikgeschichtliche Quellen“<sup>37</sup> im Gegensatz zu Nr. 238 in der Rubrik „A. Hamburger Musikdrucke bis 1767 (Nr. 1-451)“.<sup>38</sup> Es kann also ausgeschlossen werden, dass BuxWV 19 mit dem Druck Nr. 575 des Ausstellungskataloges identisch ist; vielmehr handelt es sich um ein Hochzeitsgedicht.<sup>39</sup> Natürlich ist dabei nicht auszuschließen, dass Buxtehude sich hinter dem Pseudonym „Deo Beante“ verbirgt und dem Freund Reincken ein Hochzeitsgedicht geschrieben hat, es kann sich aber genauso gut um einen anderen Verfasser und Bekannten aus dem nahegelegenen Lübeck gehandelt haben.

Die „beyden damahls berühmten Organisten“ Reincken und Buxtehude waren sich natürlich ihrer Berühmtheit bewusst. Sie haben deshalb auch öffentlich zum Ausdruck gebracht, dass es sich bei ihnen nicht um gewöhnliche Organisten bzw. Musiker handelt. Reincken nennt sich in seiner Kammermusiksammlung *Hortus musicus* (1688) „*Organi Hamburgensis ad D. Cathar. Celebratissimi Directore*“, und Buxtehude, ebenfalls in einer Kammermusiksammlung, dem op. 2 der Triosonaten für Violine, Viola da gamba und B.c. von 1696, „*Direttoro dell’ organo del glorioso Tempio Santa Maria*“. Mit diesen Fantasietiteln bringen sie ein gestiegenes Selbstbewusstsein zum Ausdruck und heben sich gleichzeitig auf eine Stufe mit dem akademischen „*Director musices*“, dem Stadtkantor, der die Vokalmusik in den Hauptkirchen leitete und Teil des akademischen Gymnasiums war. Letztgenanntes Amt wurde in Hamburg von so bedeutenden Musikern wie Thomas Selle (1599-1663), Christoph Bernhard (1628-1692) oder Georg Philipp Telemann (1681-1767) ausgeübt. Zu Telemanns Zeit stand der Kantor bereits wieder eindeutig über den Organisten, wie die Tatsache zeigt, dass er – und nicht der

---

<sup>37</sup> Wahl, *Ausstellung* (1921), S. 50. Reine Textbücher zu Musikwerken wurden in Hamburg erst zu Matthesons Zeit üblich.

<sup>38</sup> Ebd., S. 1.

<sup>39</sup> Zu diesem Befund passen die zweifelnden Überlegungen von Snyder, *Buxtehude* (2007), S. 148: „Von mindestens einer handschriftlichen Quelle (Uu 82:35) kann jedoch nachgewiesen werden, daß sie bereits 1684 kopiert worden ist [...]. Wenn es sich bei BuxWV 19 um das anlässlich von Reinckens Hochzeit gedruckte Werk handelt, müßte Buxtehude [...] eine frühere Komposition verwendet haben, oder er hätte das Werk zwar speziell für Reincken geschrieben, aber die Hochzeit wäre verschoben worden.“

Organist – bei der großen Restaurierung der Katharinenorgel 1742 unter Reinckens Nachfolger Johann Heinrich Uhtmöller (?-1752) über die Art der Temperierung zu entscheiden hatte – eine Tatsache, die zu Reinckens Zeit undenkbar gewesen wäre.

Mit dem latinisierten Direktorentitel zielt Reincken in Richtung eines akademischen Ranges, der Organisten schon aufgrund der Art ihrer Ausbildung nicht zusteht. In diesen Zusammenhang gehört auch Reinckens bereits erwähnter Anspruch, dass der mit dem Organistenamt verbundene Kirchenschreiberdienst ihm nicht angemessen erschien;<sup>40</sup> wie wir wissen, durfte er ihn aufgeben, obwohl die Kirchenoberen dadurch einen extra besoldeten Kirchenschreiber zusätzlich einsetzen mussten. Zugleich erwirkte Reincken eine Gehaltserhöhung und stellte sich damit auf eine Stufe mit den Hauptpastoren.<sup>41</sup>

#### IV.2. Johann Theile als ‚Informator‘ von Buxtehude

Nach seinem Besuch bei Reincken und Buxtehude sowie bei Vincent Lübeck musste Leyding seine Bildungsreise wie w.o. beschrieben abbrechen. Trotzdem hat er sich immerhin bei den bedeutendsten Organisten seiner Zeit aufgehalten<sup>42</sup> und muss somit als überdurchschnittlich gut ausgebildeter Organist angesehen werden. Offenbar ging es bei der Schulung durch Reincken, Buxtehude und Lübeck aber nicht um Kompositionunterricht, sondern allein um organistischen ‚Feinschliff‘. Denn Leyding nahm kurze Zeit später (1685) Kompositionunterricht bei Reinckens und Buxtehudes Freund Johann Theile auf, der von diesem Jahr an bis 1691 im nahegelegenen Wolfenbüttel in der Nachfolge von Johann Rosenmüller (1619-1684) die Kapellmeisterstelle übernommen hatte:<sup>43</sup>

Hierauf erlernete er [Leyding] die Composition vom Hrn. Capellmeister Theilen [...].

---

<sup>40</sup> Vgl. Anm. 27.

<sup>41</sup> Vgl. auch Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist – Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel etc. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. XXIII), besonders S. 45 und 74.

<sup>42</sup> Wie lange die Aufenthaltsdauer bei den jeweiligen Organisten war, ist nicht bekannt.

<sup>43</sup> Walther, *Lexicon* (1732), Art. Leiding, S. 360, rechte Sp. Grundsätzlich ist ein sporadisch immer wieder aufgenommener Unterricht bis 1691 denkbar.

Auch Buxtehude soll Schüler Theiles gewesen sein. Im Folgenden soll geklärt werden, ob dies – obwohl beide etwa gleichaltrig sind – vorstellbar ist.

Spätestens 1673 müssen sich Reincken, Buxtehude und Theile kennengelernt haben. Zusammen mit zweiundzwanzig weiteren Widmungsträgern haben der Hamburger Katharinenorganist und der Lübecker Marienorganist Theiles in diesem Jahr in Wismar gedruckte *Pars prima Missarum [...] juxta veterum contrapuncti stylum* finanziell unterstützt.<sup>44</sup> Niemand Geringerer als der Hamburger Kantor und Director Musices Christoph Bernhard hat dem Ganzen ein enthusiastisches „Sendschreiben“ vorangestellt:<sup>45</sup>

Sendschreiben über folgende Missen.

Des Edlen/ Grossachtbahren/ Wohlgelehrten und Sinnreichen Herrn *Christophori Bernhardi*, Weltberühmten *Musici* und Componisten/ Churf. Durchl. zu Sachsen gewesenen *Vice Capel-Meisters/ anitzo der Music zu Hamburg Directoris*.

Aus seinem Jüngsten/ welches ich wohlerhalten/ habe ich mit Freuden gesehen/ dass des Herrn Missen/ deren einen Theil ich für kurtzen gesehen/ und mich sonderlich ergetzet habe/ so bald das Tages Liecht sehen/ und die Liebhaber diesen *generis* der *Composition* so bald ihrer Hoffnung Theilhaftig werden sollen. Daher der Herr billig zu Loben/ dass er nicht allein neben dem heutigen *genere* der *Harmoniae*, auch der Alten rühmligsten Fußstapffen nachspüret:/ und ihren *stylum*, welcher eine recht Maiestatische/ und von aller Geilheit saubere/ und also den Kirchen anständigste *Harmoniam* führet/ den Kirchen wieder zugeben trachtet. Welches denn in der Bäbstlichen Capellen in Italien/ und in der Kayserlichen/ ChurSächsischen und andern Fürstlichen und Führnehmen Capellen in und ausser Teutschland noch geschiehet: Ja es hat bey unserer Zeit ein grosser König von Portugal grossen und Glückseligen Fleiss daran gewandt/ von dem man sagen köndte/ dass er zu wieder Auffrichtung eines Königreichs/ und der *Composition* gebohren. Solchen Exempel folget der Herr rühmlich/ und hat sich des *Applausus* der verständigen zu versehen/ und daher desto weniger zu achten den Faulwitz deren/ welchen alles alte nichts taugt/ und neues zu machen allein für Kunst halten. Ich habe gantz keinen zweiffel/ es solle des Herrn Arbeit ihre Liebhaber wohl finden/ in absonderlicher Betrachtung/ daß zu Bestellung einer solchen Art von *Musica* man zum leichtesten an den meisten Orten kommen kan/ dahingegen unser heutiger *stylus* gemeiniglich die Leute mit der Geschwindigkeit der Noten/ und Vielfältigkeit der Stimmen von dem Kauffe abschrecket.

---

<sup>44</sup> Maxton, *Theile* (1926), S. 159.

<sup>45</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067563c/f4.item> (1. Februar 2021).

Der Herr lebe wohl und gewogen  
Seinem  
Dienstergebnesten  
*Christophoro Bernhardi*

Zu Beginn des Erscheinungsjahres hielt sich Theile schon in Lübeck auf und veröffentlichte hier noch im selben Jahr seine Matthäuspassion, für die Buxtehude dem Freund ein herzliches Widmungsgedicht schrieb:<sup>46</sup>

Edler Theile soll ich bringen  
Ihm zu Ehren ein Gedicht?  
Gerne: wolt' es mir gelingen/  
Wehr' es seines Freundes Pflicht;  
Aber nein: Ich muß ausbleiben  
Und Gelärte lassen schreiben.

Er Geehrter wird gelobet  
Von der klugbegabten Welt  
Ob gleich Neidhart häfftig tobet/  
Dem/ was rühmlich ist/ mißfällt/  
Dennoch muß sein Lob bestehen  
und wird nimmer untergehen.

Fürsten haben groß Belieben  
An dehm/ was er schreibt und dicht.  
Rühmen sein lobwerthes Üben<sup>47</sup>  
Lassen Ihrer Gnaden=Licht  
Strahlen auff die schönen Sachen  
Die er künstlich weiß zu machen.

Fahre foht berühmt zu werden  
Durch die Kunst/ berühmter Theil/  
Dring zum Himmel von der Erden

---

<sup>46</sup> Faksimile in: Friedrich Zelle (Hrsg.), *Johann Sebastiani und Johann Theile Passionsmusiken*, Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Folge, Bd. 17 (1904), S. 109.

<sup>47</sup> Im Original fälschlich „Uben“.

Dichte von dem Menschen=Heil;  
Christi Tod wird dich erheben  
Und das rechte Leben geben.

Setzte dieses  
*Dietericus Buxtehude*  
Organ. an der Haupt K.  
zu St. Marien in Lübeck.

Theile verdiente seinen Lebensunterhalt in Lübeck 1673 mit Unterrichten. Unter seinen Lübecker Schülern soll sich laut Nekrolog – wie schon bemerkt – auch Buxtehude befunden haben:<sup>48</sup>

Hiernechst begab er [Theile] sich nach Stettin, und unterrichtete daselbst Organisten und Musicos; desgleichen er auch zu Lübeck vornahm und unter andern des bekannten Buxtehuden, des Organistens Haße, des Raths-Musici Zachauens und anderer Informator ward.

Die Möglichkeit jedoch, dass Buxtehude Schüler von Theile war, wird sowohl von der älteren (Friedrich Blume)<sup>49</sup> als auch von der neueren Buxtehude-Forschung (Kerala J. Snyder) bezweifelt.<sup>50</sup> Auch Willy Maxton kommt in seiner Dissertation über Theile zum selben Ergebnis.<sup>51</sup> Martin Geck hingegen kommentiert die genannte Aussage aus dem Nekrolog in seinem Theile-Artikel in der MGG als glaubwürdig:<sup>52</sup>

[Da] Nachrichten über die Lehrtätigkeit des kaum Fünfundzwanzigjährigen aus unabhängigen Quellen vorliegen, kann vorerst ihre Richtigkeit kaum bezweifelt werden.

---

<sup>48</sup> Vgl. Mattheson, *CM II*, S. 57 (s. Anm. 23). Der Quellenwert des Nekrologs ist sehr hoch zu bewerten, da die Informationen des Naumburger Zeitungsberichts mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf Theiles Sohn Benedict Friedrich zurückgehen.

<sup>49</sup> Friedrich Blume, Art. „Buxtehude“, in: *MGG*, Bd. 2, Kassel etc. 1952, Sp. 548-571, hier Sp. 555: „WaltherL will Theile zum Lehrer Buxtehudes machen. Obwohl Walther [...] direkte Beziehungen zu Buxtehude hatte [...], ist dies nicht wahrscheinlich.“

<sup>50</sup> Snyder, *Buxtehude* (2007), S. 143.

<sup>51</sup> Maxton, *Theile* (1926), S. 134.

<sup>52</sup> Martin Geck, Art. „Theile“, in: *MGG*, Bd. 13, Kassel etc. 1966, Sp. 277.

Michael Belotti hegt in seinem Artikel über den Lübecker Petriorganisten Hinrich Hasse (1625-1696)<sup>53</sup> – der ja in der besagten Zeit zu den angesehensten Musikern Lübecks zählte und zudem einer norddeutschen Musikerdynastie entstammte – ebenfalls keinen Zweifel am Wahrheitsgehalt des oben zitierten Passus aus dem Theile-Nekrolog, ebenso Martin Loeser in Hinblick auf den Lübecker Ratsmusiker Peter Zachau († 1702).<sup>54</sup>

Bevor wir uns mit der Frage von Buxtehudes Schülerschaft bei Theile auseinandersetzen, wenden wir uns zunächst der Betrachtung von Theiles überlieferten Schülern zu, um Vergleichsmöglichkeiten zu Buxtehude zu gewinnen. Bei dem Begriff ‚Unterricht‘ denken wir unwillkürlich an jüngere Menschen, die zu Beginn ihrer Laufbahn einen mehrjährigen Kompositionunterricht bei einem oder mehreren Meistern erhalten haben. Dies trifft auch tatsächlich auf einige Schüler Johann Theiles zu, aber längst nicht auf alle, wie in der folgenden Tabelle zu sehen ist:

**TABELLE 1:** Schüler Johann Theiles<sup>55</sup>

Name und Beruf	Alter	Originalzitate mit Quellenangabe	Unterrichtsgegenstand
Aschenbrenner, Christian Heinrich (1654-1732), Geiger und Capellmeister	14	[Aschenbrenner erhielt Unterricht] „insonderheit aber anfänglich an. 1668 [in Stettin] von dem berühmten Johann Theilen in der Composition“ (Walther, <i>Lexicon</i> [1732], Art. Aschenbrenner, S. 53)	„Erste Unterrichtung“
Buxtehude, Dieterich (um 1637-1707), Organist	ca. 36	[Theile] „unterrichtete daselbst [in Stettin] Organisten und Musicos; desgleichen er auch [1673] zu Lübeck vornahm/ und unter andern des bekannten Buxtehuden [...] informator ward.“ (Nekrolog in: Mattheson, <i>CM</i> II, S. 57; vgl.	„Arcana“ (= Doppelter bis mehrfacher Kontrapunkt)

<sup>53</sup> Michael Belotti, Art. „Hasse, Hinrich“, in: *MGG2, Personenteil*, Bd. 8, Kassel etc./Stuttgart etc. 2002, Sp. 784f.

<sup>54</sup> Martin Loeser, Art. „Zachau, Peter“, in: *MGG2, Personenteil*, Bd. 17, Kassel etc./Stuttgart etc. 2007, Sp. 1295f. Bereits Georg Karstädt hatte in der ersten Ausgabe der MGG geschrieben: „Walther führt ihn in dieser Zeit als Schüler J. Theiles an, was glaubhaft ist, da Theile 1673 seine Passion in Lübeck erscheinen ließ und sich dort aufgehalten hat“, vgl. MGG, Bd. 14, Kassel etc. 1968, Sp. 966.

<sup>55</sup> Johann Philipp Förtsch, der in der Forschungsliteratur häufig zu Theiles Schülern gerechnet wird (auszuschließen ist dies nicht), soll hier ausgenommen werden. Carla Weidemann, *Leben und Wirken des Johann Philipp Förtsch (1652-1732)*, Kassel etc. 1955, S. 17, schließt eine Schülerschaft mit Hinweis auf den Art. Förtsch in Walther, *Lexicon* (1732), S. 252, linke Sp., aus.

		Walther, <i>Lexicon</i> [1732], S. 602, Art. Theile)	
Dreyer, Johann Conrad (1672-1742), Sänger	17/18	„[Dreyer] erlernte [in Braunschweig-Wolfenbüttel 1689/90 bei Theile] die Composition“ (Mattheson, <i>Ehrenpforte</i> [1740], S. 54)	„Erste Unterrichtung“
König Friedrich I in Preußen (1657-1713)	ca. 45	[Theile hat in Berlin] „über 2 Jahre Ev. Königl. Majest. Hautbois, wie auch andere Liebhaber der Music in Composition unterrichtet“ (Vorwort <i>Andächtige Kirchenmusik</i> , o.O. und J. [nach 1701], zit. nach Maxton, <i>Theile</i> [1926], S. 27)	Oboen-unterricht
Hasse, Hinrich (1625-1696), Organist	48	[Theile] „unterrichtete dasselbst [in Stettin] Organisten und Musicos; desgleichen er auch [1673] zu Lübeck vornahm/ und unter andern [...] des Organistens Haße/ [...] informator ward.“ (Nekrolog in: Mattheson, CM II, S. 57; vgl. Walther, <i>Lexicon</i> [1732], S. 602, Art. Theile)	„Arcana“
Leyding, Georg Dietrich (1664-1710), Organist	21	„Hierauf erlernte er [1685] die Composition vom Hrn. Capellmeister Theilen [in Braunschweig-Wolfenbüttel]“ (Walther, <i>Lexicon</i> [1732], Art. Leiding, S. 360)	Wahrscheinlich nur „Arcana“
Linike, Joh. Georg (um 1680-nach 1737), Geiger und Capellmeister	ca. 33	[1713] „hat [er] von Hrn. Joh. Theilen zu Berlin die Composition erlernet“. (Walther, <i>Lexicon</i> [1732], Art. Linike, S. 364)	Wahrscheinlich nur „Arcana“
Österreich, Georg (1664-1735), Capellmeister	22-25	„Er [Österreich] begab sich auch zu dem Hrn. Capellmeister [Theile] ins Haus [in Braunschweig Wolfenbüttel] und logirete bey ihm, welcher dann ihn in der Composition als seinen Liebling gantz unermüdet unterrichtete, worinnen stets continuieret wurde.“ (Walther, <i>Lexicon</i> [1732], Art. Österreich, S. 449)	„Arcana“
Zachau, Peter (?-1702), Zinkenist, Posaunist	??	[Theile] „unterrichtete daselbst [in Stettin] Organisten und Musicos; desgleichen er auch [1673] zu Lübeck vornahm/ und unter andern [...] des Raths Musici Zachauens/ [...] informator ward.“ (Nekrolog in: Mattheson, CM II, S. 57; vgl. Walther, <i>Lexicon</i> [1732], S. 602, Art. Theile)	Vertiefung Komposition und evtl. „Arcana“
Ziegler, Joh. Gotthilf (1688-1747), Organist	21	„In der Composition hat er verschiedene Lehrmeister gehabt; weil es aber pure Practici und ihm ihr methodus informandi nicht anständig gewesen, hat er [in Halle 1709/10]	Vertiefung des Anfangsunterrichts und wahrscheinlich

		endlich beym Hrn. Capellmeister Theilen mehrere Satisfaction gefunden“ (Walther, <i>Lexicon</i> [1732], Art. Ziegler, S. 656)	im Anschluss auch „Arcana“
--	--	--	-------------------------------

Im Falle des zur Zeit des Unterrichts bei Theile erst 14-jährigen Christian Heinrich Aschenbrenner (1654-1732) handelt es sich zweifelsohne um reinen Anfangsunterricht „in der Composition“.<sup>56</sup> Auch Johann Conrad Dreyer (1672-1742) wird aufgrund seines Alters und des mutmaßlichen Unterrichtszeitraums Anfangsunterricht erhalten haben. Diesen Anfangsunterricht muss man sich wahrscheinlich so vorstellen, wie Reincken ihn 1670 in seiner „Erste[n] Unterrichtung zur Composition[sic]“ dargelegt hat.<sup>57</sup> Natürlich ist nicht auszuschließen, dass beide nach Abschluss des Grundstudiums weiterführenden Unterricht im Kontrapunkt erhielten.

Ein besonderes Beispiel ist Johann Gotthilf Ziegler (1688-1747). Dazu lesen wir bei Dieter Härtwig:<sup>58</sup>

Er erregte als mus. Wunderkind frühzeitig Aufsehen am Dresdner Hofe Augsts des Starken, hatte er doch „im vierdten Jahre seines Alters die Singe-Kunst, und im sechsten das Clavier zu erlernen angefangen, auch in beyden solche *profectus* erlanget, daß er im 10ten Jahre eine vorgelegte Partie ohne Anstoß *ex tempore* wegsingen, und im letztern gar offt für andere Organisten den gantzen Gottes-Dienst verrichten können“.

Mit seinem hingegen konfusen und unübersichtlichen Anfangsunterricht in der ‚Composition‘ war Ziegler allerdings selbstkritisch. Er erkannte, dass der „methodus informandi“ (sic) bei den diversen „Practici“ (Vokal- und Instrumentallehrern), bei denen er

<sup>56</sup> Der Theile-Artikel in Walthers *Lexicon* dürfte auf Aschenbrenner selbst zurückgehen, da Walther in persönlichem Kontakt zu ihm stand, wie aus seinem Artikel *Schmelzer (Johann Heinrich)* auf S. 552 hervorgeht.

<sup>57</sup> Bei der „Erste[n] Unterrichtung“ handelt es sich um den ersten Teil seines Autographs „Erster und Anderter theil, seehr Nöhtiger, unt Nutzlicher lehren unt unterrichtungen von der Composition“, D-Hs, ND VI 5834. Vgl. Auszüge daraus in Werken von Jan Pieterszn. Sweelinck, Deel X. De „Compositions-Regeln“, hrsg. von Hermann Gehrmann, ‘s-Gravenhage/Leipzig 1901, S. 23f.; vgl. Ulf Grapenthin, „Sweelincks Kompositionsregeln“ aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens“, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt am Main 2001 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 18), S. 71-110, hier S. 81.

<sup>58</sup> Dieter Härtwig, Art. „J. G. Ziegler“, in: *MGG*, Bd. 14, Kassel etc. 1968, Sp. 1267, mit einem Zitat aus Art. „Ziegler (Johann Gotthilff)“, in: Walther, *Lexicon* (1732), S. 656, rechte Sp.

gelernt hatte, nicht zufriedenstellend war. Deshalb nahm er mit einundzwanzig Jahren Unterricht (1709/10) bei dem gelehrten und somit systematisch unterrichtenden Theile, der ihm „mehrere Satisfaction“ brachte.<sup>59</sup>

Die Tabelle macht deutlich, dass der Unterricht Theiles nicht nur – wie zu vermuten – den Anfangsunterricht umfasste, wie er selbst ihn beispielsweise bei seinem ersten Lehrer, dem Magdeburger Kantor Johann Scheffler, und später bei Heinrich Schütz (1585-1672) erhielt („die reinen grundmässigen Sätze in der Composition“<sup>60</sup>), sondern dass dieser sehr viel breitgefächter war. Theile widmete sich zeitlebens dem Unterrichten, wohl aus einer inneren Berufung, sein Wissen persönlich – nicht nur durch Traktate – weitergeben zu wollen. Und er tat dies sogar während seiner Festanstellungen, während derer er nicht wie zu Beginn seiner Laufbahn vom Unterricht existentiell abhängig war. Zudem wird deutlich, dass er ganz unterschiedliche Altersstufen unterrichtete und in Konsequenz daraus auch unterschiedliche Unterrichtsinhalte vermittelte.<sup>61</sup> Neben dem Kompositionunterricht gab es auch Gesangs-<sup>62</sup> und Instrumentalunterrichtsstunden (Gambe<sup>63</sup>, Oboe), wie ebenfalls in der Tabelle zu sehen ist. Dabei erstaunt, dass er auch die gegen Ende des 17. Jahrhunderts aufgekommene Oboe beherrschte, was für seinen Wissensdrang spricht. In Berlin unterrichtete er König Friedrich I in Preußen auf diesem Instrument<sup>64</sup> und richtete für ihn sogar ein Oboenkorps, bestehend aus fünf Oboisten, ein.<sup>65</sup> Offen bleiben muss, welche Art von Unterricht der Ratsmusiker Peter Zachau genossen hat. Wahrscheinlich hat es sich, wenn auch nahe liegend, nicht um Instrumentalunterricht gehandelt. Bei einem Kompositionunterricht könnte es sich wie bei Ziegler um eine Systematisierung des Anfangsunterrichts gehandelt haben, wobei auch ein weiterführender Unterricht nicht ausgeschlossen werden kann.

Hört man den Namen Theile, verbindet man ihn nicht mit den bisher genannten Unterrichtstätigkeiten, sondern unweigerlich mit seiner Domäne, dem doppelten und

---

<sup>59</sup> Vgl. Tabelle 1, Spalte *Ziegler (Johann Gotthilf)*.

<sup>60</sup> Mattheson, *CM II*, S. 57.

<sup>61</sup> Ich habe in der Tabelle versucht, aus dem Gesamtzusammenhang heraus und vor allem aufgrund des Alters und des Ausbildungsstands Vermutungen über den Unterrichtsgegenstand anzustellen.

<sup>62</sup> Art. „Theile“, in: Mattheson, *Ehren-Pforte* (1740), S. 370.

<sup>63</sup> Ebd..

<sup>64</sup> Maxton, *Theile* (1926), S. 27.

<sup>65</sup> Geck, Art. „Theile“ (1966), Sp. 278.

mehrfachen Kontrapunkt, die ihm den ehrenvollen Titel „Vater der Contrapunctisten“ eingebracht hat, wie Jacob Adlung (1699-1762) noch gut vierzig Jahre nach seinem Tod mitteilte.<sup>66</sup>

Als Beispiel für den Anfangsunterricht ist Reinckens „Erster Theil“ bereits erwähnt worden (s.o.). Reinckens „Anderter Theil“ gilt den „Arcana, Geheimnüssen, Hantgrif-fen der musicalischen Composition“, wie Reincken sie dort in seinem Vorwort nennt. Reinckens „Arcana“ entsprechen dem 3. Teil von Sweelincks Kompositionslehre, in dem besonders der doppelte und mehrfache Kontrapunkt abgehandelt wird. Reincken betont, dass diese Dinge nicht jedermann zu Gesicht bekäme. Inhaltlich wird dieser Unterrichtsstoff in den vielfältigen Bemühungen Theiles aufgenommen, diese Materie zu modernisieren und zu erweitern, wie z.B. in den „Kurtze[n,] doch deutliche[n] Regulen von denen doppelten Contrapuncten“, die auch in einer Abschrift in Reinckens Nachlass überliefert sind und die dieser mit Anmerkungen und Erweiterungen versah.<sup>67</sup> In einer anonymen Abschrift tragen diese Regeln auch den Titel *Arcana Musica*,<sup>68</sup> während Theile in seinem berühmten *Musikalischen Kunstbuch* (1691) nur die deutsche Übersetzung von Arcana „Geheimniße“, anwendet.<sup>69</sup>

Diesen Unterricht genossen sicherlich Leyding und Georg Österreich (1664-1735), mit einiger Wahrscheinlichkeit auch Johann Georg Linike (ca. 1680-1762), der mit 33 Jahren schon voll im Berufsleben stand. Leyding war zum Zeitpunkt des Unterrichts bei Theile fertig ausgebildeter Organist, sogar mit Zusatzstudien bei den größten Organisten seiner Zeit. Österreich, der Lieblingsschüler Theiles, wird sicherlich zum Zeitpunkt des Kompositionsunterrichts die Anfangsgründe schon weit hinter sich gelassen haben. Die jahrelange gemeinsame Beschäftigung mit den Arcana wird Theile selbst große Freude bereitet haben, weshalb er diesen Unterricht auch nicht – wie sonst üblich – nach zwei bis drei Jahren beendete, sondern bis zu Österreichts Berufung nach Gottorf 1689<sup>70</sup> beibehielt. Diese „Geheimlehre“ Theiles muss es gewesen sein, die Buxtehude und Hasse, die Inhaber der bedeutendsten Organistenstellen in Lübeck, zu ihm hingezogen haben. Deshalb gehören beide Komponisten ohne Zweifel zu der so-

---

<sup>66</sup> Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 184.

<sup>67</sup> Siehe Grapenthin, *Sweelincks Kompositionsregeln* (2001), S. 100-107.

<sup>68</sup> Nachweis ebd., S. 101.

<sup>69</sup> Carl Dahlhaus, *Johann Theile: Musicalisches Kunstbuch*, Kassel etc. 1965 (= Denkmäler norddeutscher Musik, Bd. 1), S. X und 131.

<sup>70</sup> Adam Soltys, „Georg Österreich; sein Leben und seine Werke“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* IV (1922), S. 178.

eben genannten Gruppe. Wir befinden uns also fernab vom gewöhnlichen Unterrichtsbegriff, sondern in einer Spezialnische, die zwar durch Sweelincks Kompositionslehre weitestgehend bekannt, jedoch direkt durch ihren ‚Modernisierer‘ vermittelt von besonderem Interesse war, zumal Theiles Traktate nie im Druck erschienen sind.

Zum Verständnis hilft vielleicht auch der Begriff ‚informieren‘, der in Zusammenhang mit den drei Lübecker Musikern im Unterschied zu ‚unterrichten‘ angewandt wird. Ganz neutral verstanden heißt dies lediglich, dass Theile über alles informiert hat, was er sich über dieses interessante Thema an Wissen angeeignet hatte. Es geht aber nicht nur um die Erweiterung bzw. Modernisierung des Regelwerks zum doppelten und mehrfachen Kontrapunkt. In Bezug auf die Messen von 1673 betont Christoph Bernhard in seinem oben zitierten Sendschreiben, dass Theile das Verdienst gebührt, die alte ‚prima pratica‘ – wie in der „Bäpstlichen Cappellen“ gepflegt – unvermischt, also ohne Einschübe der ‚seconda pratica‘, wieder zum Leben erweckt zu haben. Hier konnte Theile für einen gestandenen Komponisten wie Buxtehude interessant sein. Über diese Ambitionen, musikgeschichtlich einen Schritt zurückzugehen, konnte Theile Buxtehude und andere ‚informieren‘. Wie wir gesehen haben, bewegt sich die Frage nach dem Lehrer bzw. Informator Theile auf einer viel komplexeren Ebene, als auf den ersten Blick angenommen. All dies spricht nun meiner Meinung nach dafür, dass Buxtehude im weitesten Sinne ‚Schüler‘ und gleichzeitig ebenbürtiger Gesprächspartner Theiles war.

Werfen wir nun abschließend einen Blick auf die jüngere Buxtehude-Forschung, namentlich auf die Meinung der derzeit maßgeblichen Buxtehude-Forscherin Kerala J. Snyder. Sie hatte sich schon ausführlich zu dem Thema von Buxtehudes Schülerschaft bei Theile in ihrem Aufsatz von 1980 *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned counterpoint* geäußert,<sup>71</sup> hier noch mit ausführlichen Begründungen, die in ihrer Buxtehude-Monographie von 2007 nur kurz gestreift werden. Hier heißt es lediglich ohne ausdrücklichen Hinweis auf ihre ausführlichere Arbeit von 1980: „Es ist nicht vorstellbar, dass Buxtehude Schüler von Theile gewesen sein soll.“<sup>72</sup>

Da das Ergebnis in der aktuellen Monographie von 2007 aufrechterhalten wird, scheint eine Überprüfung der Argumente des Artikels von 1980 sinnvoll. Dort kritisiert

---

<sup>71</sup> Kerala J. Snyder, „Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint“, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXIII (1980), S. 544-564.

sie besonders die schon erwähnten in der *Pars Prima missarum* (1673) veröffentlichten Messen Theiles<sup>73</sup> und zieht zum Vergleich Werke Buxtehudes aus der Zeit Anfang der 1670er Jahre heran. Vor allem vergleicht sie die Messe Nr. 4 über den Choral *Nun komm der Heyden Heyland* mit Buxtehudes Trauerstück *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (BuxWV 76),<sup>74</sup> das sie für bei weitem überlegen hält. Die Messen bezeichnet sie als häufig „studentischen Kontrapunkt-Übungen“ vergleichbar.<sup>75</sup> Nun muss diesem Urteil schon von vornherein entgegengehalten werden, dass sich wohl kaum eine Persönlichkeit wie der Hamburger Stadtkantor Bernhard derart überschwänglich über den gesamten Zyklus geäußert hätte oder der kontrapunktisch versierte Reincken zusammen mit seinem Freund Buxtehude und weiteren 22 Personen das Werk finanziell unterstützt hätten, wenn diese Musik tatsächlich so unvollkommen gewesen wäre wie von Snyder beschrieben.

Außerdem muss bedacht werden, dass das Erscheinungsjahr der Messen (1673) den ‚terminus ante quem‘ für den Kompositionszeitpunkt markiert – die Entstehung kann also wesentlich früher liegen. Daher ist bei dem direkten Vergleich mit Buxtehudes Werken aus den Jahren 1670-1674 Vorsicht geboten. Zudem muss konstatiert werden, dass bereits Maxton auf Qualitätsunterschiede zwischen den Messen Nr. 1-4 und den letzten beiden hingewiesen hat. Besonders die sechste Messe sei im Vergleich mit den ersten vier „mit einer unvergleichlich grösseren Meisterschaft“ geschrieben.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Snyder, *Buxtehude* 2007, S. 143.

<sup>73</sup> Es handelt sich um insgesamt sechs Messen, vorwiegend im doppelten Kontrapunkt, wobei Nr. 1-4 und 6 im ‚stile antico‘ geschrieben sind und Nr. 5 im ‚stile moderno‘.

<sup>74</sup> Buxtehude komponierte das Stück – bestehend aus Contrapunctus I und II – 1671 anlässlich des Todes des Lübecker Superintendenten Meno Hanneken d.Ä. und führte es 1674 zum Tod seines Vaters erneut auf. Im selben Jahr ließ er es zusammen mit einem *Klag-Lied* im Druck unter Nennung des Vaters erscheinen; *Fried- und Freudenreiche / Hinfahrth [...] Herrn JOHANNIS / Buxtehuden*, Lübeck 1674.

<sup>75</sup> Snyder, *Learned Counterpoint*, S. 561: „and the music often has the character of a student’s contrapuntal exercise.“

<sup>76</sup> Maxton, *Theile* (1926), S. 76. Maxton vergleicht zudem die spätere, handschriftlich überlieferte *Missa brevis* (veröffentlicht in: Johann Theile und Christoph Bernhard – Zwei Kurzmesse (= Das Chorwerk 16), Wolfenbüttel 1932, hrsg. v. Rudolf Gerber) insbesondere mit der 6. Messe und bezeichnet sie als ebenbürtig; er hält für wahrscheinlich, dass die handschriftliche *Missa brevis* dem 1686 in Wolfenbüttel gedruckten, heute verschollenen *Noviter inventum Opus* entnommen ist. Dahlhaus, *Kunstbuch* (1965), S. VIII, rechte Sp. setzt die Entstehungszeit „zwischen 1673 und 1685 in Gottorf und Hamburg“ an. Die handschriftliche *Missa* könnte demnach direkt im Anschluss an den Druck von 1673 entstanden sein.

Man muss also davon ausgehen, dass die ersten vier Messen bereits wesentlich früher entstanden sind, die letzten beiden dagegen erst zur Zeit des Drucks. Wollte man sie also mit Buxtehudes Werken der Jahre 1670-1674 vergleichen, dann müsste man vor allem die letzte Messe aus Theiles Zyklus zum Vergleich heranziehen.

So ist als Ergebnis festzuhalten: Entgegen der Auffassung von Kerala J. Snyder gibt es keinen überzeugenden Grund, unter Verweis auf diese Messen Theiles zu bezweifeln, dass Buxtehude in dem dargestellten Sinne ein ‚Schüler‘ Theiles gewesen ist.

# KAPITEL V

## BACH UND SEIN ‚HAMBURGISCHER LEHRMEISTER‘ JOHANN ADAM REINCKEN

Durch Philipp Spittas Bach-Biographie ist unsere Vorstellung geprägt worden, dass Dieterich Buxtehude den entscheidenden Einfluss auf den jungen Bach ausgeübt hat.<sup>1</sup> Daran konnte auch ein späterer Artikel Spittas grundsätzlich nichts ändern, in dem er nachweist, dass Bachs Cembalowerke BWV 954, 965 und 966 auf Vorlagen aus Johann Adam Reinckens Kammermusiksammlung *Hortus musicus* (1688) beruhen.<sup>2</sup> Reinckens überlieferter Werkbestand war zu Spittas Zeit im Gegensatz zu dem Buxtehudes einfach zu klein und unbekannt, als dass man Reincken eine vergleichbare Wichtigkeit – trotz der später viel zitierten Reincken-Erwähnungen des hauptsächlich von C. P. E. Bach verfassten Nekrologs<sup>3</sup> – beimesen konnte. Nur insgesamt fünf Werke Reinckens lagen Spitta zur Zeit der Abfassung seiner Biographie vor.<sup>4</sup> So scheint aus heutiger Sicht paradox, dass beispielsweise das Thema von Bachs g-Moll Fuge BWV 535/2 für Hermann Keller „deutlich Buxtehudische Züge“ trägt,<sup>5</sup> obwohl gerade dieses Stück, wie Pieter Dirksen neuerdings gezeigt hat, auf einem Thema Reinckens basiert.<sup>6</sup>

Es ist das Verdienst Christoph Wolffs mit seinem wichtigen Reincken/ Bach-Aufsatz aus dem Bach-Jahr 1985,<sup>7</sup> dieses Bild korrigiert, nachdrücklich auf Reinckens prägenden Einfluss auf den jungen Bach aufmerksam und weitere Forschungen in diese Richtung angeregt zu haben. Wolff betont die Bedeutung, die der Name Reincken im Hause Bach gehabt haben muss, da dieser als einziger aus der für den jungen Bach

---

<sup>1</sup> Spitta I, II.

<sup>2</sup> Philipp Spitta, „Bachiana I – Umarbeitungen fremder Original-Compositionen“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 47 (1881), 737ff. und Nr. 48, Sp. 753ff.; Neuausgabe von Reinckens Kammermusiksammlung: Jean Adam Reinken, *Hortus Musicus* (= Maatschappij tot bevordering der Toonkunst – Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis, Uitgave XIII), hg. v. J. C. M. van Riemsdijk, Amsterdam und Leipzig o. J. [1886].

<sup>3</sup> Dok III, Nr. 666, S. 82 und 84.

<sup>4</sup> Spitta I, S. 194.

<sup>5</sup> Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 62.

<sup>6</sup> Pieter Dirksen, „Zur Frage der Autorschaft der A-Dur-Toccata BWV Anh. 178“, in: *BJb* 84 (1998), S. 133.

<sup>7</sup> Christoph Wolff, „Johann Adam Reincken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks“, in: *BJb* 71 (1985), S. 99.

wichtigen „Organistentrias“ Reincken, Buxtehude und Böhm an zwei prominenten Stellen des Nekrologs genannt wird.<sup>8</sup> Auch dass der Nekrolog für Bachs Lüneburger Zeit von 1700-1702 nicht Böhm, sondern Reincken erwähnt, hält Wolff für bemerkenswert und zieht den Schluss: „Immerhin lässt sich annehmen, daß diese ausschließliche Erwähnung Reinkens der Bedeutung dieses Mannes entsprach, wie sie ihm innerhalb des Familien- und Schülerkreises von Bach selbst beigemessen wurde.“<sup>9</sup> Außerdem kommt Wolff zu dem Ergebnis, dass Reincken für den heranreifen-den Komponisten und Tastenvirtuosen Bach sogar eine bedeutendere Rolle als Buxtehude gespielt habe: „Der Hamburger Katharinenorganist stellt eine gewichtige, vielleicht sogar die markanteste Figur in der Lebensgeschichte des jungen Bach dar [...].“<sup>10</sup> Für Wolff sind die frühesten Autographen Bachs – besagtes Präludium und Fuge g-Moll BWV 535a und die Choralbearbeitungen BWV 739/764 *Wie schön leuchtet der Morgenstern* – sehr wahrscheinlich vor Bachs bekannter Lübeck-Reise 1705/06 anzusetzen,<sup>11</sup> die „[...] seit eh und je als einer der entscheidenden biographischen und stilkritischen Anhalts- und Wendepunkte [...]“ gilt.<sup>12</sup> Besonders BWV 739/764 ist seiner Auffassung nach „[...] mit seinen ausgedehnten und virtuosen Echopassagen eher einem Reinkenschen als einem Buxtehudischen Modell verpflichtet [...].“<sup>13</sup>

Den Lüneburger Johannisorganisten Georg Böhm sieht Wolff als idealen „Vermittler zur norddeutschen Orgelschule und insbesondere zu Reinken [...], dessen Ruf als Orgelspieler demjenigen Buxtehudes ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen war“.<sup>14</sup> Böhm ist aber nicht nur als Vermittler der norddeutschen Musik, sondern auch als Lehrer Bachs in Betracht gezogen worden. C. P. E. Bach bezeichnet Böhm in einem Brief an Johann Nicolaus Forkel vom 13. Januar 1775 als Bachs „Lüneburgischen Lehrmeister“,<sup>15</sup> was er anschließend neutralisierend in „dem Lüneburgischen Organisten Böhmen“ korrigierte,<sup>16</sup> wohl um, wie Wolff vermutet, das autodidaktische Genie des

---

<sup>8</sup> Ebd., S.100.

<sup>9</sup> Ebd., S. 102.

<sup>10</sup> Ebd., S. 100f.

<sup>11</sup> Ebd., S. 108.

<sup>12</sup> Ebd., S. 100.

<sup>13</sup> Ebd., S. 108.

<sup>14</sup> Ebd., S. 102.

<sup>15</sup> Dok III, Nr. 803, S. 290.

<sup>16</sup> Ebd., S. 288.

Vaters zu betonen.<sup>17</sup> Wolff merkt jedoch an, dass Böhm „nach 1700 mindestens teilweise eine Art Lehrerfunktion vertreten haben [wird], obwohl sich die biographischen Quellen darüber ausschweigen“.<sup>18</sup> Eine Bekanntschaft der beiden Musiker – allerdings aus späterer Zeit – ist belegt, da Böhm Bachs Cembalopartiten BWV 826 und 827 mitvertrieben hat.<sup>19</sup> Jean-Claude Zehnders drei Jahre nach Wolffs Artikel veröffentlichten Vergleichsstudien zwischen Böhm und Bach bestätigen Wolffs Beobachtung. Zehnder stellt fest, dass „der Einfluß [Böhms] nicht in einer mutmaßlichen Schülerzeit Bachs bei Böhm in den Jahren 1700 bis 1702 zu lokalisieren ist, sondern daß eine Werkgruppe mit Zentrum um 1708 in starkem Maße Böhmsche Elemente verarbeitet.“<sup>20</sup> Dass der Einfluss Böhms auf Bachs Musik erst nach seinem Weggang aus Lüneburg nachzuweisen ist, erstaunt nur auf den ersten Blick. Zehnder schließt nämlich auch die oft vermutete Schülerschaft Böhms bei Reincken aus, da dieser als bereits fertiger Komponist mitteldeutscher Herkunft erst 1693 im Alter von 32 Jahren nach Norddeutschland gekommen ist. Zu diesem Zeitpunkt sei Böhm „selbst in der Lage [gewesen], Anregungen des nordischen Stils zu verarbeiten und in seinen bisher mitteldeutsch orientierten Clavierstil zu integrieren.“<sup>21</sup> Bach konnte deshalb Zehnder zufolge den norddeutschen Stil bei Reincken in einer sehr viel ursprünglicheren und reineren Form studieren als bei Böhm. Trotzdem fügt Zehnder hinzu, dass man „die Bedeutung Reinckens für Böhm kaum unterschätzen [...]“ dürfe.<sup>22</sup> Eine Bekanntschaft von Reincken und Böhm ist zwar nicht nachweisbar, aber mehr als wahrscheinlich, da sich Böhm zwischen 1690/1693 bis zu seiner Berufung in Lüneburg 1698 in Hamburg aufhielt<sup>23</sup> und auch nachweislichen Kontakt zu Reinckens Kollegen an St. Katharinen, Pastor Hinrich Elmenhorst, hatte.<sup>24</sup>

Neuere Forschungsergebnisse von Pieter Dirksen und Peter Wollny untermauern inzwischen den von Wolff konstatierten besonderen Einfluss Reinckens auf das Bachsche Frühwerk.<sup>25</sup> Dirksen hat auf eine Vielzahl von „stilistischen Eigenarten“ Reinckens in frühen Kompositionen Bachs aufmerksam gemacht – besonders in der

---

<sup>17</sup> Wolff, wie Anm. 7, S. 100.

<sup>18</sup> Ebd., S. 100.

<sup>19</sup> *Dok II*, Nr. 224.

<sup>20</sup> Jean-Claude Zehnder, „Georg Böhm und Johann Sebastian Bach – Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung“, in: *BJb* 74 (1988), S. 76.

<sup>21</sup> Ebd., S. 76.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd., S. 75.

<sup>24</sup> Ebd., S. 80.

Clavier-Toccata BWV 912a –, die bei Buxtehude in dieser Form nicht vorkommen. Außerdem verweist er auf die G-Dur-Toccata BuxWV 165, die in Buxtehudes Œuvre eine Sonderstellung einnimmt und in der sich Buxtehude im Sinne einer *Hommage* offenbar gezielt an den von seinem Freund und Kollegen Reincken „entwickelten virtuosen Clavierstil“ und einige von dessen Stileigenarten (z.B. durchgängige Sech-zehntelthemenfugen etc.) anlehnt.<sup>26</sup> Gerade dieses Stück ist in der Möllerschen Handschrift (Mö) direkt hinter der Frühfassung einer der frühesten Bachschen Clavier-Toccaten BWV 912a aufgezeichnet. Die Toccata Bachs, die nach einer Vermutung Dirksens vielleicht sogar einmal eine Widmung für Reincken enthalten hat und ebenso wie Buxtehudes Stück zu dem von Dirksen so bezeichneten „Reincken-Komplex“ von Mö gehört, hält er ebenfalls für eine *Hommage à Reincken*.<sup>27</sup>

Bezeichnend für die Beziehung Bachs zu Reincken ist auch ein Blick auf das überlieferte Reinckensche Œuvre, das viele Berührungspunkte mit Bach aufweist. Immerhin ist bis heute der Werkbestand, der noch Spitta bekannt war (fünf Werke für Tasteninstrumente und die sechs Sonaten und Suiten des *Hortus musicus*) auf das Doppelte, nämlich zweiundzwanzig Stücke, angestiegen. Zu den wichtigsten Entdeckungen der jüngsten Zeit zählen zwei Toccaten, die den bisherigen Bestand auf insgesamt drei Werke dieser Gattung anwachsen ließen. Es handelt sich um die von Ewald Kooiman im Nachlass Fétis entdeckte g-Moll Toccata<sup>28</sup> und – noch wichtiger – die zeitweilig u.a. auch Bach zugeschriebene A-Dur Toccata BWV Anh. 178, die Pieter Dirksen als Werk Reinckens identifizieren konnte. Damit bildet sich Dirksen zufolge „die Toccata bei ihm [Reincken] zu einer substantiell relativ wichtigen Gattung“ heraus.<sup>29</sup> Zuvor konnte Bachs intensive Beschäftigung mit der Gattung Toccata in seinem Frühwerk nur unzureichend erklärt werden, da sie bei den meisten norddeutschen Komponisten der Zeit kaum oder gar nicht vorkommt. Die Rolle der Toccata „als Gattung“, nicht als „stilistisches Prinzip“,<sup>30</sup> sei bisher für die norddeutsche Schule überschätzt worden. Dass sie bei Reincken nunmehr eine größere Rolle als bei anderen Komponisten spielt, unterstreiche wiederum den starken Einfluss Reinckens auf den jungen Bach, dies auch im

---

<sup>25</sup> Vgl. hierzu Kapitel I.

<sup>26</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 131.

<sup>27</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 135 (Fn. 56).

<sup>28</sup> Neuausgabe in: *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister*, hg. v. Klaus Beckmann, Moos am Bodensee 1994, Nr. 3.

<sup>29</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 131.

<sup>30</sup> Ebd., S. 132.

Gegensatz zu Buxtehude, in dessen Werk sie nur eine „sekundäre“ Bedeutung habe. Auch Peter Wollny stellt fest, dass der von Bach gewählte Titel für seine Clavier-Toccaten zur Zeit der Entstehung dieser Werke kaum noch üblich war und Stücke diesen Inhalts meist allgemeinere Bezeichnungen wie „Praeludium“ erhielten: „Wenn Bach also in den hier diskutierten Werken [Clavier-Toccaten BWV 910-916] konsequent die Bezeichnung „Toccata“ wählt, dann dürfte dies nicht ohne Absicht geschehen sein.“<sup>31</sup> Vor diesem Hintergrund ist es deshalb wohl kein Zufall, dass von den drei Reincken-Toccaten zwei durch Bach überliefert sind, die G-Dur Toccata sogar als Unikum.

Es ist von Bedeutung, dass vom heute erhaltenen Œuvre Reinckens insgesamt acht Werke, also mehr als ein Drittel, aus dem direkten Bach-Umfeld stammen, davon allein fünf ohne Konkordanzen. Neben den indirekten Beweisen für Bachs Besitz Reinckenscher Werke, wie beispielsweise durch die Aufzeichnung durch Bachs älteren Bruder Johann Christoph in Mö, gibt es auch einen direkten Nachweis für Bachs Besitz mindestens eines Reincken-Werkes, das abschriftlich ebenfalls im sog. Andreas-Bach-Buch (ABB) vorhanden ist. Im Katalog der Auktion von 1789 – ein Jahr vor der bekannten Auktion von 1790 – von Teilen des Nachlasses C. P. E. Bachs findet sich unter der Nummer 291 folgender Eintrag: „Remke, Partite diverse sopra l’Aria, Schweiget mir vom Weibernehmen etc.“<sup>32</sup> In diesem handschriftlichen Band wird nur der Titel des ersten Stückes genannt. Dass die weiteren Werke dieses Bandes ebenfalls von Reincken stammten, darf vermutet werden. Zudem besaß Bach, wie seine Reincken-Bearbeitungen für Cembalo (BWV 954, 965 und 966) zeigen, ein Exemplar des *Hortus musicus* (oder zumindest eine Abschrift davon), sodass ihm vom heute überlieferten Werk Reinckens unseres Wissens mindestens gut zwei Drittel bekannt waren. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Rückkehr der verschollenen Quelle von Reinckens berühmter Choralfantasie *An Waßer Flüßen Babylōn*, die von jeher in der Bach-Biographie eine besondere Rolle gespielt hat. Bekanntlich hat Bach 1720 insgesamt mehr als zwei Stunden in der Hamburger Katharinenkirche dem alten Reincken vorgespielt und dabei auch eine halbe Stunde über diesen Choral improvisiert, der Reincken den

<sup>31</sup> Peter Wollny, „Traditionen des phantastischen Stils in Johann Sebastian Bachs Toccaten BWV 910-916“, in: Wolfgang Sandberger (Hg.), *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition. Bericht über das Internationale Symposium der Musikhochschule Lübeck April 2000*, Kassel usw. 2002, S. 250.

<sup>32</sup> Ulrich Leisinger, „Die ‚Bachsche Auction‘ von 1789“, in: *BJb* 77 (1991), S. 119. Zu Reinckens Variationswerk vgl. *Johann Adam Reincken, Sämtliche Werke für Klavier/ Cembalo*, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1982, S. 41ff.

bewundernden Ausspruch über die verloren geglaubte Orgelkunst entlockte.<sup>33</sup> Wolff vermutet sicherlich zurecht, dass diese Begebenheit durch Bach selbst kolportiert worden ist.<sup>34</sup> Es ist in diesem Zusammenhang nicht ohne Belang, dass die einzige überlieferte Abschrift dieses Werkes, wie die Untersuchung der kürzlich wieder aufgefundenen Quelle ergeben hat, von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol stammt.<sup>35</sup> Auch die Überlieferung der anderen Choralfantasie Reinckens über *Was kann uns kommen an für Noth* ist wahrscheinlich Bach zu verdanken. Sie liegt heute nur noch in einer einzigen Abschrift von seinem Vetter Johann Gottfried Walther vor, der seine Vorlage sicherlich von Bach erhielt. Von Bachs Wertschätzung Reinckens zeugt auch, dass er sein Porträt besessen hat. Im Versteigerungskatalog von C. P. E. Bachs Nachlaß (1790) ist vermerkt: „Reincken, (J. A.) Organist in Hamburg. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas“.<sup>36</sup> Das Bildnis, bei dem es sich wohl um den bekannten Kupferstich mit lateinischem Lobgedicht von Johannes Bambamius handelt, stammt ohne Zweifel aus dem Nachlaß seines Vaters.<sup>37</sup> Dies alles unterstreicht die schon weiter oben zitierte Feststellung Wolffs, dass der Name Reincken im Hause Bach einen besonderen Klang hatte.

#### V.1. Einflüsse von Reinckens Musik auf die Clavier-Toccaten BWV 912 und 915

Pieter Dirksen hat in der zu Bachs Frühwerk zählenden D-Dur Cembalo-Toccata BWV 912, wie eingangs erwähnt, eine Reihe Reincken-typischer Stilspezifika nachgewiesen, u.a. auch anhand von Stellen aus dem *Hortus musicus*.<sup>38</sup> Es kann nun über allgemeine

---

<sup>33</sup> Der häufige Zusatz „greis“ o. ä. als Beschreibung für das vormals angenommene biblische Alter Reinckens in Zusammenhang mit der Hamburger Begegnung Bachs und Reinckens ist nun nicht mehr zutreffend, da Reincken zum Zeitpunkt des Vorspiels nach meinen Forschungen 77 Jahre alt war, s. U. Grapenthin, Art. „Reincken“, in: *NGD* 2001, vol. 21, S. 154.

<sup>34</sup> Wolff, wie Anm. 7, S. 101.

<sup>35</sup> Einzelheiten in der Neuausgabe dieser Quelle: *Johann Adam Reincken, An Waßer Fließen Babylon – Erste kritische Edition der einzigen zeitgenössischen Handschrift aus dem Bach-Kreis*, hg. von U. Grapenthin, Wilhelmshaven 2001.

<sup>36</sup> Faksimileausgabe: *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate (Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach [...], Hamburg 1790)*, hg. von Rachel W. Wade, New York u. London 1981, S. 118; Heinrich Miesner, „Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß“, in: *BJb* 35 (1939), S. 109.

<sup>37</sup> Das Bildnis ist abgedruckt in: Friedrich Wilhelm Riedel, Art. „Reincken“, *MGGI* 11, Sp. 184.

<sup>38</sup> Vgl. Anm. 26.

Ähnlichkeiten hinaus der Einfluss des *Hortus musicus* auf BWV 912 konkretisiert werden. Das Werk ist, wie bereits erwähnt, in der Frühfassung BWV 912a auch in Mö überliefert. Dabei gibt es eine Reihe von Unterschieden zwischen den beiden Fassungen zu beobachten, die im Nachspiel zur Schlussfuge besonders gravierend sind. In BWV 912a erklingt von T. 260-267 ein für Reincken typisches, von Dirksen so bezeichnetes „‘harmonisches Ostinato‘ mit mehreren simultanen Orgelpunkten“.<sup>39</sup> Die Erkennungsmerkmale sind eine Basso ostinato-artige Passage im Bass, über der die restlichen Stimmen eine bestimmte Figur oder einen einzelnen Ton permanent wiederholen. Diese Passage wird dann meist noch einmal in der Unteroktave wiederholt, während die Oberstimmen ihre Figuren in derselben Lage fortsetzen. Durch die Wiederholung der Bass-Passage in der tieferen Oktave wird zum einen eine Verschiedenartigkeit und zum anderen eine Intensivierung des zweiten Abschnitts hervorgerufen (s. z. B. *Hortus musicus* I, Sonata T. 8ff. oder *Hortus musicus* V, Allemande T. 24ff.). Bach folgt diesem Muster in BWV 912a in den Taktten 260-267, wobei die Takte 264-67 eine exakte Wiederholung der Takte 260-263 sind, bei der jedoch nicht wie bei Reincken eine Oktavierung im Bass stattfindet. Statt des Reinckenschen Intensivierungseffekts könnte man sich bei Bach eher einen Echoeffekt vorstellen (vielleicht auf einem anderen Manual zu spielen): s. **Notenbeispiel 1(a)**, ohne die Wiederholungspassage; zum Vergleich wird eine entsprechende Stelle aus dem *Hortus musicus* V, Allemande wiedergegeben, ebenfalls ohne Wiederholungspassage.

Die „Basso ostinato“-Figur ergibt sich bei Bach aus den jeweils ersten Tönen der beiden Taktzeiten. Interessant ist nun, dass diese *Hortus musicus*-ähnliche Stelle aus BWV 912a in der überarbeiteten Fassung BWV 912 durch leichte Veränderung der Basslinie im ersten Teil einer entsprechenden Stelle aus dem *Hortus musicus* I (a-Moll) angeglichen wurde. Die Oberstimmen werden im ersten Teil des „Ostinato“ (BWV 912, T. 262-265) bis auf leichte Abwandlungen in T. 265 (besonders Moll- statt Dur-Schluss, wohl wegen der Tonart des *Hortus musicus* I) aus BWV 912a übernommen (hier T. 260-263). In der Bassstimme nimmt Bach nur zwei, jedoch wesentliche Veränderungen vor: 1.) T. 262<sup>b</sup> ist die erste Sechzehntel von *f* in *g* geändert worden und 2.) T. 264<sup>b</sup> ist *gis* zu *g* alteriert worden. Durch diese zwei Änderungen entspricht die Basslinie in BWV 912, T. 262-65 der „Ostinato“-Stelle des Adagio aus Reinckens *Hortus musicus* I, T. 8-10, s. **Notenbeispiel 1(b)**.

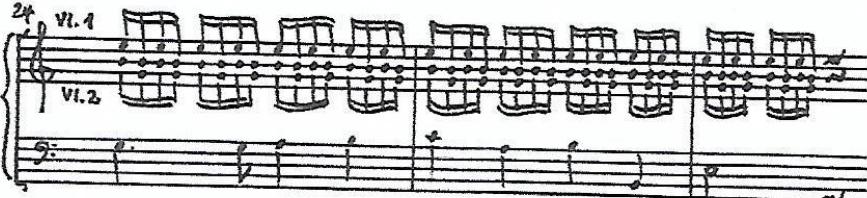
---

<sup>39</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 131.

BWV 912a, T. 260ff.



Reincken, *Hortus musicus* V, Allemande T. 24ff.



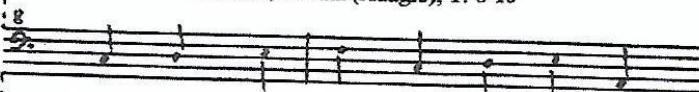
BWV 912a, T. 260ff.



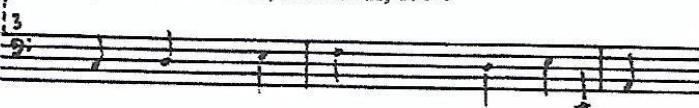
BWV 912, T. 262ff.



Reincken, *Hortus musicus* I, Sonata (Adagio), T. 8-10



Reincken, *Hortus musicus* I, Allemande, T. 3-5



BWV 912, T. 262ff.



BWV 912, T. 266ff.



Notenbeispiel 1

Zusätzlich hat Bach noch eine ähnliche Stelle aus der Allemande derselben „Sonata und Suite“ einbezogen, denn der Oktavsprung auf der Paenultima, der in BWV 912a noch nicht vorhanden war, entspricht T. 4 der Allemande (Reinckens Bassfigur der Allemande T. 3-5 ist aus dem Adagio abgeleitet worden, s. **Notenbeispiel 1(b)**). Die wörtliche Wiederholung aus BWV 912a (T. 264-267) ersetzt Bach in BWV 912 in den

Oberstimmen durch virtuos-toccatisches Passagenwerk, während die melodische Führung der Bassstimme komplett abgewandelt wird, jedoch noch die wesentlichen Töne des „Basso ostinato“ erkennen lässt. Die ersten drei Töne des „Ostinato“ stimmen exakt mit den entsprechenden Noten des ersten „Ostinato“-Teils in T. 262/63 überein. Dann treten jedoch größer Unterschiede durch Oktavversetzungen oder auch zusätzliche Töne auf, die im ersten „Ostinato“-Teil nicht vorhanden sind (z. B. chromatischer Durchgang mit *gis* in T. 269, s. **Notenbeispiel 1(c)**). Nach Erreichen des letzten „Basso ostinato“-Tons (T. 270<sup>b</sup>) erfährt die Passage dann noch im Vergleich zu den vier Takten des ersten Teils eine erhebliche Erweiterung.

Von der Fassung BWV 912a bis zur überarbeiteten Fassung BWV 912 hat also ein bedeutender Entwicklungssprung stattgefunden: von der modellhaften Nachahmung hin zur Weiterentwicklung des Vorbildes durch Intensivierung des Spannungsgehalts im zweiten Teil des „Ostinato“, die bei Reincken durch Oktavierung hervorgerufen wurde, mithilfe virtuosen Passagenwerks. Außerdem hat Bach in BWV 912 die allgemeine Ähnlichkeit mit einer Reincken-typischen Eigenart in BWV 912a durch direkte Anlehnung an den *Hortus musicus* konkretisiert. Im zweiten Teil der „Ostinato-Stelle“ ist darüber hinaus in dieser Gigue-artigen Fuge, dessen Thema aus einer Reincken-Gigue stammen könnte, ein typisches Merkmal von Reinckens Giguen integriert worden, indem verschiedene Takte im zweiten Teil des „Ostinato“ die für Reinckens Giguen typischen Oktavsprünge aufweisen (266<sup>b</sup>, 267<sup>a</sup>, 268<sup>b</sup>, 269<sup>b</sup>).

Es gibt noch weitere Unterschiede zwischen den Fassungen BWV 912a und 912 zu beobachten, die ebenfalls mit einer speziellen Eigenart Reinckens zu tun haben. In der zweiten Takthälfte von T. 8 erklingt in BWV 912a ein Triller, dessen homorhythmisiche Bewegung in der Alt-, Tenor- und Bassstimme in BWV 912 dahingehend geändert wurde, dass der Alt und Tenor jeweils auf dritter und vierter Taktzeit um eine 32tel versetzt beginnen, s. **Notenbeispiel 2(a)**. Durch diese Maßnahme ergibt sich eine Art Doppeltriller, der einen besonderen klanglichen Effekt erzeugt. Im Unterschied zum normalen Triller, der wie in der Fassung BWV 912a durch Wechselnoten in nur einer Stimme hervorgerufen wird, entstehen hier Wechselklänge bzw. -harmonien, wobei der jeweils zweite Akkord dissonant ist. Dieser dissonante Klang ist in dem mordentartigen Triller der Frühfassung auch schon latent vorhanden, da entgegen dem normalen Triller der erste Ton *e*<sup>1</sup> konsonant und der zweite Ton *d*<sup>1</sup> dissonant ist. Die ungewöhnliche klangliche Wirkung kommt jedoch erst in der späteren Fassung voll zur Geltung, indem durch

das verspätete Einsetzen von Alt und Tenor ein zusätzlicher Akkord entsteht, der die Dissonanz deutlicher als zuvor hervortreten lässt. Der Eindruck eines Doppeltrillers ergibt sich dadurch, dass Bass und Tenor ein hörbares Sext-Tremolo erzeugen,<sup>40</sup> das zusammen mit dem Triller des Soprans erklingt.

The image contains four musical examples labeled a) through d).  
 a) BWV 912a, T. 8<sup>b</sup>: Shows a bass line with a continuous eighth-note tremolo and a soprano line with a sixteenth-note tremolo.  
 b) Reincken, *An Wässer Flüssen Babylon*, T. 205 (2. Tz.): Shows a bass line with a continuous eighth-note tremolo.  
 c) BWV 912a/912, T. 68 (4. Tz.): Shows a bass line with a continuous eighth-note tremolo and a soprano line with a sixteenth-note tremolo.  
 d) BWV 912a/912, T. 78 (2. Tz.): Shows a bass line with a continuous eighth-note tremolo and an alto line with a sixteenth-note tremolo.

### Notenbeispiel 2

Vielleicht ist diese Änderung in BWV 912 direkt inspiriert von einer ähnlichen Stelle in Reinckens Choralfantasie *An Wässer Flüssen Babylon* (T. 205), von der Bach eine Abschrift besessen hat<sup>41</sup> (**Notenbeispiel 2b**). Vergleichbar ist im Reincken-Beispiel die später einsetzende Altstimme, während das Terz-Tremolo im unteren System im Gegensatz zu T. 8 von BWV 912 einstimmig notiert ist. Dabei handelt es sich jedoch nur um einen notationsmäßigen, nicht einen klanglichen Unterschied. Auch diese einstimmige Notation des Tremolos verwendet Bach neben der zweistimmigen von T. 8 in den Takten 68-70 (jeweils 4. Tz.) (**Notenbeispiel 2c**; hier nur T. 68). Die Quart-Tremolos im Tenor hätte Bach genauso wie das Sext-Tremolo in T. 8 zweistimmig notieren können, ohne dass es einen hörbaren Unterschied geben würde. Ähnlich verhält es sich mit dem zweistimmig notierten Terz-Tremolo der Oberstimmen in BWV 912, T. 78 (2.

<sup>40</sup> Von den verschiedenen Arten des *Tremolo* ist hier die unter 3) genannte Art im Riemann *Musik Lexikon - Sachteil*, Mainz <sup>12</sup>1967, S. 978, Art. „Tremolo“ gemeint: „rascher gleichmäßiger Wechsel zwischen zwei in größerem Abstand als dem einer Sekunde auseinanderliegenden Tönen [...].“

Tz.). In der früheren Fassung BWV 912a ist es einstimmig notiert (**Notenbeispiel 2d**). Auch hier gibt es keinen hörbaren Unterschied.

War für T. 8 zwischen der früheren und späteren Fassung durch das spätere Eintreten von Alt und Tenor ein klar hörbarer klanglicher Unterschied eingetreten, ist dies für die erwähnte Stelle T. 68-70 nicht ohne weiteres beurteilbar. Bach notiert diese Stellen in der Frühfassung 912a als siebenstimmige Akkorde, die er mit dem Zusatz „trem.“ (bzw. T. 79/80 „tr.“) versehen hat. Es ist nun eigentlich eine Frage für die Aufführungspraxis, wie dieses Tremolo auszuführen ist. Bachs Vetter Johann Gottfried Walther kennt in seinem *Lexicon* von 1732 die hier besprochene Form des Tremolo nicht, erwähnt allerdings die von Bach benutzte Abkürzung „Trem.“. Walther beschreibt nur das geläufige italienische „Bogenvibrato“, fügt aber hinzu, dass „manchmal auch [...] ein Trillo“ gemeint sei. Aus dem Beispiel, in dem er sich auf eine Erklärung des „Tremolo“ bei Wolfgang Caspar Printz bezieht, geht dann hervor, dass es sich zwar um einen normalen Sekundtriller handelt, der aber genauso wie in BWV 912a, T. 8 mit der Hauptnote beginnt und mit der unteren Nebennote abwechselt.<sup>42</sup> Es ist nun zu vermuten, dass Bach in den Takt 68-70 der Frühfassung mit „trem.“ genau die von Printz beschriebene Ausführung meinte, wie sie auch in T. 8 dieser Fassung ausgeschrieben ist (wahrscheinlich auch mit Tonrepetitionen der Akkord-Töne), und nicht die Ausführung mit dem „echten“ Quart-Tremolo der späteren Fassung. Ein Triller in der Oberstimme mag von einem Ausführenden in Anlehnung an T. 8 noch analog zu erschließen gewesen sein. Die Ausführung eines zusätzlichen „echten“ Tremolo, hätte aber die Frage aufgeworfen, mit welchen Tönen des Akkords man dieses hätte erzeugen sollen. In keinem Fall handelt es sich bei Bachs späterer Überarbeitung um eine ausgeschriebene Notation der Frühfassung, da die oberste Note des unteren Systems <sup>a</sup><sup>1</sup> wegfällt, während die verbleibenden sechs Noten zu vier Stimmen geordnet sind.

Geht man davon aus, dass in der Frühfassung nur ein einziges „echtes“ Tremolo – das Terz-Tremolo, T. 78 – vorhanden ist, stellt sich die Frage, wie man die unterschiedlichen Tremoli der beiden Toccatenfassungen erklären könnte? (mindestens für T. 8 ist die unterschiedliche Art des Tremolo ja unbestritten). Denkbar wäre, – und dies ausdrücklich als Arbeitshypothese – dass Bach zum Zeitpunkt der Komposition des Werkes diese Stileigenart Reinckens nur gehört aber noch nicht gesehen hatte. Gehört

---

<sup>41</sup> S. Anm. 35.

<sup>42</sup> Printz unterscheidet zwischen dem Tremolo mit Wechsel von Hauptnote mit unterer Neben-

haben könnte er sie beispielsweise in der Katharinenkirche bei einem seiner zahlreichen Hamburg-Besuche, die er zwischen 1700 und 1702 von Lüneburg aus unternahm. Im Nekrolog heißt es ausdrücklich, dass er nach Hamburg reiste, „um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören“.<sup>43</sup> Dabei war ein einstimmiges Terz-Tremolo, wie es in T. 78 erscheint – unabhängig von seiner Notationsart – wesentlich einfacher zu hören, als die komplizierteren mehrstimmigen Tremoli. Das Sehen solcher Tremoli, oder, wie es wiederum im Nekrolog heißt „Betrachten der Wercke“, könnte beispielsweise stattgefunden haben, als Bach sein Exemplar von *An Waßer Flüssen Babylon* erhalten hat, was dann zu der abgeänderten Version BWV 912 führte. Ähnlich könnte sich die oben erwähnte Abänderung der „Basso ostinato“-Stelle in der D-Dur Toccata erklären. Die Reincken-ähnliche Stelle in BWV 912a, die durch Anhören zustande gekommen wäre, könnte nach der Erlangung seines Exemplars des *Hortus musicus* aufgrund des „Betrachtens“ abgeändert worden sein.

Insgesamt bestätigt sich der von Pieter Dirksen gewonnene Eindruck, dass es sich bei der D-Dur Toccata, sowohl in der Frühfassung und noch mehr in der überarbeiteten Version, um eine *Hommage à Reincken* handelt.<sup>44</sup> Darüber hinaus kann aber auch an der Entwicklung des Werkes der im Nekrolog beschriebene Lerneifer des heranreifenden Musikers nachvollzogen werden, der sich durch Anhören hervorragender Organisten und das Studium guter Werke „weiterbildete“.

Auf einen weiteren Bezug eines Bachschen Frühwerks zum *Hortus musicus* hat Peter Wollny aufmerksam gemacht. Bachs Schlussfuge der g-Moll-Toccata BWV 915 basiert auf Themenmaterial aus der Gigue der fünften „Sonata und Suite“ des *Hortus musicus*.<sup>45</sup> Reinckens Gigue ist, wie alle übrigen Fugen des *Hortus musicus* auch, eine Permutationsfuge, in der zwei Themen ohne Zwischenspiele durchgeführt werden. Im zweiten Teil der Gigue erfolgt die für Reinckens Giguen typische Themen-umkehrung. Bach entwickelt Thema und Kontrasubjekt aus den beiden „umgekehrten“ Themen des zweiten Teils der Gigue. Dabei übernimmt er in dieser Fugenbearbeitung jedoch nicht

---

note („descend.“) und oberer Nebennote („ascend.“).

<sup>43</sup> *Dok III*, Nr. 666, S. 82. Wenig später heißt es im Zusammenhang mit der Lübeck-Reise 1705/06, dass er dorthin reiste, um Buxtehude „zu behorchen“.

<sup>44</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 135.

<sup>45</sup> Wollny, wie Anm. 31, S. 252f.

die vollständigen Themen, wie etwa bei den anderen „Reinken-Fugen“,<sup>46</sup> oder den meisten Bearbeitungen italienischer Meister (BWV 579, 946, 950 und 951), sondern modifiziert sie dahingehend, dass er Reinckens Themenköpfe (erster Themen-takt) ganz weglässt und erst die charakteristischen aufsteigenden Quartsprünge des 1. Themas und die chromatisch aufsteigende Linie des 2. Themas des zweiten Thementak-tes aufgreift (**Notenbeispiel 3a**),<sup>47</sup> um dann dem so neu gewonnenen Themenkopf eine eigene Fortspinnung hinzuzufügen.

Das Verfahren, aus bestimmten charakteristischen Elementen eines Themas ein neues zu kreieren, ähnelt der von Hans Heinrich Eggebrecht beschriebenen „Gestaltmetamorphose“, einem Begriff, den Eggebrecht für einige kaum noch hörbare Abwandlungen des Hauptthemas und besonders die aus dem Hauptthema entwickelten Nebenthemen in der *Kunst der Fuge* verwendet hat.<sup>48</sup> Die „Gestaltmetamorphose“ unterscheidet sich von der üblichen „Gestaltvariation“ dadurch, dass in dieser das Thema „stets mehr oder weniger deutlich hörbar durchscheint“.<sup>49</sup>

Bach entlehnt in BWV 915/4 aber nicht nur das Thema Reinckens im Sinne der „Gestaltmetamorphose“ eines vorgegebenen Themas. Zusätzlich nimmt er den „Inversus“-Gedanken der Vorlage auf (Themenumkehrung im zweiten Teil der Gigue), indem er Thema und Kontrasubjekt ab T. 99ff. umkehrt („*riverso*“). Dabei folgt Bach in seinem ersten Teil mit der Rectus-Form der Themen, wie bereits erwähnt (**Notenbeispiel 3a**), der Bewegungsrichtung der umgekehrten Themen aus dem zweiten Teil von Reinckens Gigue (1. Thema mit aufsteigenden Quarten, 2. Thema chromatisch aufsteigend). Daraus ergibt sich folgerichtig, dass in Bachs Inversus-Teil (T. 99ff.) die abwärtsgerichtete Bewegung der Themen erfolgt, die der Rectus-Form mit der ursprünglichen Bewegungsrichtung von Reinckens Themen (erster Teil der Gigue) entspricht. Bach kehrt also gewissermaßen die Rectus- und Inversus-Form der Reincken-Vorlage in seiner Fuge um: s **Notenbeispiel 3(b)**. Eine zweite Art der „Umkehrung“ der Vorlage ist darin zu sehen, dass Bach die rhythmische Gestalt der beiden Reinckenschen Themen in seiner Fuge in die jeweils andere Stimme verlegt. Die Triolen mit oberer Neben-

<sup>46</sup> Ich verwende im Folgenden den Begriff „Reinken-Fugen“ in Anlehnung an Wolff, wie Anm. 8, S. 114 und Karl Heller, *Überlegungen zur Datierung der ‚Reinken-Fugen‘ Johann Sebastian Bachs*, in Sandberger, wie Anm. 32, S. 231-244 für die Bearbeitungen der Fugen aus BWV 954, 965 u. 966.

<sup>47</sup> Vgl. das Notenbeispiel bei Wollny, wie Anm. 31, S. 253.

<sup>48</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge*, Wilhelmshaven<sup>4</sup>1998, S. 101.

<sup>49</sup> Ebd., S. 93.

note aus Reinckens 1. Thema mit den aufwärtsgerichteten Quartsprüngen verwendet Bach für sein chromatisch aufsteigendes Kontrasubjekt.

Reincken, *Hortus musicus V*, Gigue – Teil 2 (Fugenthema in Umkehrung)

a)

BWV 915/4 Fuga (Beginn), T. 79ff.

Reincken, *Hortus musicus V*, Gigue – Teil 2 (Themenenumkehrung)

b)

BWV 915/4, Fuga, Inversus-Teil (T. 99-124 „riverso“)

Reincken, *Hortus musicus V*, Gigue – Teil 1

### Notenbeispiel 3

Im anderen Fall handelt es sich nicht um eine direkte Übernahme des Rhythmus', sondern um eine Analogie: dem überwiegend trochäischen Rhythmus von Reinckens zweien

tem chromatisch aufsteigenden Thema entspricht der vom Charakter her sehr ähnliche punktierte Rhythmus in Bachs Hauptthema mit den Quartsprüngen. In der folgenden Tabelle wird der Sachverhalt zur Verdeutlichung noch einmal schematisch dargestellt:

Bach, BWV 915/4		Reincken, <i>Hortus musicus</i> V, Gigue	
Fuga, Rectus-Teil (T. 79-98)	<u>Thema</u> : Punktierter Rhythmus mit Quartsprüngen aufwärts	Gigue, 2. Teil (Themen-umkehrung)	<u>1. Thema</u> : Triolen mit unterer Nebennote, Quartsprünge aufwärts
	<u>Kontrasubjekt</u> : Triolen mit unterer Nebennote chromatisch aufsteigend		<u>2. Thema</u> : überwiegend trochäischer Rhythmus chromatisch aufsteigend
Fuga, Inversus-Teil („riverso“; T. 99-124)	<u>Thema</u> : Punktierter Rhythmus mit Quartsprüngen abwärts	Gigue, 1. Teil	<u>1. Thema</u> : Triolen mit oberer Nebennote, Quartsprünge abwärts
	<u>Kontrasubjekt</u> : Triolen mit oberer Nebennote chromatisch absteigend		<u>2. Thema</u> : überwiegend trochäischer Rhythmus chromatisch absteigend

Zusätzlich ist noch zu bemerken, dass in Bachs Kontrasubjekt am Ende der chromatisch aufsteigenden Linie (T. 84/85) zweimal nacheinander eine Triole mit den für Reincken typischen Oktavsprüngen erscheint, die in drei anderen *Hortus musicus*-Giguen zur Charakteristik der Themenbildung beitragen (*Hortus musicus*-Giguen III, IV und VI), jedoch ausgerechnet in der Gigue der fünften „Sonata und Suite“ nicht erscheinen. Bach hat also, genauso wie bei der überarbeiteten „Basso ostinato“-Stelle BWV 912, T. 266ff. (**Notenbeispiel 1c**), einen zusätzlichen Reincken-Bezug geschaffen, indem er Reincken-Spezifika hinzufügt, die in der speziellen Vorlage gar nicht vorhanden sind.

## V.2. Das *Thema Reinkianum* und Präludium und Fuge g-Moll BWV 535

Wie schon in der Einleitung erwähnt, hat Pieter Dirksen auf einen weiteren Bezug eines Bachschen Frühwerkes zu Reincken aufmerksam gemacht. Die g-Moll-Fuge BWV

535/2, die in der Frühfassung BWV 535a/2 auch als Autograph in Mö vorliegt, basiert auf der *Fuga. Thema Reinkianum à Domino Heydornio elaboratum* des mutmaßlichen Reincken-Schülers Peter Heydorn.<sup>50</sup> Dieses Stück ist zusammen mit einer weiteren Fuge Heydorns als Unikum in unmittelbarer Nähe von BWV 535a innerhalb des von Dirksen so bezeichneten „Reincken-Komplexes“ von Mö aufgezeichnet.<sup>51</sup> Ebenfalls innerhalb des „Reincken-Komplexes“ befindet sich ein weiteres Unikum: Georg Böhms *Capriccio D-Dur*,<sup>52</sup> das ebenfalls auf dem *Thema Reinkianum* Heydorns basiert. Sowohl Heydorns als auch Böhms Stück spielen für die Gestaltung des Themas von BWV 535/2 eine Rolle.

Bach übernimmt in der g-Moll-Fuge BWV 535a/2 das *Thema Reinkianum*, genauso wie in BWV 915/4, nicht in seiner Originalgestalt, sondern unterzieht es einer Modifikation, oder, um mit Hans Heinrich Eggebrecht zu sprechen, einer „Gestaltmetamorphose“. Auch Böhm übernimmt das Thema nicht unverändert und bringt es zudem nicht in der ursprünglichen Tonart d-Moll, sondern in der Dur-Variante.

Anders als im *Thema Reinkianum* geht Böhm nach dem diatonischen Auffüllen der Terz nicht zum Grundton zurück, sondern führt weiter zur Quinte, um erst dann wieder den Grundton zu erreichen (**Notenbeispiel 4a**).

Im Gegensatz zur Vorlage werden also nicht nur Grundton und Terz im Thema verankert, sondern auch die Quinte, die auch in Bachs Bearbeitung eine Rolle spielen soll. Von der Fortspinnung des Themas lässt Böhm die beiden ersten Sechzehntel-gruppen aus, um dann die dritte bis fünfte Gruppe wieder notengetreu (bis auf die Dur- statt der Moll-Terz in der zweiten Gruppe) zu übernehmen, wobei durch den Wegfall der ersten und zweiten Gruppe der charakteristische Sextsprung der Vorlage in Böhms Thema fehlt. Auf die den Sechzehntelgruppen folgende Überleitung des *Thema Reinkianum* vom Dux zum Comes verzichtet Böhm und lässt seinen Comes unmittelbar anschließen. Bei Böhm ist das Thema, das trotz der Eingriffe noch erstaunlich viel Substanz der

---

<sup>50</sup> Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Strenger und freier Stil in der nord- und süddeutschen Musik für Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts*, in Carl Dahlhaus und Walter Wiora (Hg.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; 16, S. 69). Riedel bezeichnet Heydorn, was naheliegend ist, als „Reincken-Schüler“, allerdings ohne Angabe von Quellen.

<sup>51</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 135 (Fn. 56), vgl. Einleitung.

<sup>52</sup> Georg Böhm, *Sämtliche Werke*, hg. von Johannes Wolgast,<sup>1</sup> Leipzig 1927, neu hg. von Gesa Wolgast, Leipzig <sup>2</sup>1952, S. 18ff.

Vorlage enthält, prägnanter geworden – obwohl nur um einen halben Takt verkürzt – und stellt somit eine Symbiose zwischen der eher knappen Themengestaltung aus Böhms mitteldeutscher Heimat und den „langen“ norddeutschen Themen dar.

Heydorn: *Thema Reinkianum*

a)

Böhm: *Capriccio*

Heydorn: *Thema Reinkianum*

b)

BWV 535a/2 (535/2)

BWV 535/1, T. 10ff.

c)

#### Notenbeispiel 4

Bach greift bei seiner Themenmodifikation viel stärker als Böhm in die Originalgestalt des Themas ein. Er kürzt nicht, sondern fügt im Gegenteil dem aus zwei Gliedern bestehenden Thema (abgesehen von der Überleitungsfigur zum Comes) noch ein zusätzliches Mittelglied ein. Dieses Mittelglied ist entwickelt aus der jeweils ersten Note der ersten und zweiten Sechzehntelgruppe des *Thema Reinkianum*: **Notenbeispiel 4(b)**. Außerdem integriert Bach in dieses Mittelglied noch den in Böhms *Capriccio* auftretenden Quintfall, der in der Vorlage ja nicht vorhanden ist (BWV 535/2, 3. Thementakt). Aus den jeweils zwei reperkussierenden Achteln des ersten Thementaktes wird bei Bach

eine Viertelnote. Das nun fehlende Reperkussionsmoment verlegt Bach in das hinzugefügte Mittelglied, wobei die Tonrepetitionen auf den Gerüsttönen der ersten beiden Sechzehntelgruppen (*es – d*) erklingen. Durch die Verlegung des Reperkussionsmoments in das zweite Themenglied wird eine Verbindung zwischen beiden Themengliedern hergestellt und gleichzeitig ein neues Themenprofil erlangt, ohne den deutlichen Bezug zur Vorlage aufgegeben zu haben.

Ähnlich wie in BWV 915/4 übernimmt Bach auch hier nicht nur einfach die Vorlage, sondern schafft durch Austausch wesentlicher Merkmale der Vorlage Eigenständigkeit. Bachs drittes Themenglied ist nochmals aus den jeweils ersten Noten der Sechzehntelgruppen entwickelt (**Notenbeispiel 4b**). Somit spielt die erste und zweite Sechzehntelgruppe der Vorlage sowohl für das Mittelglied als auch das dritte Themenglied eine Rolle und schafft somit wiederum eine Verbindung zwischen beiden. Das Mittelglied ist also sowohl mit dem ersten als auch dritten Themenglied verknüpft. Dabei wird die Gleichförmigkeit der Vorlage durchbrochen, indem Bach nur die zweite und dritte Sechzehntelgruppe der Vorlage wörtlich übernimmt, diese dann allerdings in Verdoppelung, wohl weil dieses für die Erkennbarkeit des Themas wichtige Element sonst zu unproportioniert kurz erschienen wäre. Interessant ist nun, dass Bach auch den nur in der ersten Durchführung vorhandenen Beginn des Kontrasubjektartigen Kontrapunkts aus dem *Thema Reinkianum* entwickelt (vierte und fünfte Sechzehntelgruppe sowie die ersten beiden Töne der Überleitungsfigur; **Notenbeispiel 4(b)**, 5. Thementakt).

Durch den sehr wahrscheinlich von Böhms *Capriccio* inspirierten Quintfall im dritten Takt und den anschließenden Auftakt zur Sechzehntelgruppensequenz erreicht Bach, dass der charakteristische kleine Sextsprung des *Thema Reinkianum* in BWV 535/2 zum zweiten Mal erklingen kann und betont dadurch dessen Wichtigkeit. Dieser kleine Sextsprung, der im 17. Jahrhundert in der *Prima practica* noch zu den verbotenen Sprüngen zählte, ist offenbar für Bach das entscheidende Merkmal des Reinckenschen Themas und spielt deshalb in seiner Komposition eine zentrale Rolle. Der langjährige Hamburger Kantor und Zeitgenosse Reinckens, Christoph Bernhard, handelt diesen *Saltus hexachordi minoris* in seinem *Tractatus compositionis augmentatus* noch ausdrücklich im Kapitel der *Salti duriusculi* ab,<sup>53</sup> also der harten Sprünge, die nur in der *Seconda practica* unter bestimmten Voraussetzungen erlaubt wurden. In diesem Zusam-

---

<sup>53</sup> Joseph Müller-Blattau (Hg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. <sup>3</sup>1999, S. 78 (Cap. 30, Absatz 2).

menhang wird evident, warum in Bachs Thema dem kleinen aufwärtsführenden Sextsprung direkt die spannungsgeladene *Quinta falsa* oder auch *Quinta deficiens* folgt. Den *Saltus Quintae deficiens*,<sup>54</sup> der genauso wie der kleine Sextsprung im 17. Jahrhundert in der *Prima pratica* verboten war, handelt Bernhard ebenfalls im Kapitel der *Salti duriusculi* ab, und zwar direkt hinter dem *Saltus hexachordi minoris*. Indem Bach den *Saltus hexachordi minoris* unmittelbar mit dem tritonalen *Saltus Quintae deficiens* verknüpft, erreicht er im Gegensatz zur Vorlage eine ungeheure Intensivierung des Spannungsgehaltes.

Auf eine Analogie zwischen dem kontrapunktischen *Saltus hexachordi minoris* und einer Entsprechung im harmonischen Bereich, der ursprünglich aus der Vorhaltsbildung 6/5 entwickelten kleinen Sexte im neapolitanischen Sextakkord, scheint Bach hinweisen zu wollen, wenn er im Nachspiel zur Fuge den Neapolitaner in T. 72 so deutlich hervorhebt. Im übertragenen Sinn stellt Bach eine Verbindung zwischen der intervallisch-kontrapunktischen Ebene, die in Reinckens Fugen im Vordergrund steht, mit der akkordisch-harmonischen Ebene her, die auch in Bachs späteren Fugen zunehmend an Bedeutung gewinnt. Die typische querständige Auflösung des Neapolitaners findet ihre Entsprechung in der Fuge beispielsweise in T. 68 mit den Querständen *As* (Bass) – *a*<sup>1</sup> (Alt) und *es*<sup>1</sup> (Tenor) – *e*<sup>2</sup> (Sopran). Die ursprüngliche Vorhaltsbildung des Neapolitaners klingt denn auch latent in Bachs Fugenthema im Gegensatz zur Vorlage an, indem im Mittelglied das *d*<sup>2</sup> des dritten Thementaktes deutlich als Vorhaltsauflösung des *es*<sup>2</sup> des vorhergehenden Taktes wahrgenommen wird. Auf ähnliche Weise erklären sich auch die verminderten Septakkordketten in BWV 535/1 (T. 19ff.). Auch hier geht es offenbar um eine Analogie zwischen dem kontrapunktischen *Saltus duriusculus* und seiner Entsprechung auf dem Gebiet der Harmonik. Christoph Bernhard handelt den *Saltus Septimae irregularis*<sup>55</sup> (Sprung der verminderten Septime) im gleichen Kapitel wie die anderen beiden *Salti Hexachordis minoris* und *Quintae deficiens* ab. In dem hier aufgezeigten Zusammenhang verwundert dann auch nicht, dass der mit dem *Saltus duriusculus* in enger Verbindung stehende *Passus duriusculus* (bei Bernhard direkt im Kapitel vor den *Salti duriusculi* behandelt) in BWV 535 nicht fehlt. Er findet sich in den Schlusstakten des Nachspiels in der Oberstimme (T. 75, letzte Sechzehntel bis T. 77, 2. Tz.). Offenbar inspiriert von einem kontrapunktischen Merkmal der Vorlage hat Bach in

<sup>54</sup> Ebd., S. 78 (Cap. 30, Absatz 3).

<sup>55</sup> Ebd., S. 79 (Cap. 30, Absatz 4).

BWV 535 ein reichhaltiges kontrapunktisch-harmonisches Programm entwickelt.

Auf eine weitere Besonderheit in BWV 535 hat Hermann Keller hingewiesen, die bei Bach eher selten ist: eine motivische Verknüpfung zwischen Präludium und Fuge. Keller merkt an, dass Bach „die Konturen des Fugenthemas“ in der späteren Fassung des Präludiums BWV 535/1, T. 10/11 im Pedal zitiert, wobei der letzte Ton des Themenkopfes in einen längeren dominantischen Orgelpunkt einmündet: **Notenbeispiel 4(c).**<sup>56</sup> Peter Williams hat eine Verbindung dieser „Themenkontur“ aus dem Präludium mit dem Thema allerdings angezweifelt, wohl nicht zuletzt deshalb, weil die Töne *es* und *d* im Thema nicht unmittelbar aufeinander folgen und somit wesentliche Bestandteile fehlen.<sup>57</sup> Der Zusammenhang von Bachs Thema mit dem *Thema Reinkianum* wirft nun jedoch ein anderes Licht auf dieses Themenzitat, da ohne Zweifel die Gerüsttöne des Reinckenschen Themas anklingen. Diese Stelle des Präludiums kann somit sowohl als Zitat des Bachschen Themenkopfes, als auch als deutlicher Hinweis auf Bachs Vorlage interpretiert werden. Interessanterweise teilt Williams im Zusammenhang mit seinen Zweifeln an Kellers Beobachtung mit, dass Johann Mattheson – allerdings ohne Hinweis auf Bach – die Tonfolge dieses Themenzitats aus BWV 535/1 wörtlich und in derselben Tonart in seinem *Vollkommenen Capellmeister* (Hamburg 1739) wiedergibt.<sup>58</sup> Zu Matthesons Kenntnis eines mit Bach und Reincken in Zusammenhang stehenden Themas gibt es eine bekannte Parallel. Mattheson bemerkt zu dem Umstand, dass er das Thema der g-Moll Fuge BWV 542/2 den Bewerbern um die Organistenstelle an der Hamburger Dom-Kirche 1725 aufgegeben hatte: „Ich wusste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte.“<sup>59</sup> Pieter

---

<sup>56</sup> Keller, wie Anm. 5, S. 61f.: „Das Präludium und Fuge g-moll lässt über einem angedeuteten Orgelpunkt in scheinbar zielloser Improvisation die Konturen des Fugenthemas hervortreten [...]“.

<sup>57</sup> Peter Williams, *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke* 1, Mainz 1996, S. 98, bemerkt, dass die Passagen „[...] ziemlich rätselhaft – zu einer scheinbaren Anspielung auf den Kopf des nachfolgenden Fugenthemas im Pedal“ übergehen. Und später fügt er hinzu, dass „es kaum sehr wahrscheinlich [ist], daß der Komponist in diesen Taktabschnitten absichtlich auf das Fugenthema anspielte, zumal diese Anspielung unvollständig ist.“

<sup>58</sup> Johann Mattheson, *Vollkommener Capellmeister*, Hamburg 1739, II. Theil, Fünftes Capitel, § 133, S. 154. Das Mattheson-Beispiel steht nicht im Zusammenhang mit Fugentechnik und die dort behandelten Probleme treten zwischen der 3. und 4. Tz. des 1. Taktes auf, während der charakteristische kleine Sextsprung in diesem Beispiel keine Rolle spielt und für dieses Beispiel auch verzichtbar wäre.

<sup>59</sup> Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 34f.; vgl. *Dok* III, Nr. 302, S. 219.

Dirksen hat im Zusammenhang mit BWV 535a/2 darauf hingewiesen, dass es wohl nicht ohne Bedeutung ist, dass „das einzige andere zweiteilige freie Orgelwerk Bachs in g-Moll gerade die Fantasia und Fuge g-Moll BWV 542 betrifft, also jenes Werk das seit Spitta immer wieder mit Bachs Hamburger Besuch 1720 und seiner Wiederbegegnung mit Reincken in Beziehung gebracht wird [...].“ Dirksen fügt erläuternd hinzu: „Möglicherweise diente das reife Großwerk BWV 542 als ‚Ersatz‘ für das Frühwerk BWV 535 (a); der nachweisbare niederländisch-Hamburgische Hintergrund des Fugen-themas von BWV 542 könnte dann wiederum als Hinweis auf ein „Thema Reinkianum“ betrachtet werden.<sup>60</sup> In diesen Zusammenhang passt auch Matthesons Erwähnung von Bachs *Hudemann-Kanon* BWV 1074,<sup>61</sup> der einen indirekten Reincken-Bezug dadurch aufweist, dass der Rätselkanon in Matthesons *melopoetischem Collegio* von dem späteren Groninger Organisten Jakob Wilhelm Lustig aufgelöst wurde, dessen gleichnamiger Vater – vielleicht auch er selbst – ein Schüler Reinckens war. Vor diesem Hintergrund dürfte das Mattheson-Beispiel aus dem *Vollkommenen Capellmeister* in der gleichen Tonart und genau derselben Tonfolge, wie sie im Präludium BWV 535/1 als Themen-zitat des *Thema Reinkianum* erscheint, wohl kaum auf einem Zufall beruhen.

Nun gibt es in BWV 535a resp. 535 außer der direkten Anlehnung an das *Thema Reinkianum* auch noch andere Bezüge zu Reinckens Kompositionen zu beobachten. Es handelt sich um die schon angesprochenen charakteristischen Stilspezifika Reinckens, die besonders typisch für seine Schreibart sind.<sup>62</sup> Das soeben besprochene Themenzitat des Themenkopfes (Präludium, T. 10f., **Notenbeispiel 4c**) hat Bach zusätzlich zur Anlehnung an das *Thema Reinkianum* in der für Reincken typischen Art des „harmonischen Ostinato mit mehreren simultanen Orgelpunkten“ gestaltet,<sup>63</sup> wie es schon im Zusammenhang mit BWV 912a resp. 912 beschrieben worden ist. In den Oberstimmen werden die Figuren bzw. Einzeltöne mehrfach auf gleicher Stufe wiederholt, während die Bassstimme die Funktion des „Basso ostinato“ übernimmt, der in diesem Fall aus den Gerüsttönen des Themenkopfes gebildet wurde. Die typische Wiederholung des „Basso ostinato“ fehlt hier, weil die Figuren der Oberstimmen über dem Orgelpunkt weiterentwickelt werden. Interessant ist, dass Bach das Reinckensche „Basso ostinato“-

---

<sup>60</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 134 (Fn. 48a). Zu weiteren Reincken-Einflüssen auf BWV 542/2 vgl. Kapitel V.

<sup>61</sup> *Dok III*, Nr. 466, S. 376f.

<sup>62</sup> Einzelheiten zu den Besonderheiten von Reinckens Schreibart s. Dirksen, wie Anm. 6, S. 126ff.

Prinzip, bei dem zunächst Stillstand in den Oberstimmen und Bewegung im Bass stattfindet, umkehrt, indem der Bass nun den Stillstand, der zuvor den Oberstimmen zukam, durch den Orgelpunkt hervorruft, während die Oberstimmen sich nun sukzessive leicht verändern und damit für Bewegung sorgen. Bach stellt hier also eine Analogie zwischen dem Reinckenschen „harmonischen Ostinato mit mehreren simultanen Orgelpunkten“ zum normalen Orgelpunkt her. Zusätzlich ist in diesen Takten des Präludiums, wie schon im Zusammenhang mit entsprechenden Stellen von BWV 912 und 915 gezeigt wurde, ein doppelter Reincken-Hinweis enthalten, indem nicht nur ein Reincken-Thema erklingt, sondern diese Stelle zudem mit einer für Reincken besonders typischen Eigenart gestaltet wird.

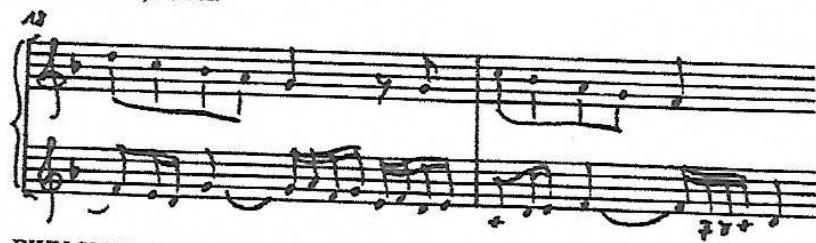
Weiterhin verwendet Bach in seinen Fugenzwischenspielen und Kontrapunkten zum Thema die für Reincken typischen treppenartigen Sechzehntelketten (z. B. BWV 535/2, T. 6/7; vgl. Reinckens A-Dur Toccata BWV Anh. 178, Schlussfuge oder *Hortus musicus*-Sonatenfugen I, V und VI), die für viele Reincken-Themen charakteristisch sind,<sup>64</sup> jedoch im *Thema Reinkianum* nicht vorkommen. Dabei fällt ein Zuwachs dieser Sechzehntelketten im Vergleich der Fassungen BWV 535 gegenüber BWV 535a auf: s. **Notenbeispiel 5(a)**; ebenso T. 11, 18/19, 59 etc.

---

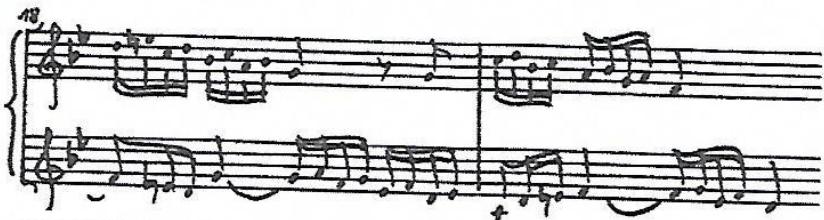
<sup>63</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 131.

<sup>64</sup> Vgl. das Notenbeispiel 1b in Dirksen, wie Anm. 6, S. 128.

a) BWV 535a/2, T. 18f.



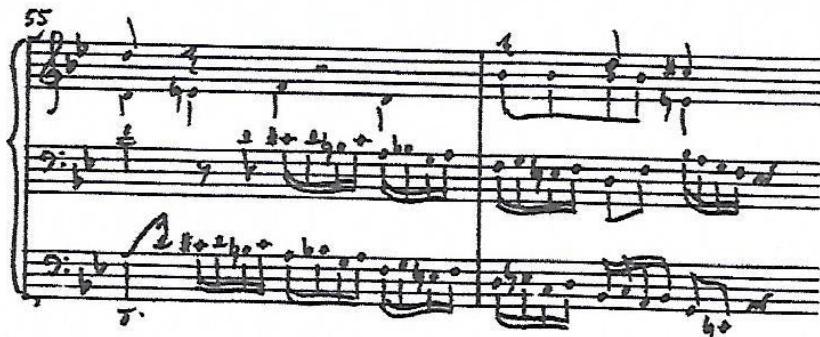
BWV 535/2, T. 18f.



BWV 535a/2, T. 55f.



BWV 535/2, T. 55f.



### Notenbeispiel 5

In den Takten 50-53 von BWV 535a erscheint ein auch in Reinckens Choralfantasien (beispielsweise *An Waßer Flüßen Babylon*, T. 291ff. und *Was kan uns kommen an für Noth*, T. 160ff.) anzutreffender Sechzehntelnoten-Kanon in der Oktave im Abstand von zwei Sechzehnteln. Auch bei dieser Technik ist wieder ein Zuwachs im Vergleich von BWV 535 gegenüber BWV 535a festzustellen. Takt 55ff. erklingt in BWV 535 ein Kanon in unisono im Abstand von vier Sechzehnteln, der in der Fassung BWV 535a noch nicht vorhanden ist: s. **Notenbeispiel 5(b)**. Der Bezug zu Reinckens Choralfanta-

sien wird hier noch deutlicher als bei der Stelle T. 50-53, weil der Kanon als Begleitung zum Thema auftritt. In Reinckens Choralfantasien erklingen derartige Kanons als Kontrapunkt zum c. f., wobei durch die Entsprechung *Thema* und c. f. eine Verbindung zu einer norddeutschen Hauptgattung, der Choralbearbeitung, hergestellt wird. Interessant ist zusätzlich, dass dieser Kanon T. 55ff. wiederum die für Reincken typischen Sechzehnteltreppen aufweist. Auch hier ergibt sich also wieder, wie schon im Themenzitat des Präludiums, ein doppelter Reincken-Bezug.

BWV 535a/1, T. 17ff.

c

BWV 535/1, T. 38ff.

38

Reincken, *Hortus musicus II*, Allemande, T. 9f.

9

VI.4

Notenbeispiel 5 (Fortsetzung)

Eine weitere Beobachtung betrifft die von Pieter Dirksen so bezeichnete „komplementäre Schreibart“ Reinckens,<sup>65</sup> wie sie z. B. in T. 21 der Fuge auftritt. Auch hier gibt es wieder einen Zuwachs im Vergleich von BWV 535 gegenüber 535a festzustellen. So ist

<sup>65</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 127.

die Passage BWV 535a/1, T. 16ff. mit ihren typisch italienischen Synkopendissonanzen in BWV 535/1, T. 38ff. zu einem typisch Reinckenschen Wechselspiel der beiden Oberstimmen abgewandelt worden, s. **Notenbeispiel 5(c)**, wie es in ähnlicher Weise besonders in den Allemanden des *Hortus musicus* auftritt (zum Vergleich wird in **Notenbeispiel 5(c)** eine derartige Stelle aus der Allemande aus dem *Hortus musicus* II, T. 9f. beigefügt; s. a. Allemanden *Hortus musicus* I, T. 16f. und *Hortus musicus* V, T. 6f.). Die in den Oberstimmen zum Präludium T. 38ff. fast identische Stelle der Fuge, T. 61ff., wurde in der späteren Fassung ebenfalls im Sinne der „komplementären Schreibart“ geändert.<sup>66</sup>

### V.3. Eine weitere Bearbeitung des *Thema Reinkianum*, die Fuge a-Moll BWV 904/2

Zusätzlich zu BWV 535/2 hat Bach noch eine weitere Bearbeitung des *Thema Reinkianum* vorgenommen: die Fuge aus Fantasie und Fuge a-Moll BWV 904. Ganz anders als bei BWV 535/2 geht es Bach in BWV 904/2 nicht mehr um extreme harmonische Schärfungen. Der *Saltus Quintae defientis* als Pendent zum *Saltus Hexachordi minoris* ist nun nicht mehr wichtig, dafür umso mehr die Quinte der Grundtonart, die Bach auch schon in BWV 535/2 – angeregt durch Böhms *Capriccio* – einbezogen hatte. Im Gegensatz zum Quintfall in BWV 535/2 erscheint in BWV 904/2 ein zweimaliger aufwärts führender Quintsprung (**Notenbeispiel 6a**). Anders als Böhm, der die Quinte sukzessive durch die Terz umspielende Sechzehntel erreicht, dient Bach der erste Quintsprung gewissermaßen als Vorbereitung zum nachfolgenden *Saltus Hexachordum minoris*, dessen „verbotene“ Wirkung dadurch gemildert scheint. Auch die nach dem folgenden Sprung erneut erreichte Quinte wirkt als Vorhaltsauflösung und die Sexte im Gesamtzusammenhang als Wechselnote zur Quinte der Grundtonart. Die für das *Thema Reinkianum* und BWV 535/2 typischen Repercussionstöne fehlen in BWV 904/2 gänzlich. Gegen-

---

<sup>66</sup> Auch Elke Krüger, *Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen Johann Sebastian Bachs*, Hamburg 1970 und Werner Breig, „[...] das Fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten machen“ – Zum Umarbeitungsprozeß in einigen Orgelkompositionen Bachs (BWV 535, 572 und 543), in Martin Staehelin (Hg.), „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ – Zur Chronologie des Schaffens von Johann Sebastian Bach, Göttingen 2001, S. 122-125 haben wichtige Beobachtungen zu den beiden Fassungen 535a und 535 mitgeteilt, die aber aus Raumgründen nicht mit den hier gemachten Beobachtungen in Beziehung gesetzt werden.

über der Fuge BWV 535/2, die im ersten Takt ruhig beginnt und dann eine schnellere Bewegung erfährt, kehrt Bach dieses Prinzip in BWV 904/2 um. Die Notenwerte des Themenkopfes erscheinen im Verhältnis zu BWV 535/2 in doppeltem Tempo, worauf dann erst eine ruhigere Bewegung eintritt. Von den für das *Thema Reinkianum*, Böhms *Capriccio* sowie BWV 535/2 charakteristischen abwärts führenden Sechzehntelnotengruppen verwendet Bach nur noch die jeweils ersten Noten für die nach der kleinen Sexte folgende Fortspinnung des Themas (Notenbeispiel 6a).

Heydorn, *Thema Reinkianum*

a)

BWV 904/2

BWV 904/2, T. 29ff.

b)

Reincken, *An Wässer Flüssen Babylon*, T. 137ff.

137

Notenbeispiel 6

Dabei entspricht die kleine Sexte und die wiederum im Sprung erreichte nachfolgende Quinte – wie auch schon im Mittelglied von BWV 535/2 – der ersten und zweiten Gruppe des *Thema Reinkianum*. Aus den jeweils ersten Noten der drei nachfolgenden Gruppen (3.-5. Gruppe) sind nur noch die ersten Sechzehntel übrig geblieben, die nun zusammen genommen eine diatonisch abwärtsführende Auftakt-Figur bilden. Im Anschluss übernimmt Bach noch die drei ersten Sechzehntel der Überleitungsfigur, die nicht wie in der Vorlage zum Comes überleiten, sondern in eine ausgedehnte Fortspinnung einmünden. Die ersten fünf Noten der Überleitungsfigur des *Thema Reinkianum* verwendet Bach dann nochmals für den ersten Teil seiner Überleitung zum Comes (Thementakt 4<sup>b</sup>, 1.-5. Sechzehntelnote). Die für das *Thema Reinkianum* charakteristischen und für Reincken typischen Sechzehntelwechselnoten-Figuren fehlen nun allerdings als wichtiges Merkmal in BWV 904/2.

Bemerkenswert ist die Gestaltung des Zwischenspiels T. 29ff., das aus Quintfallsequenzen besteht, die in ihrer Strenge und Art der Konstruktion bestimmten Passagen aus Reinckenschen Werken näher stehen, als den üblichen Quintfallsequenzen italienischer Meister. Gut vergleichbar sind die Takte 137-141 aus Reinckens Choral-fantasie *An Wäber Flüssen Babylon* (**Notenbeispiel 6(b)**; aus Gründen der besseren Lesbarkeit sind die drei Stimmen in Partitur wiedergegeben). Genauso wie bei Reincken werden die drei Motive viermalig auf verschiedenen Stufen wiederholt. Bei dem Motiv der Oberstimme, das den Charakter eines eigenen Zwischenspiel-Themas hat, handelt es sich um Bachs Fortspinnung des Themas (3. Thementakt), die nicht mehr auf Material des *Thema Reinkianum* basiert (die ersten drei Sechzehntel des 3. Thementakts waren noch, wie oben gezeigt, der Überleitungsfigur entnommen; **Notenbeispiel 6(a)**). Die Mittelstimme ist wiederum aus dem Themenkopf entwickelt worden (**Notenbeispiel 6(c)** – 1). In diesem Zwischenspiel werden also wichtige Bestandteile des auf Reincken basierenden Themas (die Anfangstöne des *Thema Reinkianum a-h-c<sup>1</sup>-a* folgen hier auch direkt aufeinander) mit Bachs eigener Fortspinnung kombiniert. Dieses aus dem Themenkopf entwickelte Motiv der Mittelstimme verwendet Bach an den unterschiedlichsten Stellen, wie z. B. als Überleitungsfigur zum Comes (Tenor T. 14; **Notenbeispiel 6(c)** – 2). Interessant ist die Überleitung des ersten Themeneinsatzes zum Comes (T. 4/5). Hier überschneidet sich diese aus dem Thema entwickelte Figur mit dem Comes. Der Themenkopf wird hier gewissermaßen mit sich selbst enggeführt, indem der Comes als augmentierte Form des vorhergehenden Kontrapunkts aufgefasst werden

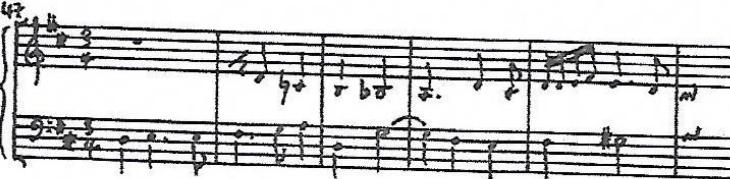
kann (**Notenbeispiel 6c – 3**). Anders ausgedrückt treten die für die Erkennbarkeit des Bachschen Themas aber auch des *Thema Reinkianum* wesentlichen Erkennungsmerkmale gleich doppelt in Erscheinung. Eine nähere Analyse, die aus Platzgründen hier nicht möglich ist, würde zeigen, dass das *Thema Reinkianum* in ähnlicher Weise fast durchgängig in BWV 904/2 präsent ist.

BWV 904/2

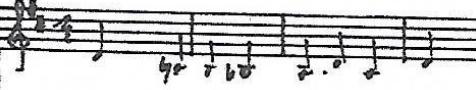
1. 2. 3.

c) 

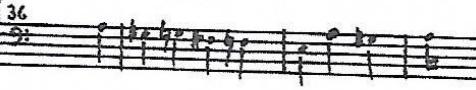
Böhm, *Capriccio* (Beginn der 2. Fuge, T. 47ff.)

d) 

Böhm, Capriccio 2. Fuge (Kontrasubjekt)

e) 

BWV 904/2, 2. Thema

36 

BWV 904, T. 39f.

f) 

Notenbeispiel 6 (Fortsetzung)

Hatte Böhms *Capriccio* schon im ersten Teil der Doppelfuge BWV 904/2 – ähnlich wie in BWV 535/2 – eine, wenn auch sekundäre Rolle gespielt, so wird der Einfluss von Böhms Stück im zweiten Teil von BWV 904/2 konkreter. In der mittleren Fuge des *Capriccio* im  $\frac{3}{4}$ -Takt (1. Variation, T. 47-91) stellt Böhm dem *Thema Reinkianum* ein zweites Thema an die Seite, das hier die Funktion eines fest beibehaltenen Kontrasubjektes hat. Das zweite Thema erklingt nach der älteren Art der Doppelfuge von Beginn an gleichzeitig mit dem Thema und nicht erst beim Eintreten des Comes (**Notenbeispiel**

**6(d).** Reincken bezeichnet diese Art der Doppelfuge als in seinem Traktat *Erste unterrichtung zur Composition [sic] Contrafuga*.<sup>67</sup> Das zweite Thema des *Capricio* kündigt sich schon in der *Passus duriusculus*-Passage an, die im Nachspiel zur ersten Fuge des *Capricio* (T. 40-42) in der Oberstimme erscheint. In Böhms Kontrasubjekt fehlt dann allerdings der zweite Ton *cis*<sup>1</sup>, der aus dem Quartgang erst einen vollständigen *Passus duriusculus* machen würde. Bach hatte den *Passus duriusculus* auch schon in die frühere *Thema Reinkianum*-Bearbeitung BWV 535/2 einbezogen, wie in Kapitel II gezeigt wurde (hier in Zusammenhang mit den *Salti duriusculi*, vielleicht aber auch schon im Hinblick auf Böhms Stück). In BWV 904/2 erscheint nun Böhms Thema – allerdings mit dem vollständigen *Passus duriusculus* – als zweites Thema seiner Doppelfuge (**Notenbeispiel 6(e)**), das hier Ricercar-artig von Anfang an enggeführt auftritt. Es besteht kein Zweifel, dass Bach sich hier tatsächlich auf Böhms *Capricio* bezieht, da er nicht nur den Quartgang verwendet, sondern auch den anschließenden Quartsprung aufwärts mit der intervallgleichen abschließenden Kadenz. In den Zwischenspielen der Fuge dominiert ein Motiv, das wiederum aus dem *Thema Reinkianum* bzw. dem Kopf des ersten Themas von BWV 904/2 – ähnlich der in Notenbeispiel 6c gezeigten Figur – abgeleitet wurde (**Notenbeispiel 6(f)**).

Das *Thema Reinkianum* ist also auch in diesem zweiten Teil, in dem es eigentlich ausschließlich um die Vorstellung des zweiten Themas gehen sollte, präsent. Im dritten Teil der Doppelfuge BWV 904/2 werden nun die beiden Themen – genauso wie in Böhms mittlerer  $\frac{3}{4}$ -Fuge – miteinander kombiniert. Das modifizierte *Thema Reinkianum* und Böhms chromatisches Thema werden von Anfang an im Sinne der Reinckenschen *Contrafuga* gleichzeitig (wie auch bei Böhm) durchgeführt, wobei Bach das Thema im Gegensatz zu Böhm gemäß der Vorlage des *Thema Reinkianum* in geradem Takt verwendet. Man kann vielleicht in Anlehnung an Pieter Dirksens Bezeichnung von BWV 912/2 als einer *Hommage à Reincken* mit einiger Berechtigung bei BWV 904/2 von einer *Hommage à Reincken et Böhm* sprechen, wobei Reincken in diesem Stück durch das zentrale Haupt- und Ursprungsthema die wichtigere Rolle zukommt.

---

<sup>67</sup> Jan Pieterszn Sweelinck, *Werken – Deel X (De „Compositions-Regeln“)*, 's-Gravenhage/Leipzig 1901, S. 54 (Nr. 132). Zu neuen Forschungsergebnissen über Reinckens Traktat vgl. Ulf Grapenthin, „Sweelincks Kompositionssregeln aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18 (2001), S. 80ff.

#### V.4. Überlegungen zur Datierung

In seinem Reincken/Bach-Artikel von 1985 hat Christoph Wolff dafür plädiert, die eingangs erwähnten Cembalo-Bearbeitungen des *Hortus musicus* (BWV 954, 965 und 966) zu Bachs Frühwerk zu rechnen. Damit wollte er seine These des besonders starken Einflusses Reinckens auf den jungen Bach untermauern. Besonders die Fugen seien, genauso wie die Triosonatenbearbeitungen italienischer Meister (Corelli, Albinoni, Legrenzi u.a.), als Studienfugen des lernbegierigen jungen Musikers anzusehen, die Bach den Mitteilungen seines Sohnes C. P. E. Bach an Forkel zufolge schon in seiner Jugend durch „eigenes Nachsinnen [...] zum reinen u. starcken Fugisten“<sup>68</sup> gemacht haben.<sup>69</sup>

Der von Wolff vorgenommenen Datierung in seinem Artikel von 1985 mit „vor 1710, vermutlich aber sehr viel früher“,<sup>70</sup> die zuletzt in das noch frühere „?vor 1705“ korrigiert wurde,<sup>71</sup> ist neuerdings Karl Heller mit einer eingehenden Studie über die „Reinken-Fugen“ entschieden entgegengetreten.<sup>72</sup> Heller knüpft u.a. an die Überlegungen Spittas an, der die „Reinken-Fugen“ in der Nähe der zweiten Fassung der h-Moll-Fuge nach Albinoni (BWV 951) sieht und eine Entstehung zur Zeit von „Bachs höchster Reife“ vermutet.<sup>73</sup> Hermann Keller zählt die Stücke zu den „großen konzertanten Fugen“ und sieht sie in einer chronologischen Entwicklungsreihe zwischen den großen Schlussfugen der Clavier-Toccaten und den beiden a-Moll Fugen BWV 944 und 894.<sup>74</sup> Dieser Einschätzung stimmt grundsätzlich auch Ulrich Siegele zu, der die „Reinken-Fugen“, die er genauso wie Spitta stilistisch in unmittelbarer Nachbarschaft zur zweiten Fassung der h-Moll Fuge (BWV 951) sieht, im Unterschied zu Keller sogar am Schluss dieser chronologischen Entwicklungsreihe ansetzt.<sup>75</sup> Auch Werner Breig

---

<sup>68</sup> Dok III, Nr. 803, S. 288.

<sup>69</sup> Wolff, wie Anm. 7, S. 114f.

<sup>70</sup> Ebd., S. 111.

<sup>71</sup> Christoph Wolff, E. Eugene Helm, Ernest Warburton u. a., *Die Bach-Familie*, übs. V. Christoph Wolff und Bettina Obrecht, Stuttgart und Weimar 1993, Werkverzeichnis.

<sup>72</sup> Heller, wie Anm. 46. Vgl. Karl Heller, NBA Krit. Bericht V, Bd. 11, S. 144.

<sup>73</sup> Spitta I, S. 427. Vgl. Heller, wie Anm. 46, S. 231.

<sup>74</sup> Hermann Keller, „Über Bachs Bearbeitungen aus dem ‚Hortus musicus‘ von Reinken“, in: *Kongreßbericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft Basel 1949*, Basel o. J., S. 161.

<sup>75</sup> Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), S. 19.

hatte schon vor einiger Zeit gegen Wolffs „?vor 1705“-Datierung eingewendet, dass eine Entstehung vor Bachs Lübeck-Reise wegen des ausgedehnten modulatorischen Radius‘ (besonders in der C-Dur und B-Dur Fuge) ausgeschlossen ist.<sup>76</sup> Hellers Überlegungen führen zu dem Ergebnis, dass die Bachschen Reincken-Bearbeitungen wohl „am ehesten [...] etwa Mitte der Weimarer Jahre“<sup>77</sup> (also um 1712/13) entstanden sein dürften. Ein Hauptargument für eine Entstehung nach Bachs Begegnung mit dem italienischen Solokonzert sind die konzertanten Elemente in den Fugen und die umfangreichen Zwischenspiele mit eigenen Motiven, die den Episoden des italienischen Konzerts vergleichbar sind.<sup>78</sup> Die Zwischenspiele, die Heller erstmals einer eingehenderen Analyse unterzogen hat, weisen im Unterschied zu den Zwischenspielen früherer Werke, die laut Werner Breig „transitorische“ Funktion haben, Eigenständigkeit gegenüber den Themenabschnitten auf.<sup>79</sup> Diese Eigenständigkeit wird dadurch unterstrichen, dass die Zwischenspiele durch eine gemeinsame Motivik, die den „Solothemen“ der italienischen Konzerte vergleichbar ist, miteinander verbunden sind. Auch wenn die Frühwerk-These für BWV 954, 965 und 966 vor diesem Hintergrund nicht mehr haltbar zu sein scheint – unabhängig von einer genaueren Datierung, über die das letzte Wort noch nicht gesprochen sein dürfte – zeigt sich nun durch die Clavier-Toccata BWV 915, dass Bach den *Hortus musicus* trotzdem schon in seiner Jugendzeit kennengelernt haben muss, da die g-Moll-Toccata nach den Untersuchungen Jean-Claude Zehnders zu der früheren Gruppe der „um 1707/08“ entstandenen Clavier-Toccaten zählt (zusammen mit BWV 912-14).<sup>80</sup>

Einer noch früheren Phase der Auseinandersetzung mit Reinckenscher Musik als BWV 915 scheint BWV 535a anzugehören. Bei der Datierung dieses Frühwerks gibt es nicht unerhebliche Divergenzen. Georg von Dadelsen hatte 1958 das Autograph mit Dokumenten der Jahre 1707/08 verglichen und kam zu dem Schluss, dass BWV 535a

---

<sup>76</sup> Werner Breig, „Composition as arrangement and adaption“, in: John Butt (Hg.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge 1997, S. 160.

<sup>77</sup> Heller, wie Anm. 46, S. 242.

<sup>78</sup> Ebd., S. 235f.

<sup>79</sup> Werner Breig, „Freie Orgelwerke“, in: Konrad Küster (Hg.), *Bach Handbuch*, Kassel usw. 1999, S. 674.

<sup>80</sup> Jean-Claude Zehnder, „Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit“, in: Karl Heller u. Hans-Joachim Schulze (Hg.), *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11.-13. September 1990*, Köln 1995, S. 311-338. Dieser Einschätzung folgt auch Peter Wollny in der NBA V/9.1, S. IV (Vorwort) und ders. wie Anm. 32, S. 246.

einer früheren Schriftperiode als die Dokumente der Mühlhauser (1707) und Weimarer (1708) Zeit angehört.<sup>81</sup> Das Datum „vor 1707/08“ gilt seitdem als *Terminus ante quem* für die Entstehung von BWV 535a, die demzufolge in Bachs Arnstädter Zeit (1703-1707) fällt. Hans-Joachim Schulze, der von einer kontinuierlichen Beschriftung von Mö ausgegangen war, datierte auf der Grundlage von von Dadelsens Untersuchung BWV 535a auf „um 1705/06“ und bemerkte zudem eine „radikale Änderung des Repertoires“ nach Bachs Eintrag des g-Moll-Werkes.<sup>82</sup> In Bezug auf die in Mö ohnehin sehr stark vertretenen norddeutschen Meister dominieren im vor BWV 535a niedergeschriebenen Teil Böhm und Reincken, die im nachfolgenden Teil von Bruhns, Buxtehude, Flor u. a. abgelöst werden.

Robert Hill ist Schulzes These einer sukzessiven Beschriftung und der sich daraus ergebenden Folgerungen für die Chronologie in seiner eingehenden Studie über die Möllersche Handschrift entgegengetreten.<sup>83</sup> Bachs autographe Niederschrift von BWV 535a in Mö ist nicht vollständig auf den drei Seiten fol. 44r-45r untergebracht worden. Der Schluss der Fuge ist offenbar auf einem angehefteten Blatt notiert worden, das heute verloren ist (die Befestigungsspuren und Reste der Fäden sind noch sichtbar). In der Datierungsfrage wählt Hill dann mit „early summer, 1707“,<sup>84</sup> ausgehend von von Dadelsens *Terminus ante quem* für BWV 535a, den spätest möglichen Arnstädter Zeitpunkt. Aufgrund seiner Hypothese, dass Bach BWV 535a als eines der letzten Stücke in Mö eintrug, bildet das Jahr 1707 Hill zufolge auch den *Terminus ad quem* für die Fertigstellung der Handschrift.<sup>85</sup> Konrad Küster bezweifelt allerdings Hills These eines späteren Nachtrags Bachs und führt aufführungspraktische Gründe für die Anheftung des zusätzlichen Blattes ins Feld.<sup>86</sup> Küster argumentiert, dass Bach das Präludium (fol. 44r) im Gegensatz zur Fuge wenig platzsparend eingetragen hat und zudem noch eine

---

<sup>81</sup> Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* Trossingen 1958 (= Tübinger Bach-Studien 4/5), S. 74.

<sup>82</sup> Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 48. Schultze vertritt die Auffassung, dass Mö und ABB bis zum Eintrag von BWV 535a parallel beschriftet wurden.

<sup>83</sup> Robert S. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University, Cambridge/ Mass. 1987, S. 113.

<sup>84</sup> Ebd., S. 128.

<sup>85</sup> Schulze, wie Anm. 82, S. 46 kommt aus anderen Gründen ebenfalls auf den Zeitraum „1703 bis Mitte 1707“.

<sup>86</sup> Konrad Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 130ff.

halbe Akkolade freiließ, um dann erst auf der nächsten Seite (fol. 44v) mit der Fuge zu beginnen. Platzprobleme hätten für Bachs Vorgehensweise bei der Beschriftung nicht bestimmt gewesen sein können, da er ja aus seiner Vorlage hätte ersehen können, dass er mit der Eintragung der Fuge auf der Doppelseite (fol. 44v/ 45r) Schwierigkeiten bekommen würde. Um dies zu vermeiden, hätte er am Ende des Präludiums mit dem Platz sparsamer umgehen und schon mit der Fuge beginnen können (während der Fugeneröffnung sei noch ein problemloses Umblättern bei nur einer Stimme möglich). Küster errechnet aus der späteren Fassung BWV 535/2 achteinhalf fehlende Takte für die Fuge, die noch hätten untergebracht werden müssen.<sup>87</sup> Diese achteinhalf Takte hätten Platz auf einer Akkolade gehabt (auch die dritte Akkolade auf dieser Seite bestehend aus achteinhalf Takten) und seien von Bach auf einem angehefteten „Papierstreifen“ notiert worden. Bach hätte beabsichtigt, dass man nach dem Präludium blättern konnte und vermeiden wollen, am Ende der Fuge „den Spieler nochmals umblättern zu lassen“.<sup>88</sup> Es seien also nicht Platzprobleme, sondern aufführungspraktische Kriterien für Bach ausschlaggebend gewesen, BWV 535a in der vorgenommenen Art niederzuschreiben.

Gegen diese Argumentation Küsters gibt es einiges einzuwenden. Es wird nicht ganz ersichtlich, was mit einer möglicherweise sparsameren Eintragung des Präludiums und dem direkt folgenden Fugenbeginn bewiesen werden soll. Wenn Bach tatsächlich schon auf fol. 44r mit der einstimmigen Fugeneröffnung begonnen hätte, wären nur vier Takte eingespart worden. Trotzdem waren aber doch immer noch viereinhalf Takte übrig, die auf der Doppelseite (fol. 44v/45r) nicht hätten untergebracht werden können. Bach hätte also trotzdem vor der Frage gestanden, ob er auf fol. 45v weiterschreiben, oder ob er die fehlenden Takte auf einem angehefteten Blatt notieren sollte. Es kommt hinzu, dass in BWV 535a nicht achteinhalf, sondern zwölfeinhalf Takte fehlen.<sup>89</sup> Bach hätte also auch bei sparsamster Schreibweise nicht das gesamte Werk auf drei Seiten unterbringen können. Die Seite mit dem Präludium konnte er also in jedem Fall in großzügiger Art beschriften und die Fuge auf der neuen Seite beginnen, denn ob er ein Blatt mit ein oder zwei zusätzlichen Akkoladen anbringen würde, war unerheblich.

---

<sup>87</sup> Ebd., S. 131: „Von den 73 Takten, die sie gemäß einer späteren Quelle einnimmt, brachte er 64 und einen halben auf ihr [der aufgeschlagenen Doppelseite] unter; wohin also mit den restlichen achteinhalf Takten?“

<sup>88</sup> Ebd., S. 132.

<sup>89</sup> Die spätere Fassung (BWV 535) hat 77 Takte und nicht, wie Küster angibt, 73 Takte (BWV

Unter der Voraussetzung, dass Küsters Annahme stimmt, dass fol. 45v (Beginn der *Lully-Ciaconne*, Mö. Nr. 24) zum Zeitpunkt der Niederschrift von BWV 535a noch nicht beschriftet war, bliebe also die Frage, ob Bachs Entscheidung, keine neue Seite anzubrechen, sondern ein Blatt anzuheften, aus aufführungspraktischen Gründen geschah. Eine solche Maßnahme wäre jedoch für Mö absolut untypisch. Zwar stimmt Küsters Beobachtung, dass bei der Beschriftung Wert auf möglichst wenige bzw. günstige Blätterstellen gelegt wurde,<sup>90</sup> allerdings gibt es vergleichbare Fälle zu BWV 535a, wie gerade Heydorns *Thema Reinkianum* (die auf zwei Akkoladen notierten letzten vier Takte stehen auf einer Verso-Seite (fol. 35v), wodurch eine unmögliche Blätterstelle entsteht) oder Buxtehudes Praeludium BuxWV 151 (die auf einer Akkolade notierten letzten fünf Takte stehen auf fol. 48v und sind unmöglich während des Vortrags zu blättern), bei denen trotz ungünstiger Blätterstelle kein Blatt aus aufführungspraktischen Gesichtspunkten angeheftet wurde. Hills These des späteren Nachtrags und Anheftung des zusätzlichen Blattes aus Platzgründen scheint somit doch plausibler (es bleibt allerdings dahingestellt, ob sich daraus notwendig ein Nachtrag gegen Ende der Beschriftung von Mö ergibt). Andererseits muss in Betracht gezogen werden, dass Johann Sebastian Bach eine andere Vorgehensweise als sein Bruder Johann Christoph gewählt hat (allerdings ist mir aus Bachs Autographen kein derartiger Fall bekannt). Die Frage muss also vorerst offen bleiben.

Unabhängig davon, in welchem Stadium von Mö BWV 535a eingetragen wurde, scheint die Datierung Hills zu spät angesetzt zu sein, da von Dadelsen von einer „früheren Schriftperiode“<sup>91</sup> als „1707/08“ spricht, weshalb die Unterschiede der Schriftmerkmale so groß sein müssen, dass eine unmittelbare Nähe zu den Vergleichsdokumenten wohl eher auszuschließen ist. Die in dieser Arbeit mitgeteilten neueren Forschungsergebnisse zu BWV 535a und seine Verbindung zum *Thema Reinkianum* und Böhms *Capricio* bieten nun eine Erklärungsmöglichkeit für die von Hans-Joachim Schulze beobachte Zäsur, die Bachs Eintrag in Mö bildet. Es scheint nicht zufällig – ebenfalls

---

535a bricht nach Takt 65<sup>a</sup> ab).

<sup>90</sup> Allerdings muss folgende Aussage stark eingeschränkt werden (Küster, wie Anm. 86, S. 131): „Deswegen beginnen viele Werke auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches (und zwar jedes Stück auf einer neuen Seite)“. Viele Stücke beginnen ebenfalls auf der rechten Seite, auch mitten auf der Seite (sowohl links als auch rechts), sogar z. T. direkt im Anschluss an ein vorhergehendes Stück in der Mitte einer Akkolade. Hieraus lässt sich also kein Argument gewinnen.

<sup>91</sup> Dadelsen, wie Anm. 81, S. 74.

unabhängig von der Frage, wann Bachs Eintrag erfolgte –, dass sich BWV 535a gerade an dieser Stelle der Handschrift zum Abschluss der Reincken/Böhm-Eintragungen befindet. Bach wollte mit BWV 535a, das starke Reincken- und Böhm-Bezüge aufweist, offenbar den Schlusspunkt unter diesen Teil der Handschrift setzen. Der inhaltliche Zusammenhang des *Thema Reinkianum* mit Böhms *Capriccio* und BWV 535a stellt zudem eine indirekte Beziehung zwischen Böhm, Reincken und Bach her und untermauert Jean-Claude Zehnders Vermutung (den Überlegungen Schulzes unter der Voraussetzung einer kontinuierlichen Beschriftung folgend), dass Bach die Werke des ersten Teils von Mö „bei seiner Rückkehr aus Lüneburg im Reisegepäck“ hatte.<sup>92</sup> Es spricht für sich, dass Böhms *Capriccio* und Heydorns *Thema Reinkianum* heute in keiner anderen, als der von Bach initiierten Quelle erhalten sind und beide Werke zudem einen inhaltlichen Bezug zu einem wichtigen Bachschen Frühwerk aufweisen. Deshalb liegt es auf der Hand, dass Bach beide Stücke in seiner Lüneburger Zeit (1700-1702) durch Böhm kennengelernt hat, da eine persönliche Bekanntschaft Bachs mit Heydorn eher unwahrscheinlich ist. Böhm wiederum könnte Heydorns Reincken-Bearbeitung während seiner Hamburger Zeit von 1690/93-1698 durch seine Kontakte zu Reincken und seinem Schülerkreis erhalten haben. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Böhm das Stück bei seiner Begegnung mit Heydorn erhielt, der 1698 zu den Mitbewerbern Böhms um die Lüneburger St. Johannis-Stelle gehörte.<sup>93</sup>

Christoph Wolff hat schon in seinem Artikel von 1985, wie w.o. bereits bemerkt, keinerlei Gründe gesehen, die gegen eine Entstehung von BWV 535a vor Bachs Lübeck-Reise (1705/06) sprächen.<sup>94</sup> Vor dem Hintergrund des starken Lüneburg-Hamburg Bezugs von BWV 535a scheint es nun überlegenswert, selbst diesen Terminus *ante quem* als eher spätest möglichen Zeitpunkt anzunehmen und Bachs Eintrag zeitlich nicht allzu weit entfernt von Bachs Lüneburger Zeit (1700-02) zu vermuten. Eine Datierung sollte sich deshalb besser an dem Terminus *ante quem non* für die Entstehung von Mö – dem spätesten Druck in Mö: Dieupart (1701/02) – orientieren, statt an dem bisherigen Terminus *ante quem „vor 1707/08“* für BWV 535a festzuhalten. George Stauffers Datierung Anfang der Arnstädter Zeit mit „ca. 1704“<sup>95</sup> scheint vor diesem Hintergrund

---

<sup>92</sup> Zehnder, wie Anm. 20, S. 84.

<sup>93</sup> Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, Tutzing 1967, S. 242; vgl. Zehnder, wie Anm. 20, S. 79f. und Hill, wie Anm. 85, S. 229.

<sup>94</sup> Wolff, wie Anm. 7, S. 108.

<sup>95</sup> Georg B. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach* Ann Arbor 1980 (= Studies

der Sache erheblich näher zu kommen, als Hills „early summer 1707“. Dies widerspricht Jean-Claude Zehnders sehr variabler Datierung aus stilkritischer Sicht mit „um 1707/08“<sup>96</sup> nicht unbedingt, da er dieses Datum als Zentrum bezeichnet und den effektiven Zeitraum mit „etwa 1705-1710“<sup>97</sup> für die Werkgruppe der Tabelle II angibt.<sup>98</sup> Bach konnte sich theoretisch direkt nach seiner Rückreise aus Lüneburg an die Komposition von BWV 535a machen: das Vorbild-Material (Heydorns *Thema Reinkianum* und Böhms *Capriccio*) stand ihm zu diesem Zeitpunkt sehr wahrscheinlich schon zur Verfügung.

Unter der Voraussetzung, dass Hills These des späten Eintrags von BWV 535a richtig ist und eine Datierung nicht weit von der Lüneburger Zeit zutrifft, hätte dies auch Auswirkungen auf die Datierung der ganzen Handschrift. Sie müsste dann insgesamt vor der Lübeck-Reise 1705/06 entstanden sein. Bisher schien gegen eine derartige Annahme vor allem zu sprechen, dass man die Buxtehude-Werke aus Mö und ABB mit der Lübeck-Reise 1705/06 in Verbindung gebracht hat. Robert Hill kommt in seiner Dissertation aber zu dem Ergebnis, dass Bach einen substantiellen Teil der norddeutschen Musik für Tasteninstrumente, einschließlich der Werke Buxtehudes, schon während seiner Lüneburger Zeit zusammengetragen haben dürfte.<sup>99</sup> So bemerkt Hill, dass Bach das Praeludium A-Dur BuxWV 151 aus Mö sehr wahrscheinlich während seines früheren Norddeutschland-Aufenthalts kennengelernt hat.<sup>100</sup> Das andere Buxtehude-Stück aus Mö, die G-Dur Toccata BuxWV 165, bringt Hill dann aber eher mit der Lübeck-Reise in Verbindung. Michael Belottis Untersuchungen in seiner Buxtehude-Dissertation führen jedoch zu dem Ergebnis, dass Bach auch dieses Stück wohl eher zwischen 1700 und 1702 „in Hamburg in der Umgebung Reinkens angetroffen haben“

---

in Musicology; 17), S. 96f. Stauffer stützt sich besonders auf die Untersuchungen Elke Krügers (s. Anm. 66).

<sup>96</sup> Zehnder, wie Anm. 80, S. 331.

<sup>97</sup> Ebd., S. 313. Zudem gilt diese Datierung nicht speziell für BWV 535a.

<sup>98</sup> Außerdem orientiert sich Zehnder für die in der Möllerschen Handschrift vorhandenen Bachiana an Hills Datierung aus dessen Dissertation – es entsteht also eine Art Umkehrschluss; vgl. Zehnder, wie Anm. 80, S. 312 (Fn. 4).

<sup>99</sup> Hill, wie Anm. 83, S. 191f. schreibt: „As far as J. S. Bach's role in providing JCB with Buxtehude Vorlagen is concerned, there is still no reason to see Bach's Lübeck trip as representing Bach's first access to Buxtehude repertoire. Bach would doubtlessly have compiled a substantial collection of North German keyboard works during his earlier period in Lüneburg. Especially in view of Buxtehude's friendship with Reincken, we can scarcely disregard Bach's visits to Hamburg as a point of access to repertoire by Buxtehude, for example.“

<sup>100</sup> Hill, ebd., S. 192.

dürfte.<sup>101</sup> Wenn beide Buxtehude-Abschriften aus Mö aus Bachs Lüneburg-Hamburger Zeit stammen, steht einer früheren Datierung von Mö nichts mehr im Wege. Es kommt hinzu, dass der Eintrag der G-Dur Toccata BuxWV 165 unmittelbar auf Bachs D-Dur Toccata BWV 912a folgt.<sup>102</sup> Bedenkt man nun, dass es sich bei BuxWV 165 um eine „Toccata à la Reincken“ handelt<sup>103</sup> und die D-Dur-Toccata BWV 912a äußerst starke Reincken-Bezüge aufweist, erhält die Vermutung einer zeitlich nicht allzu weiten Entfernung von Bachs Hamburg-Besuch für BWV 912a ebenfalls große Wahrscheinlichkeit.<sup>104</sup>

Eine weitere Frage betrifft die weiter oben gemachten Beobachtungen, dass Bach zur Zeit der Komposition von BWV 912a Reinckens Werke größtenteils nur vom Hören her kannte. Reinckens *Hortus musicus* (wahrscheinlich auch *An Wasser Fließen Babylon*) scheint Bach erst später kennengelernt zu haben, wie die überarbeitete Fassung BWV 912 zeigte. Auch bei Präludium und Fuge g-Moll war ein Zuwachs an Reinckizismen im Vergleich der Frühfassung BWV 535a und der überarbeiteten Fassung BWV 535 zu beobachten gewesen. Es stellt sich nun die Frage, wann Bach diesen Zuwachs an Reinckiana erfahren haben könnte, die dann ihren Niederschlag in den überarbeiteten Fassungen BWV 912 und BWV 535 fanden. Hierfür bietet sich Bachs zweiter großer Norddeutschland-Aufenthalt, die Lübeck-Reise 1705/06, der bisher nur mit Buxtehude in Verbindung gebracht wurde, förmlich an. Natürlich könnte Bach den *Hortus musicus* von 1688, den man um 1705 wohl nicht mehr ohne weiteres bekommen konnte, von Reinckens Freund Buxtehude während des Lübeck-Aufenthaltes erhalten haben. Vor dem Hintergrund aber, dass Bach selbst die Buxtehudiana größtenteils in Hamburg erhalten haben dürfte, liegt es nahe anzunehmen, dass Bach vielleicht auf seiner Lübeck-Reise Station in Hamburg gemacht hat und hier den *Hortus musicus* und weitere Reinckiana von Reincken selbst oder einem seiner Schüler erhalten hat. Vielleicht hat er bei dieser Gelegenheit auch seine Abschrift der zu dieser Zeit

---

<sup>101</sup> Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes – Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt a. M. 1995 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 Musikwissenschaft; 136), S. 120. Belotti hält u. a. für wahrscheinlich, dass Reincken als Vermittlerfigur für die Buxtehudiana in Betracht kommt, da sie auf Vorlagen in Liniennotation zurückgehen und Reincken diese im Gegensatz zu Buxtehude wegen seiner holländischen Herkunft (niederländisch/englische 6-Linien-Tabulatur) bevorzugte.

<sup>102</sup> Hill, wie Anm. 83, S. 525.

<sup>103</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 134.

<sup>104</sup> Peter Wollny, NBA V/9.1, S. IV zählt das Werk ohnehin „zu Bachs frühesten Gattungs-

längst nicht mehr aktuellen Choralfantasien *An Wasser Fließen Babylon* (Entstehung um 1663) und *Was kan uns kommen an für Noth* in Hamburg angefertigt. Zehnder hat im Zusammenhang mit der Lübeck-Reise schon die ähnliche Vermutung geäußert, dass Bach bei dieser Gelegenheit Station in Lüneburg gemacht haben könnte.<sup>105</sup> Es liegt nahe, auf einer solch langen Reise in einem vertrauten Ort Freunde und Bekannte aufzusuchen, die einem vielleicht sogar Quartier boten. Das Gleiche kann für Hamburg vermutet werden. Hamburg könnte sogar Bachs eigentliches Ziel gewesen sein. Sein Reisejahr 1705 spielt nämlich auch in der Reincken-Biographie eine Rolle und hat wiederum mit Johann Mattheson zu tun, der im Zusammenhang mit Bach und Reincken bereits mehrfach erwähnt wurde. Mattheson berichtet in seiner Autobiographie aus der *Grundlage einer Ehren-Pforte* folgende Begebenheit:

Indessen wurde er [Mattheson], den 17. April [1705], ohne sein Gesuch, von dem zeitigen Oberalten und Vorstehern der Kirche S. Catharinen in Hamburg, Nahmens Hökenkamp, zur Anwartschafft auf den einträglichen Organistendienst, welchen der abgängige Johann Adam Reinken besaß, und zum Probespielen erforderlich; allein, weil solches der Besitzer kniend bey dem Kirchgeschworenen, der Jerusalem hies, verbat, und weil auch, die Wahrheit zu sagen, Mattheson sich zu etwas anders, als einem Organisten, aufgelegt zu seyn befand: so wurde die Sache ausgesetzt, und hernach, wie man leicht gedencken kann, diesseits niemahls wieder rege gemacht.<sup>106</sup>

Man kann sich vorstellen, dass sich die Vakanz einer so bedeutenden Stelle damals in entsprechenden Kreisen herumgesprochen hat. Bach könnte Kenntnis davon erhalten und sich nach Norddeutschland auf den Weg gemacht haben, um seine Möglichkeiten auszukundschaften, eventuell Nachfolger Reinckens zu werden. Dies würde auch eine

---

beitragen“.

<sup>105</sup> Zehnder, wie Anm. 20, S. 84f.; Zehnder bemerkt im Zusammenhang mit der Lübeck-Reise: [...] es ist sogar wahrscheinlich, daß der Weg nach Lübeck durch Lüneburg führte.“

<sup>106</sup> Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, neu hg. v. Max Schneider, Berlin 1910, (Art. „Mattheson“), S. 194. Reincken selbst hielt es erst vierzehn Jahre später für nötig, einen Nachfolger vorzuschlagen. 1717 bat er die Kirchenvorsteher, Johann Henrich Uhtmöller als Substituten anstellen zu lassen. Offenbar ging der Kirchenvorstand davon aus, dass Reincken 1705 bereits 82 Jahre alt war und Hilfe benötigte. Nach meinen Untersuchungen ist Reincken jedoch nicht 1623, sondern 1643 geboren (s. *NGD*, offenbar hat er sich 1663 älter gemacht, als er war, weil er als Zwanzigjähriger – nach damaligem Recht noch nicht Volljähriger – sicherlich nicht eine der größten Stellen Norddeutschlands erhalten hätte). So fühlte er sich 1705 mit 62 Jahren noch sehr rüstig und hatte alle Mühe, die Forderung des Kirchenvorstandes rückgängig zu machen.

so aufwendige Unternehmung, wie es diese Reise in jeder Hinsicht gewesen sein muss (Überwindung der Distanz, finanzieller Aufwand, Verdienstausfall etc.), eher rechtfertigen, als eine reine Studienreise. Bach wollte ursprünglich ja nur vier Wochen in Norddeutschland bleiben, wie aus dem Rechtfertigungsgespräch mit dem Arnstädter Konsistorium hervorgeht.<sup>107</sup> Ein Szenario könnte man sich folgendermaßen vorstellen: Als Bach im Herbst 1705 Hamburg erreichte, könnte er festgestellt haben, dass er zu spät kam (Mattheson sollte im April vorspielen), da der Kirchenvorsteher Jerusalem die Frage der Nachfolge Reinckens schon vollkommen *ad acta* gelegt hatte. Bach könnte trotzdem bei Reincken vorgesprochen haben (als Zwanzigjähriger wird er wohl den Mut besessen haben) und die Möglichkeit zur Abschrift des *Hortus musicus*, *An Waßer Flüßen Babylon* und anderer Reinckiana erhalten haben. Einmal im Norden, könnte Bach den Entschluss gefasst haben, den anderen großen Orgelmeister – Buxtehude – aufzusuchen, dessen Nachfolge seit 1703 ebenfalls im Gespräch war (auch um diese Stelle hat sich Mattheson bekanntlich, zusammen mit Händel, bemüht<sup>108</sup>). Vielleicht hat er beide Aufenthalte, bzw. drei (Lüneburg mit einer Wiederbegegnung Böhms mitgerechnet) aber auch schon vorher geplant, obwohl die ursprünglich angesetzten vier Wochen für eine so aufwendige Unternehmung recht knapp bemessen wären.

Wenn die Annahme stimmt, dass BWV 912a und BWV 535a vor 1705/06 komponiert wurden, würde für die überarbeiteten Fassungen BWV 912 und BWV 535 nach den zuvor gemachten Überlegungen die Lübeck-Reise als *Terminus post quem* gelten. Für BWV 912 wäre beispielsweise die Entstehungszeit von BWV 915 („um 1707/08“) denkbar, als sich Bach intensiv mit dem *Hortus musicus* auseinandergesetzt hat. Bei dieser Gelegenheit könnte er gut die in Kapitel I beschriebene Änderung der „Ostinato“-Stelle in der Schlussfuge von BWV 912 vorgenommen haben. Schwieriger ist eine Datierung von BWV 535. Breig zweifelt Zehnders Datierung für die spätere Fassung mit „um 1709/11“ an und kommt zu der überraschenden Annahme, dass „für die Revision primär die Leipziger Zeit in Betracht zu ziehen“ sei.<sup>109</sup> Sein Hauptargument ist, dass die „dorische“ Notation von BWV 535a in BWV 535 zur normalen Moll-Notation geändert wurde und Bach dies erst ab seiner Köthener Periode (ab 1717) tat.<sup>110</sup> Leipzig als

---

<sup>107</sup> *Dok* II, Nr. 16, S. 19.

<sup>108</sup> Mattheson, wie Anm. 106, S. 94 (Art. „Händel“).

<sup>109</sup> Breig, wie Anm. 79, S. 654 linke Spalte.

<sup>110</sup> Ebd.; Zu einem ähnlichen Ergebnis aufgrund der „modernen“ Vorzeichnung mit „after 1717“ kommt auch Stauffer, wie Anm. 95, S. 119.

Entstehung der revidierten Fassung BWV 535 zieht Breig deshalb vor, weil in Köthen „die Orgel für die künstlerischen Aktivitäten des Kapellmeisters Bach kaum eine Rolle spielte [...].“<sup>111</sup> Nun fragt sich, ob das von Breig beobachtete Indiz ausreicht, um eine so späte Datierung zu rechtfertigen. Zudem muss die Gegenfrage gestellt werden, warum Bach beispielsweise 1720 im Autograph der Soloviolinsonate BWV 1001 nicht die Moll-Notation, sondern die „dorische“ Notation gewählt hat? Bach scheint in dieser Frage doch zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich verfahren zu sein, sodass dies kein brauchbares Datierungskriterium ergibt. Viel wichtiger ist ein Blick auf die Stilistik von BWV 535, besonders des Präludiums und des toccatischen Schlussteils der Fuge. Zehnder führt BWV 535 nicht ohne Grund in einer Tabelle mit einem stilistisch nahe verwandten Stück, dem *Thema Legrenzianum* BWV 574, auf. Die Nachspiele zu beiden Werken weisen zahlreiche stilistische Ähnlichkeiten auf. Sie zeigen die norddeutsche, virtuos-toccatische Schreibweise, die auch in den Clavier-Toccaten vorherrscht. Zudem kann man sich kaum vorstellen, dass Bach noch in seiner reifen Leipziger Zeit derartig „ermüdende“ Septakkordketten, wie sie im Präludium fast „schulmäßig“ durchexerziert werden, geschrieben haben sollte. Hier blitzt eher Experimentierfreude<sup>112</sup> und jugendlicher Eifer auf, als distanzierte Reife. Auch ein Vergleich mit dem anderen freien zweiteiligen g-Moll Orgelwerk, Fantasia und Fuge BWV 542, zeigt, dass zwischen diesen beiden Stücken Welten liegen. Breig hat an anderer Stelle einen interessanten Vorschlag für den Kompositionsanlass von BWV 574 gemacht:

Sollte die c-moll-Fuge [BWV 574/2] aus einer Bewerbungs-Improvisation Bachs hervorgegangen sein – vielleicht 1707 in Mühlhausen oder 1708 in Weimar, wo er Gelegenheit hatte, „sich vor dem [...] Herzoge hören zu lassen“ (Nekrolog) –, so ließe sich damit auch der toccatische Schlußteil erklären. Er ist zur Abrundung der Form eigentlich nicht notwendig, konnte aber einem Probanden Gelegenheit geben, nicht nur seine Beherrschung der kontrapunktischen Formen, sondern auch seine organistische Virtuosität zu zeigen.<sup>113</sup>

Diese Beschreibung passt auch in großem Maße zum Schwesternwerk BWV 535a resp. 535. Mit dem virtuos-toccatischen Vor- und Nachspiel konnte Bach seine „organistische

---

<sup>111</sup> Ebd..

<sup>112</sup> Zehnder, wie Anm. 80, S. 322 bezeichnet diese Figuren als „experimentell“.

<sup>113</sup> Werner Breig, „Das ‚Thema Legrenzianum elaboratum per Joan. Seb. Bach‘ und die Frühgeschichte der Doppelfuge“ in: *BJb* 87 (2001), S. 143 (Fn. 8).

„Virtuosität“ demonstrieren und mit der ausgefeilten Fuge die „Beherrschung der kontrapunktischen Formen“ unter Beweis stellen. Das Frühstadium BWV 535a könnte man sich beispielweise als Probestück für die Arnstädter Stelle (1703) vorstellen, noch frisch unter dem Eindruck der Lüneburger Zeit und der Begegnung mit Reinckens Musik. Vielleicht lag zu diesem Zeitpunkt auch nur die g-Moll-Fuge als Einzelfuge vor (wie BWV 574) und das Präludium wurde dazu improvisiert. Hierfür spricht das kurze „Passagio“, das wie eine zu Papier gebrachte Improvisation wirkt (Bach könnte es anschließend aus dem Gedächtnis kurz skizziert haben). BWV 535a hat dann vielleicht für weitere Vorspielsituationen gedient, für die dann die Ausarbeitungen und Verbesserungen des Werkes vorgenommen wurden, wobei sich das Präludium von der „quasi-Improvisation“ zu einem der Fuge gleichwertigen Gegenpart entwickelte. Der Zuwachs an Reinckizismen in der überarbeiteten Fassung der Fuge würde sich durch Bachs Kenntnis weiterer Reinckiana nach der Lübeck-Reise gut erklären lassen. Und so könnte man sich die überarbeitete Fassung BWV 535 ebenso gut als Probestück für die Mühlhäuser (1707) und Weimarer Stelle (1708) vorstellen, wie Werner Breig dies für BWV 574 vorgeschlagen hat. Die zwischen den beiden Fassungen liegenden Jahre würden vollkommen ausreichen, um die von Breig festgestellte Tendenz zur „Regelhaftigkeit“ und „Einheitlichkeit“<sup>114</sup> mit der kompositorischen Entwicklung Bachs zu erklären, die er in dieser Zeit vollzogen haben dürfte. Der von Breig für Bachs frühe Werke konstatierte „Zug zur Vielfalt, Improvisationsfreude und Phantastik“,<sup>115</sup> den er für BWV 535a konstatiert, ist jedoch auch in der späteren Fassung – wenn auch etwas gemäßigter und „disziplinierter“ – noch stark spürbar.

Nicht weniger kompliziert zeigt sich die Datierung von BWV 904. Lange Zeit ging man davon aus, dass es sich bei der Fantasie und der Fuge um ein von vornherein konzipiertes Satzpaar handelt. Uwe Wolf vertritt jedoch im Rahmen seiner Ausgabe für die NBA die Auffassung, dass die Zusammenfügung der beiden Sätze zu einem Paar durch Bach nicht sehr wahrscheinlich ist. Er bemerkt: „Jedenfalls aber stammen die frühesten Hinweise auf eine Zusammengehörigkeit von Fantasie und Fuge aus der Zeit um 1800. Insgesamt spricht wenig dafür, daß die Zusammenstellung bereits von Bach herrührt“.<sup>116</sup> Somit scheint die kompromisshafte Datierung des Werkes von Jean-Claude Zehnder mit „um 1710“ nicht mehr gültig: „Der Modulationsplan der Fuge verbindet

---

<sup>114</sup> Breig, wie Anm. 79, S. 654, rechte Spalte.

<sup>115</sup> Ebd.

das Werk mit früheren Stücken (Tabelle II) [„um 1707/08“], die Ritornellform [der Fantasie] dagegen mit dem Umkreis von 1712/14; eine Datierung um 1710 könnte diesen Zwiespalt lösen.“<sup>117</sup> Trifft Wolfs Vermutung der späteren Zusammenfügung zu, so ergäbe die stilkritische Untersuchung Zehnders nun indirekt für die Fuge BWV 904/2 die Datierung „um 1707/08“. Allerdings weist Russell Stinson, der ebenfalls nicht von einer Zusammengehörigkeit der beiden Sätze ausgeht,<sup>118</sup> in einer Fußnote darauf hin, dass in der Fantasie zu Beginn im Sopran die Tonfolge  $e^2-f^2-e^2$  erscheint, die auch im Thema der Fuge eine Rolle spielt.<sup>119</sup> Er vermutet jedoch, dass Bachs Schüler Johann Christian Kittel wegen dieses „thematischen“ Zusammenhangs selbst die Fantasie mit der Fuge kombinierte. Pieter Dirksen vertrat mir gegenüber die Auffassung, dass der erste Akkord der Fantasie auch von der Lage her so deutlich an den Beginn der Fuge erinnere, dass er sich eine Nichtzusammengehörigkeit der Sätze kaum vorstellen könne. Auch die stilistischen Ähnlichkeiten der beiden Sätze seien so stark, dass er kaum an eine Zufälligkeit glauben mag (z. B. ähneln sich in der Faktur die T. 81ff. der Fantasie und die T. 43ff. der Fuge).<sup>120</sup>

Der relativ frühen Datierung Zehnders – je nach Zusammengehörigkeit von Fantasie und Fuge zwischen 1707-12 – steht die Auffassung Philipp Spittas gegenüber. Er sieht die Entstehung von BWV 904 in der „ersten Leipziger Periode“ Bachs.<sup>121</sup> Auch Hermann Keller hält BWV 904 für ein reifes Werk und bezeichnet die Fuge als „bedeutendste Doppelfuge, die Bach für Klavier geschrieben hat“.<sup>122</sup> Er verlegt deshalb die Komposition – allerdings genauso wie Spitta das Satzpaar – aufgrund des „meisterlichen Stiles“ nach Köthen oder Leipzig. Christoph Wolff liegt mit seiner Datierung „Leipzig, c 1725“ auf der gleichen Linie wie Spitta und Keller.<sup>123</sup> Die in diesem Artikel

---

<sup>116</sup> NBA, Krit. Ber. V. 9.2., S. 190.

<sup>117</sup> Zehnder, wie Anm. 80, S. 338.

<sup>118</sup> Robert Stinson, „Toward a chronology of Bach’s instrumental music: observations on three keyboard works“, in: *The Journal of Musicology* 7 (1989), 453.

<sup>119</sup> Ebd., S. 460, Fn. 61.

<sup>120</sup> An dieser Stelle möchte ich Pieter Dirksen für die kritische Durchsicht der vorliegenden Arbeit sehr herzlich danken. Seine wertvollen Anregungen, Hinweise und unser Gedankenaustausch in zahlreichen Gesprächen sind in diese Arbeit mit eingeflossen.

<sup>121</sup> Spitta II, S. 663.

<sup>122</sup> Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 163.

<sup>123</sup> Christoph Wolff u. a., *Bach Family*, London 1983ff. (with additions), S. 208 (vgl. *NGD*, Vol. 1, S. 833). Die Datierung im Werkverzeichnis der deutschen Übersetzung *Die Bach-Familie*, Stuttgart und Weimar 1993 mit „Fuge (um 1704) unvollständig“ basiert ganz offensichtlich auf einem Redaktionsfehler. Da die Fuge BWV 904/2 ja nicht „unvollständig“ ist, scheint ein ande-

mitgeteilten Beobachtungen liefern keinerlei beweiskräftiges Material, weder die frühere noch die spätere Datierung zu unterstützen. Wegen der Verbindung von BWV 904/2 mit dem Frühwerk BWV 535a durch das gemeinsame Thema scheint es jedoch nahe-liegend, keine allzu große zeitliche Entfernung von BWV 535 anzunehmen. Vielleicht ist Zehnders frühe Datierung „um 1710“ (bzw. „um 1707/08) in Anbetracht der reiferen Stilistik im Vergleich mit den Fugen der Clavier-Toccaten und anderer Frühwerke aber doch zu früh. BWV 904/2 weist nicht mehr die typisch norddeutschen Erkennungsmerkmale auf, wie sie in BWV 535a noch vorhanden sind (Tonrepetitionen, wiederholende Sechzehntel-Wechselnoten-Figuren etc.). Der unmittelbare Enthusiasmus für die zur Zeit der Abfassung von BWV 535a für Bach „neuen“ norddeutschen Musik ist in BWV 904 einer eher retrospektiven, distanzierteren „Abgeklärtheit“ gewichen. Sollten weitere Untersuchungen Pieter Dirksens Vermutung einer Zusammengehörigkeit von Fantasie und Fuge bestätigen, käme das ohnehin wohl realistischere Datum 1712/14 als frühester Zeitpunkt in Betracht.

## V.5. Schlussbemerkungen

Nachdem bis vor einiger Zeit nur die Bearbeitungen BWV 954, 965 und 966 den direkten Einfluss Reinckenscher Musik auf Bach dokumentiert haben, sind nun weitere Spuren im Bachschen Œuvre konkret nachweisbar. Die Liste der „Themata Reinkiana“ ist von vier auf die stattliche Zahl von zehn angestiegen (vgl. Tabelle weiter unten). Zusätzlich zu den bisher besprochenen Stücken BWV 915/4, 535/2 und 904/2 hat Pieter Dirksen noch auf die A-Dur-Fuge BWV 896/2 aufmerksam gemacht, die ebenfalls in Mö überliefert ist. Ihr Thema basiert auf der Gigue aus Reinckens 3. C-Dur Cembalo-aSuite.<sup>124</sup> Auch hier wird, wie schon in BWV 915/2, 535/2 und BWV 904/2, das Thema nicht in seiner reinen Form übernommen, sondern einer Themenmodifikation unterzo-gen. Wie w.o. erwähnt, bezeichnet Pieter Dirksen die g-Moll-Fuge BWV 542/2 eben-falls als *Thema Reinkianum*, obwohl es sich um kein Reincken-Thema handelt, sondern eine Abwandlung des holländischen Volksliedes *Ik ben gegroet*. Seit Spittas Bach-Biographie gilt als unbestritten, dass Bach das Stück bei seinem bekannten Hamburg-

---

res Stück gemeint zu sein.

<sup>124</sup> Dirksen, wie Anm. 6, S. 134f.

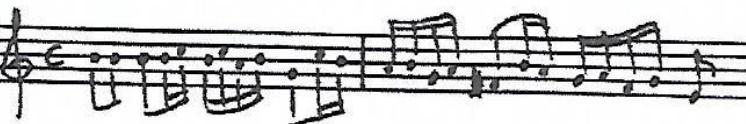
Besuch 1720 im Beisein Reinckens vorgetragen hat und mit der Wahl dieses holländischen Volksliedes dem Orgelmeister holländischer Herkunft seine Referenz erweisen wollte.<sup>125</sup> Aber auch ohne diesen Bezug ist eine Ähnlichkeit mit der Reinckenschen Art der Themengestaltung unverkennbar (wobei offen bleiben muß, ob diese Umgestaltung von Reincken selbst oder von Bach vorgenommen wurde). Das modifizierte Fugenthema weist beispielsweise die in der Vorlage nicht vorhandenen typischen „Reincken-Treppen“ auf. Schon Hermann Keller hat diesen Zusammenhang gesehen, als er auf die Ähnlichkeit von BWV 542/2 zu der Sonatenfuge aus Reinckens *Hortus musicus* V hinwies (**Notenbeispiel 7a**).<sup>126</sup>

**BWV 542/2**

a)

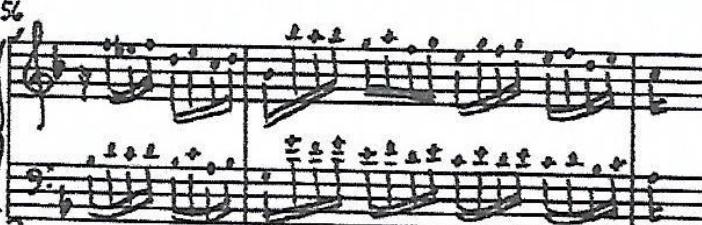


Reincken, *Hortus musicus* V Allegro (Fuge)



Reincken, g-moll-Fuge, T. 56ff.

b)



BWV 542/2, T. 50f.



### Notenbeispiel 7

<sup>125</sup> Dok II, Nr. 302, S. 219f.

<sup>126</sup> Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 88.

Auch Peter Williams verweist ausdrücklich auf die Ähnlichkeit der g-Moll-Fuge zu Themen aus Reinckens *Hortus musicus* und hält sogar für möglich,<sup>127</sup> dass sich Bach in T. 50f. speziell auf eine Stelle aus Reinckens ebenfalls in g-Moll gesetzter (sic) Fuge bezieht, die aus längeren Ketten von ‚Reincken-Treppen‘ besteht (**Notenbeispiel 7b**).<sup>128</sup> Vor diesem Hintergrund scheint es mehr als berechtigt, auch in Bezug auf BWV 542/2 von einem *Thema Reinkianum* zu sprechen, wie Pieter Dirksen dies getan hat, auch ohne zu wissen, ob Bach oder Reincken selbst das Volkslied zu einem „Reincken-Thema“ umgewandelt hat.

In der folgenden Tabelle sind alle bisher bekannten „Themata Reinkiana“ mit ihren Vorlagen in der mutmaßlichen chronologischen Reihenfolge zusammengestellt worden (dabei wurden die in diesem Artikel diskutierten ungefähren Datierungen beigegeben):

BWV	Reincken-Vorlage	Entstehungszeitraum
Fuge g-Moll 535a/2	Heydorn: <i>Thema Reinkianum</i>	ca. 1703 (vor Lübeck 1705/06)
Fuge A-Dur 896/2	Cembalosuite C-Dur (III) – Gigue	? (vor Lübeck)
Claviertoccata 915/5 (Schlussfuge)	<i>Hortus musicus</i> (1688) V – Gigue	„um 1707/08“
Fuge g-Moll 535/2 (rev. Fassung)	Heydorn: <i>Thema Reinkianum</i>	? 1707 oder 1708
Fuge a-Moll 904/2	Heydorn: <i>Thema Reinkianum</i>	? (1710-12)
Fuge a-Moll 965/2	<i>Hortus musicus</i> I – Sonatenfuge	ab 1712/13
Gigue a-Moll (Fuge) 965/5	<i>Hortus musicus</i> I – Gigue	ab 1712/13
Fuge B-Dur 954	<i>Hortus musicus</i> II – Sonatenfuge	ab 1712/13
Fuge C-Dur 966/2	<i>Hortus musicus</i> III – Sonatenfuge	ab 1712/13
Fuge g-Moll 542/2	Holl. Volkslied <i>Ik ben gegroet</i> (Umgestaltung im Stile Reinckens)	? 1720

Ein Blick auf die Tabelle zeigt – unabhängig davon, ob die hier angegebenen Datie-

<sup>127</sup> Williams, wie Anm. 57, S. 158.

<sup>128</sup> Ebd., S. 158f.

rungen im Detail stimmen –, dass Bach sich nicht nur während seiner Jugendzeit im Sinne der „Studienfugen“ mit den Werken Reinckens, besonders den Fugen, beschäftigt hat, sondern wahrscheinlich zeitlebens. BWV 535 und BWV 904 zeigen eindrucksvoll, wie sich Bach in fast konträrer Weise mit ein- und demselben Thema auseinandergesetzt hat. An dem Jugendwerk BWV 535a, das der eigenen Studienzeit noch sehr nahe steht, ist deutlich zu erkennen, was er bei Reincken lernen konnte und was er sich durch „eigenes Nachsinnen“ selbst aneignete. So konnte er sich kontrapunktische Techniken oder stilistische Eigenarten anschauen, vielleicht auch Teile der Tonsprache aneignen, aber die harmonische Komponente, die er besonders deutlich in BWV 535a der kontrapunktischen an die Seite stellt und die in späteren Fugen immer mehr an Bedeutung gewinnt, konnte er in diesem Maße bei keinem seiner Vorbilder finden.

Dabei bekommt die Vermutung, dass Bach schon vor der bekannten Begegnung mit Reincken 1720 persönlichen Kontakt zu ihm hatte oder gar zeitweilig sein Schüler war – etwa bei seinen Reisen von Lüneburg nach Hamburg (1700-1702) oder während der Lübeck-Reise (1705/06) – vor dem hier dargestellten Hintergrund immer größere Wahrscheinlichkeit. Schon Friedrich Wilhelm Riedel formulierte 1960 in seinen „Quellenkundlichen Beiträgen“ im Abschnitt „Reincken und Heidorn“ die Möglichkeit einer Schülerschaft Bachs:

Sein [Reinckens] größter indirekter und möglicherweise direkter Schüler war Joh. Sebastian Bach, dem wir vielleicht die Überlieferung der meisten erhaltenen Kompositionen des Hamburger Meisters verdanken. Bach steht in seinen Toccaten und seinen ‚motorischen‘ Fugen Reincken stilistisch näher als Buxtehude.<sup>129</sup>

Aus Wolffs Ausführungen in seiner Bach-Monographie lässt sich schließen, dass er von einer Bekanntschaft, wohl auch Schülerschaft Bachs bei Reincken schon zur Lüneburger Zeit ausgeht.<sup>130</sup> Er hält es sogar für möglich, dass sich in dieser Zeit Bach und Buxtehude im Hause Reinckens begegnet sind.<sup>131</sup> Auch Küster nimmt offenbar eine direkte Schülerschaft bei Reincken an – ohne dies explizit auszusprechen – indem er über die Frage nachdenkt, ob der Unterricht Bachs bei Reincken unentgeltlich gewesen sein

---

<sup>129</sup> Friedrich Wilhelm Riedel, Quellenkundliche Beiträge der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, München und Salzburg <sup>2</sup>1990, S. 191.

<sup>130</sup> Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M. 2000, S. 70.

<sup>131</sup> Ebd.

mag.<sup>132</sup>

Aber unabhängig davon, ob Bach wirklich jemals den direkten Unterricht Reinckens genossen hat – zu beweisen wird dies vermutlich nie sein –, oder ob er durch das Studium seiner Werke, Anhören und „angewandtes eigenes Nachsinnen“ (Nekrolog) bei ihm gelernt hat, scheint sich Reinckens besonderer Einfluss auf Bach nun immer mehr zu konkretisieren. So soll die im Titel dieser Arbeit gewählte Abwandlung des Böhm-Zitats aus C. P. E. Bachs Forkel-Brief keineswegs eine tatsächliche Schülerschaft Bachs bei Reincken unterstellen, sondern lediglich auf den stark prägenden Einfluss und Vorbildcharakter der Reinckenschen Musik verweisen, der zumindest einer indirekten Schülerschaft entspricht.

Natürlich sollte durch die Fokussierung auf Reincken in diesem Beitrag nicht der Eindruck entstehen, dass Bach einseitig durch Reincken geprägt worden wäre. Der Einfluss Reinckens hebt sich aber deutlich von dem anderer Komponisten ab. Dies hängt wohl nicht zuletzt damit zusammen, dass Reincken nicht nur auf dem Gebiet der Orgelmusik, sondern auch als Kontrapunktiker eine absolute Autorität war. Dabei ist es sicherlich auch kein Zufall, dass Bachs lebenslange leidenschaftliche Beschäftigung mit der Fuge in den speziellen Kontrapunkt-Techniken des Hamburger Kreises um Reincken und Theile wurzelt (z. B. Permutationsfuge). Aber auch in den in diesem Artikel behandelten Fugen wird deutlich, dass Bach nicht nur Themen oder Fugentechniken (z. B. Themenumkehrung) der Vorlage übernimmt oder sich an sie anlehnt, sondern dass er diese zudem weiterentwickelt, mit ihnen spielt. Darüber hinaus integriert er stilistische Eigenarten und kompositorische Verfahren Reinckens in seine Fugen, die teilweise nicht einmal in der speziellen Vorlage enthalten sind, jedoch Reinckens Personalstil verkörpern (z. B. komplementäre Schreibweise, Ostinato-Stellen etc.). Dies belegen besonders schön die beiden Fassungen BWV 535a und 535. Die zweite Fassung erfährt sogar noch eine Anreicherung an Reinckizismen. Ein Stück wie BWV 915/5 ist ein unverkennbares Bach-Stück, das trotz der starken Modifikation noch deutlich Reinckenschen Geist atmet. Bach scheint Reinckens Stil so verinnerlicht zu haben, dass er ihn anwenden konnte, ohne Plagiator zu sein.

---

<sup>132</sup> Küster, wie Anm. 86, S. 117.



TEIL III  
DIE ORGEL DER KATHARINENKIRCHE



## KAPITEL VI

### THE CATHARINEN ORGAN DURING SCHEIDEMANN'S TENURE

The Hamburg Catharinens organ has become particularly famous because of Johann Sebastian Bach's well-known visit in 1720, when he played the instrument in the presence of Johann Adam Reincken. From this period stems the familiar disposition as transmitted by Johann Mattheson (in the Anhang to the second part of Friedrich Erhard Niedt's *Handleitung*<sup>1</sup>) which, to judge from the account books which survive in complete format from the last third of the seventeenth century, indeed seems faithfully to record the disposition as it was after the renovation and enlargement by Friedrich Besser (1671-74). The most conspicuous element he added were the two large 32' stops in the Pedal, Principal and Posaune, which contributed significantly to the fame of the organ and whose prompt speech right down to low C was much admired by Bach.<sup>2</sup>

Significantly less is known about the state of the Catharinens organ before Besser's renovation, at the time of Reincken's predecessor Heinrich Scheidemann. Not least in view of the stature of Scheidemann's organ music it is important to scrutinize all available evidence. An important role here was played by the work carried out at Scheidemann's instigation by the Saxon court organ maker Gottfried Frietsch in the 1630s, about which several hypotheses exist. In this connection a consideration of the history of the instrument in the sixteenth century and a major rebuild in 1605-1606 by the Scherer family (who maintained the organ from 1559 to 1629), during the tenure of Heinrich's father David, is important as well.

#### VI.1. The origins of the Catharinens organ

Contemporary dispositions of the Catharinens organ are only known from the eighteenth century onwards, Friedrich Erhardt Niedt's of 1721 being the earliest. It is indeed very unfortunate that Michael Praetorius omits this instrument from the extensive stop

<sup>1</sup> Johann Mattheson (ed.), *Friederich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung Anderer Theil*, Hamburg 1721, pp. 176f.

<sup>2</sup> Dok III, pp. 191f. (No. 739).

listings in his *Organographia* of 1619, while those of Hamburg St. Jacobi and St. Petri are given.<sup>3</sup> However, some sort of replacement can be found in a little-known overview of the history of the Catharinens organ, written in 1869 by the Hamburg Jacobi organist Heinrich Schmahl. In it he gives a stop list ostensibly from 1543, without specifying his source.<sup>4</sup> Schmahl had studied organ with the Catharinens organist Dietrich Gottfried Demuth, and during the last years of his teacher's life as well as the years immediately after Demuth's death in 1848 Schmahl temporarily took over the organist post at that church. Schmahl was therefore intimately acquainted with the Catharinens organ. The disposition given by Schmahl as well as the ostensible addition of a Brustwerk by Gottfried Frietzsch in '1636' has been cited by Max Seiffert, Gustav Fock and others, in which tradition the perpetuation of a transcription mistake made by Schmahl concerning the Brustwerk plays a crucial role, as will be shown below. Since Schmahl did not mention his source, later researchers could not check his information. The writer of these lines was able to locate and identify this source. It concerns a so-called 'Anschluss' (literally 'following-up') to a petition dated 10 October 1752 by Reincken's pupil and successor Anthon Henrich Uhtmöller, in which he proposes his pupil Benedict Christian Harloff as his successor. The appendix consists of a summary of the history of the Catharinens organ from '1543' until the major renovation carried out by Johann Dietrich Busch in 1742. It is here transcribed for the first time from the original document in its original orthography, and thus omits Schmahl's explanatory texts:<sup>5</sup>

Ao 1543 Ist die Orgel zu St. Catharinens in Hamburg :| woran David Scheidemann der erste Organist gewesen :| von dem Orgelbauer Hans Stellwagen, mit folgenden Stimmen verfertiget, als:

Im Werck oder grossen Orgel

Principal, im Gesicht vom besten Engl. Zinn 16 f., quintadena 16 f., Bordun 16 f., Trommet 16 f., Octav 8 f., Floit Travers 8 f., Spitzfl. 8 f., Octav 4 f., Octav 2 f., Mixtur 10fach., Rauschpfeiffe 2 fach.

---

<sup>3</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum – TOMUS SECUNDUS/ DE ORGANOGRAPHIA*, Wolfenbüttel 1619, pp. 168-70.

<sup>4</sup> Heinrich Schmahl, *Nachrichten über die Entstehung, Vergrößerung und Renovirung der Orgel der St. Catharinens-Kirche*, Hamburg 1869, pp. 4-8.

<sup>5</sup> Staatsarchiv Hamburg (abbreviated here and elsewhere StAH), Bestand 512-4, St. Catharinens (abbreviated here and elsewhere St. Cath.), A XII a 7, pp. 157ff. (In Schmahl's transcription the

Im Ober-Werck

Trommet 8 f., Principal 8 f., Floite 4 f., Nasat 3 f., Waldfloit 2 f., Gembshorn 2 f., Scharff 6 fach,<sup>6</sup> Zincke 8 f.

Im Rück-Positiv.

Principal im Gesicht best Engl. Zinn |: gedoppelt im Discant 8 f., Gedact 8 f., Regal 8 f., Quintaden: 8 f., Kleinhofl. 4 f., Schalmey 4 f., Octav 4 f., Floit-Travers 4 f., Nachsatz 3 f., Siffloit 1 f., Scharff 8 fach, Sexquialt. 2 f. [recte 2 fach], Baarpfeiffe 8 f.

Im Pedal

Posaun 16 f., Sub- Bass 16 f., Dulcian 16 f., Krumhorn 8 f., Trommet 8 f., Octav 8 f., Octav 4 f., Schalmey 4 f., Zimbel 3 fach, Mixtur 5 fach, Rauschpf. 2 fach,

Tremulanten unten

Tremulanten oben<sup>7</sup>

Ao 1630 Zu Zeiten des Organisten Hinrich Scheidemanns, ein Sohn des oberwehnten David Scheidemanns, ist von dem Orgelbauer Fritsch die Brust verfertiget worden, worinnen folgende Stimmen befindlich, als:

Dulcian 16 f., Principal 8 f., Regal 8 f., quintadena 4 f., Octav 4 f., Waldpfeiffe 2 f., Scharff 7 fach.

Ao 1681. Zu Zeiten des Organistens Johann adam Reincke ist das ganze Werck renoviret von dem Orgelbauer Besser, welcher zugleich 16 schöne Bälge vom besten Eichen Holz, und folgende Stimmen darin gemacht, als:

Im Pedal

Principal im Gesicht best Engl. Zinn 32 f., Gross- Posaun 32 f., Principal 16 f., Cornett-Bass 2 f.

und wiegt das grosse C 1000 [Pfund]

Im Ober-Werck

Trommet 4 f.

Diese 5 Stimmen, mit der renovation des ganzen Wercks und 16 neuen Bälgen sind über

---

text is not readily recognizable as a closed entity because of his annotations and shifted-in citations from other sources.).

<sup>6</sup> Schmahl, *Nachrichten*, p. 4, erroneously has ‘2fach’.

<sup>7</sup> More specific mention of these tremulants is to be found in: Paul Smets (ed.), *Orgeldispositionen – Eine Handschrift aus dem 18. Jahrhundert, im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden. Mit Beiträgen von Chr. Mahrenholz und E. Flade, nebst orgelgeschichtlichen Mitteilungen*, Kassel 1931, p. 102: ‘Nebenregister’: ‘1. Tremulant zum Haupt Werck. / 2. Tremulant zum Rück-Positiv ...’.

30000 Ml [abbreviation for 'Mark lübsch'<sup>8</sup>] zu stehen gekommen

Ao 1738 habe ich anthon Hinrich Uhtmoller folgende 2 Stimmen darin gemacht, als:

Im Ober-Werck, Chalmeau |: olim Zincke :| 8 f.

Im Rück-Positiv. Hautbois d'amour |: olim Baarpfeiffe :| 8 f.

Ferner ist zu meiner Zeit

Ao 1742 durch den Orgelbauer Busch dieses Werck gänzl.[ich] renoviret und noch folgendes hinzugefüget worden, als:

Im Werck. Vox humana 8 f.

Im Ober-Werck Violdegamba 16 f.

Im Pedal Quinta 6 f.

Imgleich das grosse Gis im Pedal durch alle Stimmen weil ihns vormahls gemangelt hat, wie auch gis, b, h, c. im Werck, Ober- und Rück-Positiv, welche Töne vorhero blind gewesen, und endlich an den Zimbel-Stern 5 Glocken, welche die Töne e, gis, h, e, gis angeben.

Dieses Werck ist also anjetzo eines der schönsten die man jemahls gesehen hat, und wird so wol von den hiesigen Einwohnern, als auch von zureisenden fremden starck bewundert, indem das Werck an und for sich sehr starck, dabeÿ aber sehr angenehm klinget, nichts desto weniger ist die Vergüldung und bildschnitzer arbeit so daran sich befindet nebst dem Postement welches vor dem feinsten und schönsten Marmor anzusehen ist, nicht zu verbessern, welche äusserliche Zierathen dann alleine über 10000 Ml gekostet.

[In 1543 the organ at St. Catharinen in Hamburg, at which David Scheidemann was the first organist, was made by the organ maker Hans Stellwagen, and had the following specification:

In the Werk or large organ

Prinzipal 16' (front, from the best English tin), Quintadena 16', Bordun 16', Trompete 16', Oktave 8', Querflöte 8', Spitzflöte 8', Oktave 4', Oktave 2', Mixtur X, Rauschpfeife II.

---

<sup>8</sup> On the value of the so-called lübischen Mark or Mark lübsch see Klaus-Joachim Lorenzen-Schmidt, *Kleines Lexikon alter schleswig-holsteinischer Gewichte, Maße and Währungseinhei-*

In the Oberwerk

Trompete 8', Prinzipal 8', Flöte 4', Nasat 3', Waldflöte 2', Gemshorn 2', Scharf VI, Zink 8'.

In the Rückpositiv.

Prinzipal 8' (front, from the best English tin and double in the treble), Gedackt 8', Regal 8', Quintadena 8', Kleinhohlflöte 4', Schalmei 4', Oktave 4', Querflöte 4', Nachsatz 3', Sifflöte 1', Scharf VIII, Sesquialtera II, Baarpfeiffe 8'.

In the Pedal

Posaune 16', Subbass 16', Dulzian 16', Krummhorn 8', Trompete 8', Oktave 8', Oktave 4', Schalmei 4', Zimbel III, Mixtur V, Rauschpfeife II,

lower Tremulant

higher Tremulant

In 1630, at the time of the organist Hinrich Scheidemann (son of the above-mentioned David Scheidemann), the 'Brust' was made by the organ maker Fritsch, which consisted of the following stops:

Dulzian 16', Prinzipal 8', Regal 8', Quintadena 4', Oktave 4', Waldpfeife 2', Scharf VII.

In 1681, at the time of the organist Johann Adam Reincke, the whole organ was renovated by the organ maker Besser, who at the same time made 16 beautiful bellows from the best oak and added the following stops:

In the Pedal

Prinzipal 32' (front, from the best English tin), Posaune 32', Prinzipal 16', Cornett-Bass 2'.

And low C weighs 1000 pounds

In the Oberwerk

Trompete 4'.

These five stops together with a renovation of the complete organ as well as 16 new bellows entailed a total cost of over 30,000 Marks.

In 1738 I, Anthon Hinrich Uhtmöller, made two new stops for the organ, namely:

In the Oberwerk: Chalumeau 8' (replacing the Zink 8')

In the Rückpositiv: Oboe d'amore 8' (replacing the Baarpfeife 8')

---

*ten*, Neumünster 1990. Until 1622 one Reichsthaler equalled two Mark lübsch, from then on the rate was three Mark lübsch.

In my time the organ was also completely overhauled – in 1742, by the organ maker Busch, and the following stops added:

In the Werk: Vox humana 8'

In the Oberwerk: Viola da gamba 16'

In the Pedal: Quinte 6'

Also the low G# in the Pedal was added in all stops, as well as g<sup>#2</sup>, b<sup>2</sup>, h<sup>2</sup>, c<sup>3</sup> in the Werk, Oberwerk and Rückpositiv, which notes were previously ‘blind’, and finally a Zimbelstern with five bells, tuned e, g#, h, e, g#.

This instrument is thus presently one of the most beautiful ever, and is appreciated as such by both the local inhabitants and visiting strangers. The sound is very forceful but at the same time very pleasant. No less unsurpassable is the gilding and the carving of the case as well as the basement which is made from the finest and most beautiful marble, and this outer ornamentation alone did cost more than 10,000 Ml.]

Uhtmöller’s description is replete with mistakes, especially with regard to dates, and one should use his information with caution. For example, Uhtmöller should have known from his teacher Reincken that Friedrich Besser’s enlargement was not done in 1681 but in 1671-74. A glance at the account books, which stood at his disposal, would have prevented him from making such mistakes. Heinrich Scheidemann’s father David was the Catharinen organist from 1604 rather than ‘1543’,<sup>9</sup> while Stellwagen (whose first name was Friedrich rather than Hans) belongs to an even later period, and his contribution to the organ’s history is limited to smaller repairs (1644-47).<sup>10</sup> It is curious that Uhtmöller gives 1543 as the date of origin of the organ and gives David Scheidemann as having been its first organist, considering himself the fourth organist after David and Heinrich Scheidemann and his teacher Reincken without noticing a dichotomy. Indeed, between ‘1543’ and David Scheidemann there were two more organists, Valentin Pralle and Johannes Hesterbarch (disregarding the interim organists from 1602-04).<sup>11</sup>

Uhtmöller probably took the date 1543 from a well-known sixteenth-century Hamburg chronicle written by Adam Tratziger, in which it is stated: ‘Des Jhars [1543]

<sup>9</sup> Ulf Grapenthin, Art. David Scheidemann, in: *NGD*, vol. 22, London 2002, p. 447.

<sup>10</sup> Gustav Fock and Ernst Karl Rößler, Art. ‘Stellwagen, Fried(e)rich’, in: *MGG* 12, Kassel, 1963, col. 1250.

<sup>11</sup> For further details, see Ulf Grapenthin, ‘Die alte Orgel und ihre Organisten’, in: *Das Kirch-*

wardt ferdig dat grosse Orgelwerk tho S: Catharinen<sup>12</sup> ('In this year [1543] the large organ at St. Catharinen was finished'). Tratziger's chronicle has been used and cited by gazetteers well into the eighteenth century and no doubt was easily accessible to Uhtmöller as well. From the acts of the Catharinenkirche it is, however clear that well before 1543 there existed not only a 'klenes werk' ('small instrument') but also a 'grote orgel' ('large organ').<sup>13</sup> In 1520 the Catharinen organ was already 'geliewert', which can be translated here as 'inspected', by two of the organists of the three other main churches ('Hauptkirchen') in Hamburg. In 1543 work was done by Gregorius Vogel, an organ maker of Dutch descent living in Brunswick.<sup>14</sup> Whether this concerned a complete new instrument with use of older elements or a major overhaul and enlargement cannot be determined.<sup>15</sup> It is only certain that it concerned an elaborate project, as it has been recorded so explicitly in Tratziger's chronicle.

The price of 518 Ml mentioned by Julius Faulwasser<sup>16</sup> does not necessarily represent the total cost, since the Catharinenkirche archive contains only the draft accounts for the years 1542, and not for the preceding or following years. Vogel could well have started work before 1542 and have received interim payments. The '1542' account book only covers the Christmas trimester 1542-43 (until March/April 1543), while the remaining trimesters of 1543 are missing. Since we do not know when the organ was finished it is possible that further expenditure occurred later in 1543. A comparison with the slightly later major renovation of the Hamburg Petrikirche 1548-50 by the Dutch organ builder Hendrick Niehoff<sup>17</sup> is only partially possible. The total cost of the work at St. Petri, which included the addition of a new Rückpositiv, amounted to

---

*spiel von St. Katharinen*, ed. Axel Denecke and Peter Stolt, Hamburg 2000, p. 107.

<sup>12</sup> Adam Tratziger, *Der Alten Weitberühmten Stadt Hamburg Cronica*, Hamburg 1557 (MS in StAH, Bestand 731-1: Handschriftensammlung 98, p. 365.)

<sup>13</sup> Ulf Grapenthin, 'Die alte Orgel', p. 106.

<sup>14</sup> Gustav Fock, *Hamburg's Role in Northern European Organ Building*, trans. and ed. Lynn Edwards and Edward C. Pepe, Easthampton MA 1997 [Originally published as "Hamburgs Anteil am Orgelbau im Niederdeutschen Kulturgebiet", in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburger Geschichte* 38 (Hamburg 1939)], p. 10.

<sup>15</sup> A reconstruction of the organ and inspection of the still extant pipes has been completed by Flentrop Orgelbouw (Zaandam, the Netherlands) in 2013.

<sup>16</sup> Julius Faulwasser, *Die St. Katharinen-Kirche in Hamburg*, Hamburg 1896, p. 77.

<sup>17</sup> For the importance of the Niehoff-Organtype for Scheidemann's music see Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music – Transmission, Style and Chronology*, Aldershot 2007, p. 200f.

around 1,400 MI.<sup>18</sup> One can surmise that Vogel's work at St. Catharinen included the addition of a Rückpositiv too, since at that time this element was a novelty in North Germany. But even if the cost for the work of 1542-43 was higher as now known from the surviving account books it remains questionable whether Vogel's work was as far-reaching as that at St. Petri. Faulwasser mentions that he found the date '1548' on a remote part of the windchest,<sup>19</sup> which suggests that Vogel (who in the meantime had settled in Hamburg) did work on the wind system of the organ shortly before his death in 1549. Already in 1551 the Catharinen organ was renovated and retuned by Hendrick Niehoff's associate Jasper Johansen.<sup>20</sup> However, even after all this work the wind system seems to have continued giving trouble, since in 1570 leather is purchased from Antwerp for the bellows.<sup>21</sup> All in all it is unlikely that Vogel's 1543 work concerned a completely new organ; rather it must have concerned a thorough renovation.

## VI.2. The Scherer Family's work at St. Catharinen

The question is now raised whether the disposition as given by Uhtmöller really reflects the state of the Catharinen organ in 1543. In this connection it is useful to compare the few archival data known concerning the organ in the second half of the sixteenth century with the disposition transmitted by Uhtmöller. After Vogel's death the famous organ-building family Scherer was involved with the Catharinen organ for an extensive period. Jacob Scherer is recorded for several small assignments from 1559 onwards, followed by his son Hans Scherer the Elder (Hans Scherer I) who was on his turn followed by his son Hans Scherer II (who died 1631 or 1632 [?]<sup>22</sup>). Before 1600 specific stops are known of only rarely, due to the very incomplete survival of the account books:<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Fock, *Hamburg's Role*, p. 13.

<sup>19</sup> Faulwasser, *Die St. Katharinen-Kirche*, p. 77.

<sup>20</sup> Fock, *Hamburg's Role*, p. 18.

<sup>21</sup> StAH, St. Cath., Einzelakten B II f (1501-1600). All excerpts given under this signature derive from an eighteenth-century copy of the original account drafts, which themselves are preserved only fragmentarily.

<sup>22</sup> Fock, *Hamburg's Role*, p. 49 (on p. 121, the translators erroneously state Hans Scherer II died in 1629).

<sup>23</sup> StAH, St. Cath., Einzelakten B II f (1501-1600).

1559 Hebben tyle Nygele u. Ick M.[ester] Jacob [Scherer] Orgelmacker och to gesegt vor de klingende Cimbelen int warck to makende 5 daler ...

[Tyle Nygele and I have also promised master Jacob Scherer the organ maker 5 Thaler for the repairing of the Klingende Cimbel in the organ.]<sup>24</sup>

1588 8br: [october] 26: mit dem orgelmacker vordinget und betaald vor eine stemme so dat krum horn genohmet mit aller uncost und tho behoring 20 MI 10 β ...

... Noch hebbe ick mit mede weten der olden noch 2 stemmen In d. orgell macken laten also de baerpipe van jdelen Tinnen gemacket und ein holpipenbaß darvor in alles mit 2 dalern also der gesellen berrgelde betald 42 Rthlr. is 86 MI 10 β

[26 October: with the organ maker [Hans Scherer I] it has been agreed and paid for a stop which is called a Krummhorn with all expenses and accessories 20 MI 10 β ...

... Also I have with the permission of the church elders made two further [new] stops in the organ namely the Baarpfeife from precious tin and a Hohlpfeife in the Pedal and for this in all, with two Thaler paid in cash to the journeymen, 42 Rthlr. which is 86 MI 10 β.]

1590 Anfenglich M: [ester] Hans Scherer dem Orgelmaker dat he in unser Orgel ... de Mixtur verbetert und eyn nye scharf gemaket ...

... Noch ehme dasulvest do de orgell geroeget und achter scholde mit Bredern bekledet werden, vor 2 nye stemmen, also de Rueßpien und Zimble Baß, welckere beiden olden stimmen de Muerlueden gar hadden tho treeden ... ock den Undersatenbaß mit in den Mund vortho settende vorbetert und frundlicker gemacket ...

[Firstly Hans Scherer the organ maker has in our organ improved the Mixtur and renewed the Scharf ...

... Also to the same for having cleaned the organ and covered the rear side of the organ with planks, for two new stops, namely the Rauschpfeife and Zimbel in the Pedal, which two old stops were trampled by the masons ... also the Pedal Untersatz improved

---

<sup>24</sup> The question whether this Klingende Zimbel is identical with Uhtmöller's Pedal Zimbel has to remain unsolved. It would in any case have been strange when, in such a typically Dutch specification (as also given in Uhtmöller's stop list), an Oberwerk Klingende Zimbel was missing. It should on the other hand be noted that all surviving specifications of the Catharinen organ fail to list this characteristic Oberwerk stop. Did Hans Scherer (I) by any chance move Gregorius Vogel's Klingende Zimbel from the Oberwerk to the Pedal?

with new mouths and thus made more friendly ...]

1591 23 July ... dem Orgelmaker betald vor de dweerpipe holpipe u. Krumhorn baß tho makende mit aller unkosten 45 rd 92 MI 13 β.

[23 July ... paid to the organ maker to repair the Querpfeife, Hohlpfeife and Pedal Krummhorn with all expenses 45 rd 92 MI 13 β.]

1595 Hans Scherer dem orgelmaker mit mede wetende myner oldesten vor den Nyen Trammeten baß, Krumphorn baß und blockfloide tho makende wo mit ehme vordinget waß betald 55 MI 11 β

[Hans Scherer the organ maker with the permission of the church elders for the renewed Pedal Trompete and the repair of the Pedal Krummhorn and Blockflöte, for which it was agreed with him and paid 55 MI 11 β]

Even though at first sight the absence of a low Pedal Prinzipal 26' seems to confirm an early dating (1543 or even earlier) of Uhtmöller's disposition,<sup>25</sup> a comparison with entries in the account books given above gives reason for doubt. From the wording in connection with the Krummhorn (1588) 'mit aller uncost und tho behoring' ('with all costs and accessories') it is clear that it concerns a newly-made stop rather than the repair of an extant one. Repairs are as a rule distinguished by the formulation 'tho makende', as is evident from the repairs to the 1588 Krummhorn in 1591 and 1595. That the 1588 entry does not concern the replacement of an extant stop can be deduced from the absence of the expression 'nye stemme' ('new stop') or something similar. This is conversely the case in 1590 with the Pedal Rauschpfeife and Zimbel, which were trampled by the masons. Since the Pedal Krummhorn 8' is already recorded in Uhtmöller's disposition but only added in 1588, this date should probably be considered the terminus post quem for this disposition. The same holds for the Baarpfeife 8', which was added by Hans Scherer I in 1588 as well. The mentioning of its material as being 'van jdelen Tinnen' ('of precious tin') makes it certain that it concerns a completely new stop. However, in contradiction to these observations seems to stand the Pedal Hohlpfeife added to the organ in 1588 by Hans Scherer I. This stop is missing with

---

<sup>25</sup> On this foot height, see note 33.

Uhtmöller, which suggests that it documents the state of the Catharinen organ from before 1588. Krummhorn and Baarpfeife thus would speak in favour of a dating *after* 1588, the (missing) Hohlpfeife for one *before* 1588. This is a first sign, then, that there is something fundamentally wrong with Uhtmöller's disposition.

Important to single out in Uhtmöller's disposition is the presence of a Pedal Zimbel III which is mentioned in 1590 in connection with a repair ('to makende'). As a Pedal stop this usually appears only as a single rank,<sup>26</sup> while such a three-rank stop as a rule can be found as an Oberwerk Terzzimbel with solo functions, as with the Scherer family.<sup>27</sup> However, the dispositions given by Uhtmöller, Mattheson and Busch as well as the wording 'Zimble baß' in 1590 does not leave room for doubt for the fact that the Catharinen organ had such a Pedal stop from at least that year onwards, while on the other hand an Oberwerk Zimbel is never mentioned in the dispositions.<sup>28</sup> This exceptional stop may reflect an early tradition in Dutch organ building,<sup>29</sup> and probably goes back to Gregorius Vogel. In fact, a 'Zimbel Baß' is to be found in the specification given by Praetorius of the organ built by Vogel in the Magdeburg Johanniskirche.<sup>30</sup>

It is striking that the (Rückpositiv) Blockflöte 4' mentioned by Mattheson and repaired in 1595 does not appear in Uthmöller's disposition, who instead proffers a 'Floit-Travers 4 f.'. It is likely that this stop is identical with the 'Fleute traversiere 4 Fuß' mentioned in the stop list of Johann Dietrich Busch, which suggests it was

---

<sup>26</sup> See Fock, *Hamburg's Role*, p. 29.

<sup>27</sup> Praetorius, *Syntagma musicum – TOMUS SECUNDUS*, pp. 168f. (Hamburg St. Jacobi and St. Petri); Fock, *Hamburg's Role*, p. 40.

<sup>28</sup> The wording in connection with Jacob Scherer's 1559 repair of the Zimbel is interesting: 'vor de klingende Cimbelen int warck'. At first sight this seems to imply that at this time the stop was to be found in the Hauptwerk rather than the Pedal. However, the term 'warck' could have meant both 'Hauptwerk' (with the possible inclusion of the Oberwerk and Brustwerk found in the same case) or the complete organ. As an example one could point to the formulation used in connection with an organ inspection at the Catharinenkirche in 1520, mentioning the organists 'de dat warck bespelden' ('who played the organ') – account book, StAH, St. Cath., B II f (1501-1600). Moreover, in the Magdeburg Vogel disposition (see next Note), the 'Zimbel Bass' is significantly included as part of the 'Oberwerk' disposition, in which 'Bass' undoubtedly refers to the Pedal.

<sup>29</sup> Jan van Biezen, *Het Nederlandse orgel in de Renaissance en de Barok, in het bijzonder de school van Jan van Covelens* [=Muziekhistorische Monografieën XIV] (Utrecht 1995), p. 78. See also the 'ZimbelBass 3. Pfeiffen starck' (Praetorius, *Syntagma musicum – TOMUS SECUNDUS*, p. 173) in the pedal department of Heinrich Compenius's organ for the Magdeburg Dom (1604-05).

renamed after 1721. However, if it indeed concerns two different stops, it is unlikely that prior to 1595 the Rückpositiv contained a Traversflöte (Querpfeife) which was later exchanged for a Blockflöte only to be replaced once more by a Traversflöte after 1721. Similar observations can be made about the ‘Nachsatz 3 Fuß’ which obviously corresponds with the ‘Nasat 3 Fuß’ appearing in Busch’s 1743 specification. Again it is striking that this stop is missing only in Mattheson’s list of 1721, which instead includes a ‘Quintflöte 1½ Fuß’ in the Rückpositiv. It seems that the Blockflöte and Quintflöte have been renamed after 1721 with the more up-to-date stop names Traversflöte and Nasat. The term ‘Floit-Travers’ is indeed unlikely to appear in a sixteenth-century stop list.

Apart from the above-mentioned indications, which seem to exclude the possibility that Uhtmöller’s disposition gives a reliable view of the state of affairs in the mid-sixteenth century, there is evidence for a significantly later dating of some of its detail. Uhtmöller lists stops which are problematic in connection with sixteenth-century organ building in general and with the Scherer family in particular. They seem rather to point into the direction of the Dresden builder Gottfried Frietsch, who did substantial work in the Catharinenkirche in the 1630s (see below). This is certainly the case with the Hauptwerk Trompete 16' and the Rückpositiv Sesquialtera II, which were both never built by the Scherer family and clearly point to Frietsch; Gustav Fock points out that the Sesquialtera which Frietsch added in 1636 to the Hamburg Jacobi organ forms the earliest record of this stop in Northern Germany.<sup>31</sup> Less clearly by Frietsch is the Pedal Dulzian 16' given by Uhtmöller. Though it may indeed have been added as late as the 1630s, the Scherer family did build this stop as well.<sup>32</sup>

An important omission in Uhtmöller’s list already encountered concerns the Pedal Principal 26' which is mentioned in the 1671 contract with Friedrich Besser:<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Praetorius, *Syntagma musicum – TOMUS SECUNDUS*, p. 174 (for the reference of Vogel as the builder of this organ, see *ibid.*, p. 117).

<sup>31</sup> Fock, *Hamburg’s Role*, p. 60.

<sup>32</sup> As observed in a personal communication to the author by Cor Edskes (Groningen); see Fock, *Hamburg’s Role*, pp. 43 (Brake Schloßkirche, 1600 – here called a Krummhorn 16'), 44 (Hamburg Petrikirche, 1603-04), 48 (Hamburg Jacobikirche, 1605 – Krummhorn 16') and 52 (Kassel Brüderkirche, 1610).

<sup>33</sup> StAH, St. Cath., A XII a 4, pp. 330f. (for the English translation see Fock, *Hamburg’s Role*, p. 103).

Eine newe gantz volkomne Contra Posaune vor 32fues vom großen C bis d<sup>c</sup>, da zue aber das itzige 26füßige principal soll gebrauchet werden, weil solches für großer Dünnigkeit nicht recht kann angesprochen werden ...

[A new and very perfect Posaune 32' from C to d<sup>c</sup>, for which the [material of the] present Principal 26' should be used, which by reason of great thinness cannot be reused ...]

Since St. Petri did contain a Pedal Prinzipal 24' after the Niehoff renovation of 1548-50, it is unlikely that such a stop was absent in the Catharinens organ, since its foot length 26' (or 24') until as late as 1671 points to the old F-oriented organ – i.e., its sixteenth-century state. (Significantly, this was also true for the Hauptwerk Prinzipal 16', which was always from F and therefore 12'.) Considering the clear indications that Uhtmöller's specification records the state of the Catharinens organ after Frietsch's work, the absence of the Prinzipal 26' on his list does not (what would have been obvious) reflect the state of the organ of 1543 or even earlier. That such an important stop was simply forgotten is also not very plausible. Similarly surprising is the absence of the Pedal Prinzipal 16' mentioned by Mattheson, which ostensibly was added only in 1671 but hard to imagine as having been missing in Scheidemann's organ. Besser probably merely replaced an extant stop. These observations should suffice to show that Uhtmöller's stop list does not give a reliable idea of the state of the organ in 1543 at all.

After only minor work had been done on the Catharinens organ in the second half of the sixteenth century the church elders at the beginning of the seventeenth century were obviously prepared to invest on a larger scale in the instrument. In 1605 an elaborate and expensive renovation was initiated by the brand-new organist David Scheidemann which, according to a note made by the Hamburg Jacobi organist Hieronymus Praetorius in connection with the 1610 Christian Bockelmann organ at Lüneburg St. Lamberti, must have cost 15,000 Ml.<sup>34</sup> Gustav Fock, however, mentions in his Hamburg monograph the sum of 10,000 Ml.<sup>35</sup> The extant account books of the Catharinenskirche

---

<sup>34</sup> See the citation below, p. 152.

<sup>35</sup> Fock, *Hamburg's Role*, p. 38. In his MS notes on Lüneburg St. Lamberti (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Nachlass Fock, unpublished MS 'St. Lamberti-Lüneburg'), Fock corrects the 15,000 Ml into 10,000 Ml.

contain three entries on payments for the organ, amounting to a mere 7,794 Ml.<sup>36</sup> This, however, concerns only the account books of the ‘Kirchgeschworenen’, while those of the ‘Leichnamsgeschworenen’ are missing. Since it frequently occurs that both parties split costs, it is possible that the ‘Leichnamsgeschworenen’ did pay the same amount, which would indeed give a total of about 15,000 Ml as mentioned by Hieronymus Praetorius.

It is unfortunate that nothing further is known about this undoubtedly major reconstruction of the organ. Was it a rebuild or a complete new organ? Pieter van Dijk and Cor Edskes observed<sup>37</sup> that the prospect of the organ (see Plates 1-4) points to the Scherer family (Hans I and II),<sup>38</sup> as is clear from a comparison with the prospects of the Scherer organs in the Kassel Martinikirche (1610-12),<sup>39</sup> Lübeck Aegidienkirche (1623)<sup>40</sup> and Tangermünde Stephanikirche (1624).<sup>41</sup> This is indeed an important argument in favour of the idea not previously considered that a completely new organ was built in 1605-06. A statement in Uhtmöller’s text thus would explain itself, namely, that David Scheidemann was the first organist of this organ (with the wrong date, 1543 instead of 1605); though faulty in many respects as has been seen, this may accurately reflect an oral tradition transmitted through his teacher Reincken, who must have learnt this from his father-in-law Heinrich Scheidemann. This is also the way in which a little-

---

<sup>36</sup> StAH, St. Cath., B II f (MS excerpt of the eighteenth-century account books). Probably on the basis of this source Gustav Fock (see previous Note) corrected the amount one more time into 8,000 Ml.

<sup>37</sup> I wish to thank Cor Edskes and Pieter van Dijk for the stimulating exchange of thoughts on the Catharinen organ over many years, as well as the intensive discussions with Pieter Dirksen during the final preparation of the text.

<sup>38</sup> From 1603 onwards Hans I cooperated with his sons Hans II and Fritz, assuming more and more the role of a business manager (this after the original German version of Fock, *Hamburg’s Role*, ‘Hamburgs Anteil am Orgelbau im niederdeutschen Kulturgebiet’, *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 39 [1939], p. 322 – in Fock, *Hamburg’s Role*, p. 35 this passage has been translated incompletely). That Hans Scherer II may perhaps be considered the principal organ builder of the Catharinen job is suggested by the fact that the directors of that church honoured him with a gift of six Reichsthaler on the occasion of his wedding on 23 May, 1606 (Fock, *Hamburg’s Role*, p. 49).

<sup>39</sup> Destroyed in the Second World War; pictures of it can be found in Ferdinand Karspecken, *Fünfhundert Jahre Kasseler Orgeln* (Kassel, 1968), Plates 7-8.

<sup>40</sup> A particularly fine picture is to be found in Günter Seggermann and Wolfgang Weidenbach, *Denkmalorgeln zwischen Nord- und Ostsee*, Berlin, 1992, p. 24.

<sup>41</sup> See the picture in Fock, *Hamburg’s Role*, next to p. 15.

noticed passage in the so-called Sperling chronicle of c.1680 could be read:<sup>42</sup>

Die Orgel zu St. Catharinen wurde durch einen künstlichen Orgelbauer, Hans Schere genannt, aufs Neue angebracht und versehen, dessen Structur und Pfeifen für allen andern gerühmt worden.

[The organ in St. Catharinen was put into a new shape and revised by an artful organ builder, named Hans Scherer, whose structure and pipework was praised before everything else.]

However the passage ‘… aufs Neue angebracht und versehen, dessen Structur und Pfeifen für allen andern gerühmt worden’ is ambiguous. At first it indeed seems to suggest a newly-built (‘aufs Neue’) organ, but on closer scrutiny the sentence as a whole rather seems to imply a far-reaching rebuild coming close to a new organ, but which retained the basic structure and (the main part of the?) pipework of the previous organ. This interpretation is supported by several other indications. First, there are a few traces of Gregorius Vogel in the disposition. For example the one-time presence of a Prinzipal 26‘ can be seen not only as a remnant not only of an old F-oriented organ, but also of a lower, more ‘Dutch’ pitch of that instrument, the lowest pipe of which thus became E instead of F after the 1605 rebuild.<sup>43</sup> Other possible ‘Vogel’ elements are the presence of the ‘Zimbel Baß’ (see above) and perhaps also the ‘Undersatenbaß’ mentioned in 1590.<sup>44</sup> It should also more generally be remembered that Vogel was an accomplished and innovative organ builder; was still singled out a long time after his death by Praetorius as ‘Meister Gregorius Vogel … der denn sonderlich den Zirckel in Pfeiffen Mensur fundamentaliter muß verstanden haben’<sup>45</sup> (‘Master Gregorius Vogel … who is especially accomplished and thorough in the art of pipe mensuration’); it would have been strange if his work – and especially his pipework – would have been discarded completely in 1605. Continuity rather than a sudden breach with the sixteenth cen-

<sup>42</sup> Cited after Fock, *Hamburg’s Role*, p. 76. The chronicle can be found in Copenhagen, Royal Library, MS 2305.

<sup>43</sup> A similar case is mentioned by Praetorius, *Syntagma musicum – TOMUS SECUNDUS*, p. 170) for the Hamburg Petri organ; the Principal of the Rückpositiv bears the indication ‘8.fuß E’.

<sup>44</sup> It may perhaps be no coincidence that Vogel’s Magdeburg organ certainly had such a stop, cf. Praetorius, *Syntagma musicum – TOMUS SECUNDUS*, p. 173.

tury is also suggested by the repeated work and renewals of stops (including in 1590 Vogel's 'Zimbel Baß' not at all typical of Scherer's pedal departments!) already carried out by the Scherer family itself; it would be more logical that they retained these in their rebuilding work as well. Further, it would have been unlikely that they would have retained the by 1605 rather conservative *CDEFGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>* compass for such an important and large Hamburg organ when it really did concern a completely new organ; in two organs built by Hans Scherer [I] in 1572 (Bernau) and 1580 (Stendal) he built manuals of no less than 48 (!) keys, *CD-c<sup>3</sup>*, while Tangermünde (1624) has *CDEFGA-c<sup>3</sup>*.<sup>46</sup> Another such an old-fashioned element is the fact that the stop levers were reversed, i.e. they had to be pushed in rather than drawn out – which points to the early sixteenth century (this situation existed until 1836).<sup>47</sup> Lastly, Hieronymus Praetorius criticized the organ as early as 1610, saying that it already was in need of improvement:<sup>48</sup>

Und hat inbesonderst Hieronimus Schulte affirmiret, ob woll die Orgell zu S. Catharinien in Hamburgk vber die 15000 M zu stehen gekommen, so were sie doch weinich kegen dieser Orgel [Lüneburg, St. Lamberti] zu rechnen vnd müste dieselbe erster Tage geendert und notwendich gebeßert werden.

[And Hieronymus Praetorius emphasized that even though the organ at St. Catharinien in Hamburg did cost more than 15,000 Ml, it could not stand up to this one [Lüneburg, St. Lamberti] and has actually to be changed and necessarily improved as soon as possible.]

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 117.

<sup>46</sup> Fock, *Hamburg's Role*, p. 36 and 39; after Praetorius, *Syntagma musicum – TOMUS SECUNDUS*, p. 176, the Stendhal organ was identical to the one in Bernau. Interesting in this connection is also the remark in Schmahl, *Nachrichten*, p. 5: 'nach 1600 ist keine Orgel mit so unvollkommenen höchster Oktave neu gebaut' ('after 1600 no organ was built with such an imperfect upper octave'). Even if this claim is certainly too absolute, Schmahl's observation regarding such an important city organ as that for the Catharinienkirche is certainly well made. Scherer did build *g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>* organs for smaller churches, as is documented: for Brake Schloßkirche (1600); Fock, *op. cit.* note 35, p. 43.

<sup>47</sup> Faulwasser, *Die St. Katharinien-Kirche*, p. 83: 'Es ist hierbei erwähnenswert, daß bis solange [1836] die Register im Ruhestande immer sämtlich ausgezogen waren, und hineingeschoben werden mußten, wenn sie erklingen sollten, eine ungewöhnliche, und von allen andern Orgeln abweichende Einrichtung' ('It should be mentioned that until then [the 1836-37 rebuild by Johann Gottlieb Wolfsteller] the stop levers were drawn out when in non-active position and had to be shifted inwards in order to activate the stops – an unusual feature found in no other organ').

<sup>48</sup> Fock, MS (cf. note 35 above), pp. 15f.

Since he appears to have been in all other respects a staunch supporter of the work of the Scherer family and indeed on friendly footing with its members,<sup>49</sup> such criticism would be unlikely if it concerned a completely new Scherer instrument. In all, the 1605-06 work must have concerned a major renovation of the instrument; though turning it technically, visually and in disposition into a true Scherer organ, but in which many stops of the sixteenth-century organ were retained. This phase in the instrument's history must have been considered by Heinrich Scheidemann and his son-in-law Reincken as a newly-built organ, thus allowing to place David Scheidemann on the prominent position of having been its first organist (as Reincken obviously told Uhtmöller).

### VI.3. Gottfriedt Frietzsch's work at St. Catharinen

Gottfriedt Frietzsch (1578-1638), who worked on the Catharinen organ in the 1630s, can be seen as a continuator of the Scherer tradition, as in all likelihood he was an apprentice of the Dithmarsch organ maker Hans Lange (1543-1616), who in his turn had been a pupil of Hans Scherer I.<sup>50</sup> The latter's son, Hans Scherer II (who probably died only in 1631 or 1632), would have been an obvious choice for such work, but Frietzsch had become by then the favourite organ builder of the Hamburg organists, which was all the more painful for Hans Scherer II, since Frietzsch must be considered belonging to the Scherer tradition himself through the Lange link. Scheidemann had become familiar with Frietzsch's work by inspecting and playing his new organ at Brunswick St. Ulrici in 1627.<sup>51</sup> Impressed by his workmanship, the Hamburg organists invited him to build an organ for the St. Maria Magdalenen-Kirche in 1629-30, which was examined by Jacob Praetorius (II) and Heinrich Scheidemann.<sup>52</sup> Amongst Frietzsch's journeymen for this project one finds two who were destined to play a role in the later history of the Catharinen organ, namely Friedrich Stellwagen and Joachim Appeldohrn. In 1630 Frietzsch also renovated the large organ of Hamburg St. Nicolai and moved it to another

<sup>49</sup> Fock, *Hamburg's Role*, p. 49.

<sup>50</sup> Ibid., p. 121.

<sup>51</sup> Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, p. 121, note 2.

<sup>52</sup> Fock, *Hamburg's Role*, pp. 60f.

balcony.<sup>53</sup> By the early 1630s, when Scheidemann entrusted him with important work at St. Catharinen, Frietsch was thus well established in Hamburg.

There is some confusion over the exact period in which Frietsch worked on the Catharinen organ. Gustav Fock's influential study states that he renovated it in 1631-33 and added a Brustwerk in 1636.<sup>54</sup> The account books for 1636, however, fail to mention anything in connection with such a major job, nor do Fock's manuscript excerpts of the account books done after 1939.<sup>55</sup> His error can be traced back to Max Seiffert's path-breaking 1891 article on Sweelinck and his German pupils,<sup>56</sup> who in turn based his information on Schmahl's text.<sup>57</sup> A comparison with the Uhtmöller text shows that Schmahl simply misread Uhtmöller's dating of Frietsch's ostensible addition of the Brustwerk, changing '1630' into '1636'. This mistake has been tenaciously passed on in subsequent writing.

The next question to be addressed is whether Uhtmöller's date '1630' is to be trusted and if this indeed concerned the addition of the Brustwerk. The first concrete evidence for work on the organ during Scheidemann's tenure dates from 7 May 1631, when a scaffolding was erected below the organ.<sup>58</sup> Again Uhtmöller is clearly in error. Frietsch's renovation was finished in November of the same year, and it was tested by Scheidemann's colleagues Jacob Praetorius (St. Petri) and his brother Johann (St. Nicolai).<sup>59</sup> Following the organ inspection there was a small party ('Collation'), at which the Praetorius wives Anna and Susanne were also present.<sup>60</sup> On 31 March 1632 Frietsch presented the church community with his final bill for 29½ weeks board and wages for himself and his three journeymen for the sum of 1,327 Ml 8 B; he additionally

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 61.

<sup>54</sup> Ibid., p. 62.

<sup>55</sup> Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Nachlaß Gustav Fock . Orgelbauerkartei (Hamburg, St. Katharinen), here typed excerpts from the church account books under the heading 'Aktenauszug "Geschichte der Hamburger Katharinenorgel"' translation in Fock, *Hamburg's Role*, pp. 95-108, here p. 101.

<sup>56</sup> M. Seiffert, 'J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler', in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), pp. 145-260, here p. 229.

<sup>57</sup> Schmahl, *Nachrichten*, p. 6.

<sup>58</sup> StAH, St. Cath., A III b 2, p. 179.

<sup>59</sup> StAH, St. Cath., A III b 2, p. 201: 'Jacob Schultzen und Johann Schultzen vor beslagung und lieverung der orgel iedem 2 Rosenobel ist 16 Rthal. macht 48 Ml' ('Jacob and Johann Praetorius for playing and inspecting the organ each 2 Rosenobel which is 16 Reichsthaler which makes 48 Ml'). In Hamburg, the testing of the organ was never carried out by the appointed organist for reasons of objectivity.

received a bonus of 600 Ml ‘vor seine Kunst vnd Mühe so mit ihm bedungen’ (‘for his art and effort as agreed with him’).<sup>61</sup> These sums, however, constitute only part of the total costs. The grand total, with all the material costs and wages for various craftsmen such as carpenters, blacksmiths and painters added, comes to something like 5,400 Ml. This comes quite close to the cost of Frietzsch’s renovation of the Jacobi organ in 1635, which was 6,325 Ml, even though the work there took four months longer than the work at St. Catharinen.<sup>62</sup>

After the ‘delivery’ of the organ in November 1631, Heinrich Scheidemann’s brother Philipp and a colleague were engaged in painting work (the cost of which is already incorporated in the total sum of 5,400 Ml).<sup>63</sup> The actual work by Frietzsch was finished with the inspection by the Praetorius brothers, and on this occasion the coat of arms with portraits of the three ‘Kirchgeschworenen’ then serving was affixed below the organ.<sup>64</sup> This coat of arms and four more already present since the 1605-06 renovation were immured during Friedrich Besser’s 1671-74 reconstruction and uncovered again in 1742.<sup>65</sup>

With the knowledge that Gottfried Frietzsch did work on the organ in 1631 for less than seven-and-a-half months (at a later point and separately from this contract he supplied two more large stops for the Catharinen organ, as will be seen below), the question remains whether Uhtmöller is correct in stating that a Brustwerk was added during this project. Another important question is how many manuals were present in Scheidemann’s time. Gustav Fock plainly states in his monograph ‘addition of a Brustwerk as a fourth division with seven stops’.<sup>66</sup> Again, this view can be traced back via Seiffert and Schmahl to Uhtmöller. However, the latter nowhere mentions a fourth manual. This was obviously deduced by Fock by analogy to Frietzsch’s renovation of

---

<sup>60</sup> StAH, St. Cath., A III b 2, p. 201.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>62</sup> Fock, *Hamburg’s Role*, p. 66. The work at St. Jacobi took place from 4 May 1635 until 13 April 1636.

<sup>63</sup> StAH, St. Cath., A III b 2, p. 273: ‘den [25.] Novemb: Philip Scheideman seinen lesten termin wegen der orgel ...’ (‘25 November: Philip Scheideman for his last payment for the organ ...’).

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>65</sup> Faulwasser, *Die St. Katharinen-Kirche*, pp. 79f. The seven coats of arms together with new ones from 1742 were installed elsewhere. Faulwasser mentions for 1632 the ‘Leichnamsgeschworenen’ Joachim Muhle and Adolf Pielschmidt, and the ‘Kirchgeschworene’ Johann Radeleff.

<sup>66</sup> Fock, *Hamburg’s Role*, p. 62.

the Hamburg Jacobi organ in 1635-36, for which the contract survives (this in contrast with St. Catharinen). That contract explicitly states that the Brustwerk got its own, fourth manual.<sup>67</sup> Similarly, Fock identifies the Brustwerk Principal 8' as a Holzprinzipal on basis of the example of St. Jacobi,<sup>68</sup> even if nothing to that effect can be found in the St. Catharinen documents.<sup>69</sup> It is, however, problematic to equate the nature of Frietsch's work in both churches in such a direct way.

An entry in the account books of St. Catharinen gives unequivocal information on the number of manuals after the renovation of 1631 (a mistake can be excluded, since it was written by Scheidemann himself in his additional function as church scribe): '... vor Buschbaum Holtz zu drey Neÿen Clavieren ...' ('... for boxwood for three new manuals ...').<sup>70</sup> Frietsch thus only renewed the three extant and evidently worn-out manuals, and the Brustwerk must have been suspended from the upper manual, which is that of the Oberwerk (Frietsch was in fact familiar with such a construction, since he had applied already in 1617 in the organ of the Schloßkapelle at Schöningen).<sup>71</sup> The earliest mention of four manuals is found in Mattheson's *Vollkomener Capellmeister* of 1739.<sup>72</sup> The fourth manual was thus in all probability added only during the 1671-74 enlargement by Friedrich Besser.

Johann Dietrich Busch's statement made in 1743 that the Brustwerk at that point already included the upper notes  $g\#^2$ ,  $b\text{-flat}^2$ ,  $b^2$  and  $c^3$ , which in the three other

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 65: '... ein Eigen Clavier, welches daß 4 ist ...'.

<sup>68</sup> Ibid., p. 62.

<sup>69</sup> Theodor Cortum, *Die Orgelwerke der evangelisch-lutherischen Kirche im Hamburgischen Staate – Ein Bestands- und Prüfungsbericht aus dem Jahre 1925 im Auftrage des Kirchenrates herausgegeben*, Kassel 1928, p. 27. Here one finds clear evidence for the assumption that the Brustwerk Prinzipal 8' was made of metal rather than wood. In connection with the work done on the Catharinen organ by the Rother firm in 1906, it is mentioned that this stop had to be replaced since it had been seriously damaged by tin pest and saccharification, which excludes the possibility of a wooden stop (an earlier replacement of this stop cannot be excluded, but no clue could be found in the surviving documents). – Very recently, two pipes of this metal Prinzipal have been identified (personal communication by Cor Edskes), thereby confirming its making.

<sup>70</sup> StAH, St. Cath., A III b 2, p. 191.

<sup>71</sup> Rüdiger Wilhelm, 'Gottfried Fritzsches Orgelbauten in Braunschweig, Wolfenbüttel und Umgebung – eine Übersicht', in: *Theatrum instrumentorum Dresdense – Bericht über drei Tagungen zu historischen Musikinstrumenten*, Dresden 1996, 1998 und 1999 (ed.) Wolfram Steude und Hans-Günter Ottenberg (= *Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte XI*), Eisenach 2003, p. 197.

<sup>72</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, p. 468.

divisions were added only in 1742 by Busch<sup>73</sup> using the blind keys mentioned by Uhtmöller, confirms that they were added in 1671-74. Uhtmöller however wrote at a time when the organ already had four manuals. If those four top notes had been present in the Brustwerk since Gottfried Frietsch's time, it would have been impossible to suspend this work to the Oberwerk manual. Since, as has been seen, a separate manual for the Brustwerk is out of the question, it must also have had an upper limitation of  $g^2a^2$ . Very importantly, Scheidemann's organ music never goes beyond this top delimitation, thus confirming that he never had manuals up to  $c^3$  at his disposal.<sup>74</sup> Financial constraints and/or limitations of space in the extant structure probably prevented Frietsch from proceeding as he did a few years later at St. Jacobi, where 'Die Clauier alle 4 [sic] sein gantz Neuw gemacht' (all four keyboards newly made),<sup>75</sup> and where the new Brustwerk ran to  $c^3$  while the other three manual divisions were supplemented by  $g\sharp^2$ ,  $b\text{-flat}^2$ ,  $b^2$  and  $c^3$ . In 1633-34 Frietsch had already added those top notes to three manuals of the Petri organ. One could thus develop a theory that Frietsch's Hamburg renovations became progressively more sophisticated: 1631-33: addition of a suspended Brustwerk to the Catharinen organ; 1633-34: enlargement in St. Petri of the manuals to  $c^3$ ; 1635-36: the same in St. Jacobi, as well as addition of a Brustwerk, but now with its own manual.

The addition of the fourth manual for the Brustwerk by Friedrich Besser in 1671-74 must also have been the occasion for the addition of  $g\sharp^2$ ,  $b\text{-flat}^2$ ,  $b^2$  and  $c^3$ . This surmise is corroborated by Reincken's organ music – if the handful of works preserved are anything to go by – in which  $a^2$  continues to be the highest note used. However, in his chorale fantasia *An Wasserflüssen Babylon* the note  $a\text{-flat}^2$  occurs twice (bars 33 and 299). Perhaps Reincken requested the upper extension of the Brustwerk manual so as to be able to play passages such as these. (In that case he must have retuned the Brustwerk Regal 8', ideal for the solo lines in question, by changing the meantone  $g\sharp^2$  into  $a\text{-flat}^2$ ). That it was Reincken who instigated the construction of the fourth manual may have to do with his goal of elevating the Catharinen organ to at least the same level of perfection as the Lübeck Marienkirche organ (played by his friend Dieterich Buxtehude), as

---

<sup>73</sup> StAH, St. Cath., A XII a 6, pp. 427f.

<sup>74</sup> Users of Gustav Fock (ed.), *Heinrich Scheidemann Orgelwerke I – Choralbearbeitungen*, Kassel 1966, pp. 50-53 should be warned here that the  $b^2$  appearing in *Herr Christ der einig Gottes Sohn* II [No. 12] WV 61 is caused by the one-tone upward transposition of this piece.

<sup>75</sup> Fock, *Hamburg's Role*, p. 65.

he explicitly states in the 1671 contract.<sup>76</sup>

In the case of the Brustwerk, the testimony of Uhtmöller that it was added by Frietzsch seems entirely trustworthy. Though there are no traces of the making of such a new department in the 1631 account books (no special stops are mentioned, while the use of a casting table and pipe materials such as tin and lead could just as well point to the renovation of extant stops), the specification shows clear traces of Gottfriedt Frietzsch. As in St. Jacobi there is a Prinzipal 8', an Oktave 4', a Scharf and a Dulzian 16';<sup>77</sup> in addition, the presence of a Quintadena 4' is particularly typical of this builder.<sup>78</sup> As far as is known, the Scherer family never built a manual Dulzian 16' nor a Quintadena 4'. Decisive evidence in favour of a Frietzsch Brustwerk is to be found in the detailed description by Heinrich Schmahl:<sup>79</sup>

Daß die Brust später eingefügt worden, zeigte die ganze Anlage derselben, sie tritt ganz aus dem Orgelgehäuse heraus und unter den Hauptwerksturm, hängt förmlich dem Organisten überm Kopf, die Registerzüge saßen auch direct unter der Windlade, weil im Regierwerkschrank wohl kein Platz sich fand, und es mußten die eisernen Wippen direct geschoben werden, wobei der Organist bis 1837 aufstehen mußte. ... Die jetzige inwendige Hinterwand der Brust ist denn [vorher] wohl unterm Hauptwerk zu Gesicht gewesen und zeigt deshalb auch noch Spuren von vergoldetem Zierrath ... man schloß die Brust vorne mit Thüren ...

[That the Brust[werk] was indeed added later [than '1543'] is clear from its conception: it protrudes significantly from the main case and below the central tower of the Hauptwerk and actually hangs above the organist's head. Its stop levers are positioned directly under the windchest, since obviously no room was available in the console wall; the iron levers had to be shifted directly [on the windchest], and until 1837 the organist had to stand up in order to reach them. ... The present inner back panel of the Brustwerk was probably visible below the Hauptwerk and therefore still shows traces of gilded

---

<sup>76</sup> StAH, St. Cath., A XII a 4, pp. 330; Fock, *Hamburg's Role*, p. 103.

<sup>77</sup> Fock, *Hamburg's Role*, pp. 65-67. The St. Jacobi disposition given by Fock, which reflects the work done by Frietzsch in 1635-36, is much different from both of the well-known stop lists, namely those by Michael Praetorius (1619) and Johann Mattheson (1720). (The 'Principal of wood' given by Fock, *Hamburg's Role*, pp. 62 and 67 is however not correct; see above, Note 68).

<sup>78</sup> Compare Fock, *Hamburg's Role*, p. 59.

<sup>79</sup> Schmahl, *Nachrichten*, p. 6.

ornamentation ... one had to close the Brustwerk in front with doors ...]<sup>80</sup>

While the ‘additional’ nature of this department clearly speaks against a 1605-06 dating (since it would have been more easily been included in the restructured main case at that major rebuild), highly revealing is the remark of gilded paintwork in the main case behind the added Brustwerk case: Since this prospect as has been seen must date from 1605-06, it follows that Hans Scherer II can definitely be excluded as the builder of the Brustwerk, making Frietsch’s authorship of it rather certain. – This protruding Brustwerk is clearly visible in some pre-war pictures of the organ (see Plate 4 below).

Also important is the fact that the account book speaks only of a ‘stelling vnter der orgel’ (‘scaffolding below the organ’).<sup>81</sup> What was done below the organ in 1631? A description of the bellows room by the architect Faulwasser in 1896 is revealing on this point. In connection with Besser’s addition of the two 32'-stops he writes:<sup>82</sup>

Für diese erwiesen sich die vorhandenen Windleitungen als bei weitem ungenügend, und es wurde innerhalb der großen Turmvorhalle eine Balkendecke eingefügt, auf der eine völlig neue Bälgekammer hergerichtet werden konnte.

[For these [stops] the extant wind channels turned out to be highly insufficient, and a platform of wooden planks was added in the big hall of the tower, on which a completely new bellows room could be erected.]

The account books for the years 1671-74 do not give any indication for such a new bellows room, while Scheidemann’s 1631 entries in the account book clearly point in that direction.<sup>83</sup> Right after the payment for the scaffolding there is an entry mentioning ‘Mußel Kalck zum gewolbe vnter der Orgel’ (‘shell lime for the vault below the organ’). Even more revealing is the entry for the carpenter Peter Moller who is paid for ‘einen Balken von 40 füße Elenbredt vnter die orgel’ (‘a 40-foot beam below the organ’) and for ‘das geheuse zu den Belgen, vnd den turm boden all die delen zu

<sup>80</sup> Theodor Corthum supplements this information as follows: ‘Between the Hauptwerk and the console there was a large unused space which was made useful for this purpose by making a box with two double doors in which a Brustwerk with seven stops was placed’ (1925, 19).

<sup>81</sup> StAH, St. Cath., A III b 2, pp. 179 and 181.

<sup>82</sup> Faulwasser, *Die St. Katharinen-Kirche*, p. 78.

<sup>83</sup> StAH, St. Cath., A III b 2, pp. 178-275, *passim*.

slichten vnd zu fügen' ('the enclosure of the bellows and the tower platform, all these parts to prepare and put together'). This enclosure can only be the new bellows room also mentioned by Faulwasser. The big beam mentioned above supported a platform consisting of '5 Eken dröge delen zur Orgel' ('five parts of well-dried oak for the organ'). After this another scaffolding 'vnder der orgel' (or rather in the tower hall?) had to be erected in order to construct a vault under the new bellows room. It was also necessary to add '3 stücke veltsteine [Feldsteine] so vnter der orgel' ('three pieces of field stone for under the organ'). This project was carried out from 7 May to 17 June 1631. After completion of the actual work in the instrument there is a final entry in March 1632: 'Hanß dem Kirchenknecht noch zaelt wegen des Swibogens vnd pfeilern vnter der orgel so panelet wie auch das Snits werck vm den bogen zaelt 200 M' ('Hans the church handyman for the accofyte and columns below the organ both for the panel work and for the carving paid 200 Ml').

The 'Swibbogen' or 'Orgelbogen' ('accofyte') was a crescent-like wooden construction directly below the organ, designed to fill an unaesthetical void in the passage between tower and church.<sup>84</sup> The 1631 project was thus clearly focussed on improving the wind system. In this connection Hieronymus Praetorius's 1610 criticism on the 1605-06 renovation of the Catharinen organ may be mentioned,<sup>85</sup> which perhaps reflects an insufficient wind system.

It appears that, despite the considerable sums spent on it, the Catharinen organ in 1606 was still not in satisfactory shape. At the beginning of his tenure Heinrich Scheidemann was clearly determined to remedy these defects. His father was no doubt unable to obtain further funds from the church after the huge investments of 1605-06. However, the church in 1631 was still unwilling to spend too much money on the organ, otherwise one or two large ill-functioning stops would have been replaced already then, which Frietsch was allowed to replace only in 1633-35. On 26 September 1633 Scheidemann noted in the account book of the 'Leichnamsgeschworenen':<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Faulwasser, *Die St. Katharinen=Kirche*, p. 79 gives a detailed description with plates of the very similar new accofyte made by Busch in 1742 replacing an obviously rickety old one.

<sup>85</sup> See the citation above, note 48.

<sup>86</sup> StAH, St. Cath., A IV b 2, p. 33. As usual, the 'Leichnamsgeschworenen' paid one half of the amount, the 'Kirchgeschworenen' the other half. The corresponding entry (but without mention of the Posaune) can be found in the account book at the date in St. Cath., A III b 2, p. 358 (13 January 1634).

An Zacharias Korten vor 285 Pf halb Zinnen 13 vor 1 Rthal. belaufet in alles 65 Mk 4 ♂  
hir von soll die große Basaunen in der Orgel gemachet werden weil die itzige von  
papier nicht duchtig vnd gantz nicht kan gebrauchet werden ...

[To Zacharias Korten for 285 pound half tin 13 vor 1 Rthal. In total 65 Mk 4 ♂. For this  
the organ's great Posaune should be made, since the present one is made from paper and  
is not functioning well and cannot be used at all ...]

The Pedal Posaune 16' was no doubt useless in 1631 too, but the church evidently did not have the money available for its replacement. Another large stop, the Hauptwerk Trompete 16' which is so typical of this builder, was added in 1634-35, though here it is unclear whether it replaced an older stop or not.<sup>87</sup> Frietzsch's new Posaune 16' must have been particularly successful, since the 1671 contract explicitly requires the new Posaune 32' to be built as an enlarged copy of this stop. As Reincken writes.<sup>88</sup>

[...] weiln wir auch vernommen, daß unser Posaunen Bass von 16 fueß eine sonderliche  
trefligkeit und anmuht mit sich führet, als wollen wir, daß obgemelte Posaunen Bass  
von 32fuß, auf eben solche Arth an[ge]leget werde, auf das er nach seiner tieffe eben  
ein solche freundliche Liebliegkeit mit sich führet, und das von den kleinsten Clave bis  
zum größesten keiner soll gefunden werden, der den besten Clavibus zu der itzigen  
16füßigen Posaune das geringste soll nachgeben [...]

[...] since we have also learned that our Pedal Posaune 16' is extraordinarily good and elegant, we want the above-mentioned Pedal Posaune 32' to be made in the same fashion in order that its lower range acquires a friendly loveliness and that from the highest to the lowest note nothing can be found which is less than the Posaune 16' (...)]

The renovation of 1631 in St. Catharinen was not a complete one as in St. Jacobi but only covered part of the envisaged plan, the most important parts of which was realised probably consisted (as has been seen) of the addition of a suspended Brustwerk and of the improvement of the wind system, which may stand partly in connection with the

<sup>87</sup> Here too the 'Leichnamgeschworenen' and the 'Kirchgeschworenen' divided costs. The reference to the Trompete 16' is only to be found in the account book of the 'Leichnamgeschworenen': St. Cath., A IV b 2, p. 204 (4 Dezember 1634). The corresponding entry in the account books of the 'Kirchgeschworenen' is in St. Cath., A III b 2, p. 421 (16 January 1635).

<sup>88</sup> StAH, St. Catharinen A XII a 4, p. 331.

addition of this new division.. For this purpose Frietsch must have made new wind channels and new bellows, even though this can be concluded only indirectly from the account books. On 20 August 1631 bellows were brought into the organ,<sup>89</sup> which could have been the old ones, but Frietsch mentions in his final bill a large amount of parchment (a total of 45 pounds spread over three entries) and leather, which strongly points to the making of new bellows. Furthermore, '44 stück drög wagenschodt' ('44 pieces of dry wainscot') are listed, which quality was particularly suited for bellows. In the 1671 contract, for example, wainscot is explicitly mentioned as the material necessary for the eight new bellows by Besser. The 1631 documents do not say anything about the number of bellows, but this can be deduced indirectly from the 1671 renovation. In 1721 Friedrich Erhard Niedt mentions '16 schöne Span-Bälge' ('16 beautiful wedge bellows'),<sup>90</sup> which according to him were made by Besser. However, the 1671 contract clearly mentions only '8 neue standhaffte blaßbälge, und 3 neue windladen' ('eight new durable wind bellows and three new windchests'),<sup>91</sup> which were necessary for the wind supply of the two new 32'-stops. From this it is clear that eight other wedge bellows were already present before 1671, which must have been the ones made in 1631 by Frietsch.

Another striking aspect emerging from the account books is the unusual number of entries devoted to bellows treaders. They are especially frequent after the installation of the new bellows on 20 August 1631. Before that date only 13 days of bellows treading are mentioned, while after it until the testing of the organ on 20 November there are no fewer than 76 days. It is possible that this reflects an alteration of the tuning system, which until then no doubt must have been pure  $\frac{1}{4}$  meantone. Interesting in this regard is a document cited by Harald Vogel from 1641 concerning the new organ at the Bremen Liebfrauenkirche built by Johann and Jost Sieburg, for which Jacob Praetorius and Scheidemann acted as consultants. Vogel made a reconstruction of the modified meantone applied here, which could also be of relevance to the Catharinen organ.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> StAH, St. Cath., A III b 2, p. 184.

<sup>90</sup> Mattheson, *Friederich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung*, pp. 176f. The dimensions of these bellows were '7 fus lang und 4 fus breit'; StAH, St. Cath., B V f3 '1701-1800', 1758.

<sup>91</sup> StAH, St. Cath., A XII a 4, p. 331. In the account book A III b 5, p. 420, mention is made of only eight bellows too.

<sup>92</sup> Harald Vogel, *Tuning and Temperament in the North German School of the Seventeenth and Eighteenth Century*, in: Charles Brenton Fisk. Organ Builder, ed. Fenner Douglass et al., Easthampton, MA, 1986, pp. 241f. and 138 (Tabel IV). Fock, *Hamburg's Role*, p. 96.

Basically, it consists of slightly larger thirds instead of pure ones, and consequently, and consequently less narrow fifths.<sup>93</sup>

During the rest of Scheidemann's tenure only minor work was carried out.<sup>94</sup> During the final years of Gottfriedt Frietzsch's life his son Sohn Hans Christoff worked on the Catharinen organ on several occasions. In 1636 he received 3 Ml 'vor Durchstimmung etzlicher Snarrwerke' ('for tuning several reeds'), while in 1638 he remedied 'etzliche Mengel' ('several defects'). In that same year, which is also Gottfriedt Frietzsch's death year, the latter's journeyman Joachim Appeldohrn did work on the organ and is recorded until 1641 as having carried out some minor improvements. From 1640 onwards 'Kirche' and 'Leichnam' shared the cost of 15 Ml for the yearly maintenance of the organ, which principally consisted of cleaning and tuning. From 1644 Appeldohrn is replaced by Frietzsch's son-in-law and former journeyman Friedrich Stellwagen, who carried out some minor renovations (1644: 300 Ml; 1646: 300 Ml and 1647: 462 Ml<sup>95</sup>). From Scheidemann's final years there exist documents for the year 1658, when Hans Christoff Frietzsch received 60 Ml for improvements (though he failed to get the big 1671 commission), and for 1662, when another one of Frietzsch's journeymen, Hans Riege, was paid for a minor repair job. The yearly payment of 15 Ml for the maintenance of the organ was given from 1649 onwards to Heinrich Scheidemann himself (his successor Johann Adam Reincken received the same amount).

In all, Anthon Henrich Uhtmöller's text of 1752 has turned out to be of only limited value. If he indeed did use a specific source, this can only date from after 1631. But it is far more likely that his disposition is basically speculative, though still containing elements reflecting some first-hand (oral) knowledge of the history organ. In combination with a wide array of further evidence it was possible to name those elements – principally some of the historical observations included in his text. However, for a reconstruction of the disposition during Scheidemann's tenure it is not usable and principally incomplete, as can be deduced from the reconstructed disposition given

---

<sup>93</sup> The view of Ibo Ortgies, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Göteborg 2004, pp. 178-84, that St. Catharinen was always tuned in pure meantone cannot be discussed here; it suffices to note that one of his main arguments, namely the presence of subsemitonia after 1631, cannot be upheld (being based upon a mistake by Günther Seggermann in *Ars Organii* 49, 2001, p. 144).

<sup>94</sup> See Fock's 'Aktenauszug' (see note 55 above), pp. 9f, translated in Fock, *Hamburg's Role*, pp. 101f.

<sup>95</sup> StAH, St. Cath., A III b 3.

below which indicates the stops omitted or misnamed in Uhtmöller.

#### VI.4. Conclusion: Scheidemann's organ

There can be little doubt that Scheidemann's organ had only three manuals throughout his tenure. The seven-stop Brustwerk was in all likelihood present since 1631. Hauptwerk, Oberwerk and Rückpositiv had the usual compass of *CDEFGA-g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>*, with short octave. The Brustwerk had the same tessitura (it received the additional upper notes *g<sup>#</sup>*, *b-flat<sup>2</sup>*, *b<sup>2</sup>* and *c<sup>3</sup>* only at a later stage) and was suspended to another manual (undoubtedly that of the Oberwerk) rather than having its own manual, as formerly thought. The Pedal tessitura is also easy to reconstruct. Besser's 1671 contract mentions in connection with the two 32' stops '24 Claves' and the range of *C-d<sup>1</sup>*.<sup>96</sup> It can still only be conjectured whether the c.1631 rebuild included the extension of the Pedal with two notes from *c<sup>1</sup>* to *d<sup>1</sup>*, though such a change having occurred c.1630 (and thus most obviously connectable with the 1631 rebuild) is strongly suggested by the development of Scheidemann's organ music.<sup>97</sup> In this connection it has to be remembered that the organs from the sixteenth century Hamburg tradition as a rule had pedals extending to *c<sup>1</sup>* only (see, for example, the specifications of the Hamburg St. Petri organ<sup>98</sup> and Lüneburg St. Johannis.<sup>99</sup> Thus it may well be that Scheidemann insisted in 1631 on this extension of the Pedal range, which indeed proved crucial in North German obligato pedal playing up to and including Johann Sebastian Bach.

From Besser's report it can be deduced that the Pedal was short octave, but with *F<sup>#</sup>*. From the listing of pipe numbers on the occasion of the renovation by Johann Dietrich Busch in 1742 it is evident that the Catharinens organ did not have any subsemitonia, since he records 45 pipes for each register of the Brustwerk and 41 pipes for each register of the other three manual divisions.<sup>100</sup> The main goal of Gottfried Frietsch's 1631 assignment obviously was to add the Brustwerk but also to improve the wind system, for which new bellows and a new bellows room were made.

<sup>96</sup> StAH, St. Cath., A XII a 4, p. 330-33.

<sup>97</sup> Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, p. 95.

<sup>98</sup> Ibid., p. 199.

<sup>99</sup> Ibid., p. 211.

<sup>100</sup> StAH, St. Cath., A XII a 6, pp. 427-28.

Interesting in this connection too are the two Tremulants, ‘unten’ and ‘oben’ (according to Uhtmöller), which as an integral part of the wind system must have been made by Frietzsch; the concept is indeed strongly reminiscent of the proposal made by Frietzsch a year earlier for Brunswick St. Martini: ‘Tremulant oben im werck allein / Tremulant im Rück Positif allein’.<sup>101</sup>

The organ’s pitch was published in 1879 by Alexander Ellis, on the basis of a measurement by the Catharinen organist at that time, Heinrich Degenhardt:  $a = 480,8$  Hertz, or approximately a minor third above the Kammerton of 415 Hertz.<sup>102</sup> Contrary to Schmahl (who is also cited by Ellis), Degenhardt believes this to represent the original pitch of the organ. If one disregards the clearly recognizable high-baroque carvings and statues, the Scherer-prospect of 1605-06 as known by Scheidemann is clearly discernible in the pre-war pictures given here (Plates 1-4).

---

<sup>101</sup> Brunswick, Stadtarchiv, G II 1, No. 85, f. 8v (transcription placed at our disposal by Rüdiger Wilhelm, Brunswick). See also Wilhelm, *op. cit.* Note 71, p. 202.

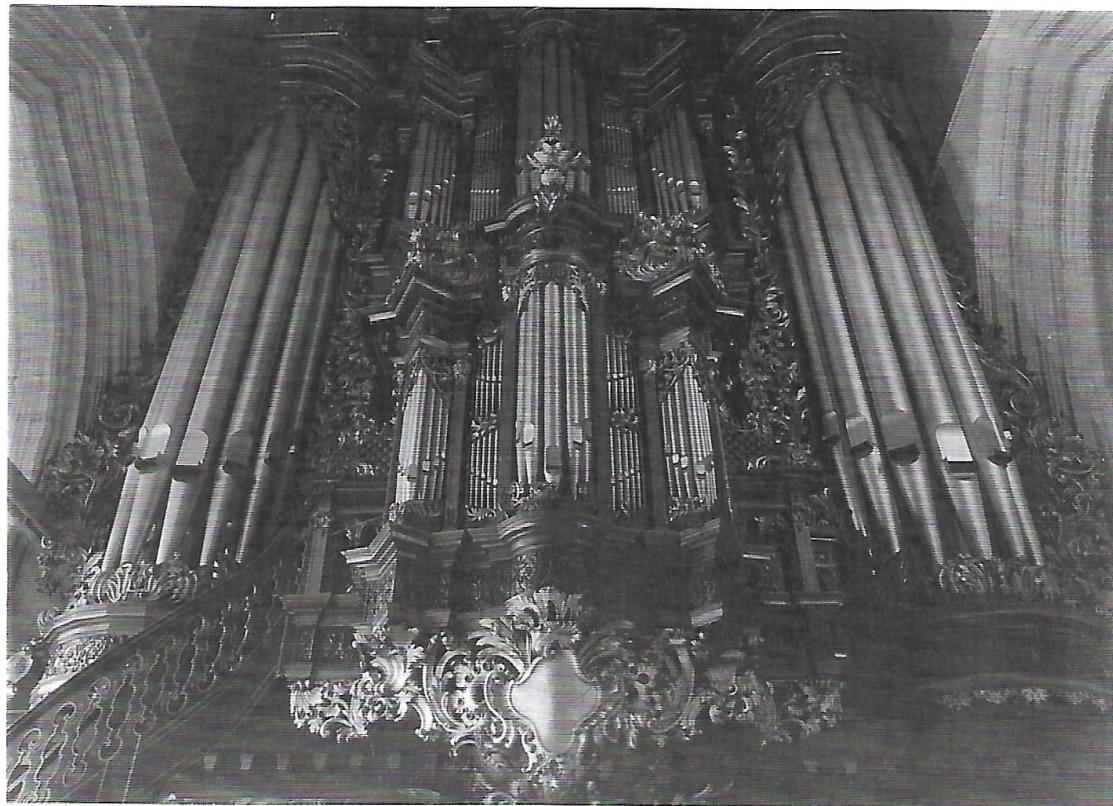
<sup>102</sup> Alexander J. Ellis, ‘On the History of Musical Pitch’, *Journal of the Society of Arts* (1880); R Amsterdam, 1968; I was directed to this source by Cor Edskes in a letter of 8 July 1995.



**Plate 1.** The organ of the Hamburg Catharinenkirche.

Photograph from Mai 1900, signed 'Wilhelm Weimar, Hamburg 1901'.

Printed with permission of the Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.



**Plate 2.** The organ of the Hamburg Catharinenkirche.

Photograph from 1930s from the estate of E. Barthe.

Printed with permission of the 'Stiftung Johann Sebastian', Hamburg

([www.stiftung-johann-sebastian.de](http://www.stiftung-johann-sebastian.de)).



**Plate 3.** The organ of the Hamburg Catharinenkirche.

Photograph from 1930s from the estate of E. Barthe.

Printed with permission of the 'Stiftung Johann Sebastian', Hamburg.



**Plate 4.** The organ of the Hamburg Catharinenkirche

Photograph from 1930s from the estate of E. Barthe.

Printed with permission of the 'Stiftung Johann Sebastian', Hamburg.

The disposition of Heinrich Scheidemann's organ is tentatively reconstructed in the following overview, basically from the listing of Mattheson (1721), supplemented by indications from the account books and other church documents. The hypothetical character of the list as a whole should be emphasized. The stop names have been cautiously modernized here and elsewhere.

---

### **Hamburg Catharinенorgan, disposition during Scheidemann's tenure (reconstruction)**

---

#### **WERK (CDEFGA- $g^2a^2$ )**

- |                               |   |
|-------------------------------|---|
| 1. Prinzipal 16' (from F 12') | in 1832 (Schwencke) still from F; a remnant of the old F-oriented organ |
| 2. Quintadena 16'             |   |
| 3. Bordun 16'                 |   |
| 4. Oktave 8'                  |   |
| 5. Spitzflöte 8'              |   |
| 6. Querflöte 8'               |   |
| 7. Oktave 4'                  |   |
| 8. Oktave 2'                  |   |
| 9. Rauschpfeife II            |   |
| 10. Mixtur X                  |   |
| 11. Trompete 16'              | new stop added by Gottfried Frietsch, 1634                              |

#### **OBERWERK (CDEFGA- $g^2a^2$ )**

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| 1. Principal 8'             | missing in Uhtmöller, but always present (it was mentioned in 1591 as 'holpipe'). Mattheson has 'Hohlflöte' rather than 'Hohlpfeife', but the former is usually used for a 4' rank <sup>103</sup> |
| 2. Hohlpfeife 8'            |   |
| 3. Flöte 4'                 |   |
| 4. Nasat 2 <sup>2/3</sup> ' |   |
| 5. Gemshorn 2'              |   |
| 6. Waldflöte 2'             |   |
| 7. Scharf VI                | Hans Scherer I, 1590, replacing an older stop (or the Scharf VIII from the Rückpositiv?)  |
| 8. Trompete 8'              |   |
| 9. Zink 8' (treble)         |   |

---

<sup>103</sup> See (for example) Fock, *Hamburg's Role*, p. 29.

[10. Trompete 4']

according to Uhtmöller added only in 1671, but then possibly only replacing an extant stop

RÜCKPOSITIV (*CDEFGA- g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>*)

- |   |   |
|---|---|
| 1. Prinzipal 8' I-II                        | double chorus from <i>c</i>   |
| 2. Gedackt 8'                               |   |
| 3. Quintadena 8'                            |   |
| 4. Oktave 4'                                |   |
| 5. Blockflöte 4'                            | repaired by Hans Scherer I, 1595; missing in Uhtmöller  |
| 6. Hohlflöte 4'                             | Uhtmöller and Schwencke 1832 have 'Kleinhohlflöte'  |
| 7. Quintflöte 1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> | missing in Uhtmöller and after Busch's overhaul of 1742   |
| 8. Sifflöte 1'                              |   |
| 9. Sesquialtera II                          | in all likelihood Gottfried Frietsch, 1631  |
| 10. Scharf VIII                             | Hans Scherer I, 1590, replacing an older stop (or the Scharf VI from the Oberwerk?)   |
| 11. Regal 8'                                | Busch 1742 calls this stop a 'Trichter-Regal', which points to Friedrich Stellwagen who seems to have invented this stop <sup>104</sup> and may have added one here in 1644-47 (and if so replacing an older Regal) |
| 12. Baarpfeife 8'                           | Hans Scherer I, 1588  |
| 13. Schalmei 4'                             |   |

BRUSTWERK (*CDEFGA- g<sup>2</sup>a<sup>2</sup>*), suspended to the Oberwerk), by Frietsch, 1631

- |                  |                                   |
|------------------|-----------------------------------|
| 1. Prinzipal 8'  | from metal (not a Holzprinzipal!) |
| 2. Oktave 4'     |                                   |
| 3. Quintadena 4' |                                   |
| 4. Waldpfeife 2' |                                   |
| 5. Scharf VII    |                                   |
| 6. Dulzian 16'   |                                   |
| 7. Regal 8'      |                                   |

PEDAL (*CDEFFisGA-d<sup>l</sup>*)

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| 1. Prinzipal 26' [from <i>E</i> ] | see Dirksen, <i>Heinrich Scheidemann's Keyboard Music</i> , p. 178, note 33, and p. 180, note 43. Missing in Uhtmöller. |
| [2. Prinzipal 16']                | according to Uhtmöller added only in 1671, but probably present before and thus at most replacing an extant stop        |
| 3. Untersatz 16'                  | in 1590 mentioned as 'Undersatenbaß' (Hans Scherer I); Mattheson: 'Sub-Baß 16'  |

<sup>104</sup> Fock, *Hamburg's Role*, p. 71.

4. Oktave 8'	
5. Gedackt 8'	probably 'Holpiperbass' of 1588 (Hans Scherer I)
6. Oktave 4'	
7. Nachthorn 4'	missing in Uhtmöller
8. Rauschpfeife II	Hans Scherer I, 1590 (replacing the ruined Rauschpfeife, which could have been by Gregorius Vogel)
9. Mixtur V	
10. [klingende] Zimbel III	Hans Scherer I, 1590 (replacing a ruined earlier Zimbel)
11. Posaune 16'	Gottfried Frietsch, 1633 (replacing an earlier stop) <sup>105</sup>
12. Dulzian 16'	Gottfried Frietsch, 1631 (?)
13. Trompete 8'	Hans Scherer I, 1595
14. Krummhorn 8'	Hans Scherer I, 1588 (repaired 1591 and 1595)
15. Schalmei 4'	
[16. Cornet 2']	according to Uhtmöller added only in 1671. However, the stop is standard in Hamburg organs of the sixteenth and seventeenth centuries, and it is likely that Besser only replaced an extant stop (by Scherer?) <sup>106</sup>
Tremulant 'unten'	Rückpositiv
Tremulant 'oben'	for the Hauptwerk <sup>107</sup>
Coupler Rückpositiv/Pedal	Hans Scherer I, 1590 <sup>108</sup>

<sup>105</sup> See note 86.

<sup>106</sup> Hans Scherer (I) added such a stop in St. Jacobi in 1588-89; see Fock, *Hamburg's Role*, p. 36.

<sup>107</sup> See Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, p. 170, note 7. In 1639 Joachim Appoldohrn added a new unspecified tremulant to the organ (Fock, *Hamburg's Role*, p. 101). It is not quite clear whether this tremulant was built for the Rückpositiv or the Hauptwerk. The incorporation of subsemitones by Gottfried Frietsch, his speciality, was also to be expected in the Katharinenkirche, but could not be proven from documents. However, close examination of the surviving pipe material by the Dutch firm Flentrop during the reconstruction of the organ enabled the subsemitones  $ds/es$ ,  $gs/as$ ,  $ds^1/es^1$ ,  $gs^1/as^1$  and  $ds^2/es^2$ ,  $gs^2/as^2$  to be demonstrated in the chestwork newly added by Frietsch in 1631. The author plans further research, resulting in a publication including his latest insights about the organ in due time.

<sup>108</sup> Fock, *Hamburg's Role*, p. 41.

TEIL IV  
SWEELINCKS KOMPOSITIONSREGELN



# KAPITEL VII

## SWEELINCKS KOMPOSITIONSREGELN

### AUS DEM NACHLASS JOHANN ADAM REINCKENS

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden zwei Manuskripte der damaligen Hamburger Stadtbibliothek bekannt,<sup>1</sup> die unter anderem die Aufzeichnung des Unterrichts- und Kompositionslehrgangs Jan Pieterszoon Sweelincks (1562-1621) in deutscher Sprache enthielten. Robert Eitner hatte sie entdeckt und 1871 erstmals über seinen Fund berichtet.<sup>2</sup> Es handelt sich zum einen um ein Teilautograph mit der Signatur ND VI 5383 und zum anderen um eine autographe Abschrift mit der Signatur ND VI 5384 des Hamburger Katharinen-Organisten Johann Adam Reincken (1643-1722).<sup>3</sup> Der Inhalt der beiden Bände ist heute meist unter dem Schlagwort „Sweelincks Kompositionsregeln“ bekannt, obwohl die Manuskripte auch noch weitere Traktate anderer Komponisten enthalten.

Noch im Jahr der Veröffentlichung seines Artikels 1871 beauftragte die *Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* ihr „korrespondierendes Mitglied“ Robert Eitner, eine ‘modernisierte’ Fassung der Sweelinckschen Kompositionsregeln anzufertigen. Die Modernisierung bezog sich hauptsächlich auf eine Übertragung der alttümlichen barocken Sprache in das Hochdeutsch des 19. Jahrhunderts. Das Manuskript Eitners, das 1992 vom Verfasser in den Beständen der *Stichting Toonkunst-Bibliotheek* in Amsterdam entdeckt wurde,<sup>4</sup> war nicht als Druckvorlage für eine etwaige Veröffentlichung gedacht, sondern entsprach nach Eitners Aussage in seinem ausführlichen Vor-

---

<sup>1</sup> Heute Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

<sup>2</sup> R. Eitner, „Ueber die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhunderte nach Joh. Peter Sweelinck“, in: *MfM* III (1871), S. 133-151.

<sup>3</sup> Der Taufeintrag Reinckens vom 10. Dezember 1643 wurde vom Verfasser aufgefunden. Vgl. hierzu Art. „Reincken“, in: *NGD Second edition*, Bd. 21, 2001, S. 154 und „Der Hamburger Catharinенorganist Johann Adam Reincken“, in: *Das Land Oldenburg* (= Mitteilungsblatt der Oldenburgischen Landschaft) 103 (1999), S. 2.

<sup>4</sup> Das Manuskript trägt folgenden Titel: „Kompositions-Regeln/ von/ M. Johann Peterssen Sweelinck [...] Nach einem Manuscrite der Hamburger Stadtbibliothek/ bearbeitet/ von/ Rob. Eitner./ 1871“, aufbewahrt ohne Signatur in der Stichting Toonkunst-Bibliotheek – Wetenschappelijke Afdeling in Amsterdam. An dieser Stelle sei Herrn Bibliothekar W. H. S. Dekker herzlich für seine freundliche Unterstützung gedankt.

wort dem Wunsch der Gesellschaft, „das Werk in einer modernen Form zu besitzen“.<sup>5</sup> Eitner hielt aber zusätzlich eine Publikation für unbedingt notwendig, die er kurz darauf öffentlich anregte:

Der Verein zur Beförderung der Musikgeschichte in Amsterdam würde sich ein grosses Verdienst erwerben, wenn er die vorliegenden Compositions-Regeln von Sweelinck durch eine neue Ausgabe allgemein zugänglich machen wollte [...] Die Ausgabe müsste aber von wohlbewanderter Hand besorgt werden, da sich viel Schreibfehler und andere Nachlässigkeiten in den Manuscripten vorfinden.<sup>6</sup>

Die Gesellschaft teilte offenbar diese Meinung, und ihr Mitglied und Herausgeber F. H. L. Tiedeman erklärte die Veröffentlichung zu einem der wichtigsten Unterfangen der Gesellschaft überhaupt und schlug Robert Eitner als den geeigneten Herausgeber vor: „Zonder twijfel moet de uitgaaf dezer Compositions-Regeln een eerste taak onzer Vereeniging blijven en ik geloof, dat zij geen beter ‘bezorger’ daarvoor zou kunnen vinden dan Eitner.“<sup>7</sup> Obwohl die Vereinigung von einer Neuausgabe überzeugt war, sollten seit Eitners erstem Bekanntmachen der beiden Manuskripte noch dreißig Jahre verstreichen, ehe Sweelincks Kompositionsregeln 1901 im Druck erscheinen konnten.<sup>8</sup>

Es ist nicht bekannt, warum Hermann Gehrmann und nicht dem mit der Materie schon sehr vertrauten Robert Eitner diese Aufgabe übertragen wurde. Gehrmann erschien den Herausgebern aber wohl ebenfalls als kompetent, da er eine Dissertation über die musiktheoretischen Anschauungen Johann Gottfried Walthers geschrieben hatte.<sup>9</sup> In diesem Zusammenhang hatte er sich mit der Vorgeschichte zu Walthers *Praecepta der musicalischen Composition* (1708) beschäftigt, zu der auch die beiden Hamburger Manuskripte gehören. Einer der grundlegenden Fehler Gehrmanns liegt bereits - wie in der Nachkriegsforschung auch häufig bemängelt – in seinem verfehlten Editionsansatz. Er legte die zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Traktate aus den beiden Manuskripten in einer Kompilation vor. Für die Musikwissenschaftler, die sich nach

---

<sup>5</sup> Ebd., S. III.

<sup>6</sup> Zit. n. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Acht zes-stemmige Psalmen*, Hg. F. H. L. Tiedeman (= Uitgave der Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis VI), Amsterdam 1876, S. 53.

<sup>7</sup> Ebd., S. 53.

<sup>8</sup> *Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck – Deel X., De „Compositions-Regeln“*, Hg. Hermann Gehrmann, 's-Gravenhage/ Leipzig 1901, im Folgenden: *Sweelinck-GA X.*

<sup>9</sup> Vgl. H. Gehrmann: „Johann Gottfried Walther als Theoretiker“, in: *VfM* VII (1891), S. 483-578; zu Sweelincks Traktat speziell S. 483-493.

dem Ende des letzten Weltkrieges mit diesem Themenkomplex beschäftigten, war die Quellenmischung umso fataler, als die beiden Hamburger Quellen durch die Kriegswirren verloren gegangen waren. So war man einerseits froh, wenigstens die Neuauflage in Händen zu halten, musste sich aber gleichzeitig auf Gehrmanns Forschungsergebnisse verlassen, die in zentralen Fragen – wie nun immer deutlicher wird – äußerst mangelhaft sind. Sie gaben zudem Anlass zu manch falscher Hypothese in der Nachkriegsforschung. Darüber hinaus fehlt in Gehrmanns Ausgabe eine detaillierte Quellenbeschreibung und ein minutiöser Kritisches Bericht, für den das Vorwort und die sehr sporadisch auftretenden Fußnoten im Notenteil keinen ausreichenden Ersatz bieten. Es ist zu vermuten, dass Eitner hier sorgfältiger vorgegangen wäre, doch schwiebte auch ihm eine – wenn auch wesentlich behutsamere – Kompilation der Quellen vor. Ganz anderer Ansicht war in der Frage des Editionsansatzes Max Seiffert, der 1891 in seinem bekannten Sweelinck-Artikel eindeutig zu dieser Frage Stellung bezog:

Eitner äußert [...] den Wunsch, dass die Maatschappij [d.i. die Vereeniging] eine Herausgabe veranstalten möge. Falls dies geschehen sollte, macht er den Vorschlag, beide Bücher ineinander zu verarbeiten, weil sie sich gegenseitig ergänzten. [...] Wollte man nun beide Werke in einander verarbeiten, so würde man damit die Eigenart eines jeden gänzlich zerstören. Korrekt ist ein Neudruck dieser Manuskripte nur dann, wenn er die Darstellungen beider Männer [Sweelinck und Reincken] unvermengt neben einander darbietet.<sup>10</sup>

Seifferts Rat, der in bemerkenswerter Weise den Anforderungen der modernen Musikwissenschaft entspricht, wurde nicht befolgt, obwohl auch Seiffert „korrespondierendes Mitglied“ der niederländischen Vereinigung war.

Lange Zeit schien die gravierende Fehlentscheidung der holländischen Vereinigung und ihres Herausgebers Gehrman, eine Kompilation herauszugeben, nicht wiedergutzumachen zu sein, da die Bestände der Hamburger Staatsbibliothek bis vor einiger Zeit als verbrannt galten. Hoffnung, dass die Quellen vielleicht doch noch irgendwo in Russland existieren könnten, kam erst auf, als Hans Joachim Marx 1983 erstmals

---

<sup>10</sup> M. Seiffert, „J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler“, in: *VfM* VII (1891), S. 185ff.

über die Auslagerungen des Hamburger Bibliotheksguts vor dem großen Brand im Jahre 1943 berichtete.<sup>11</sup>

Inzwischen sind die Manuskripte wieder wohlbehalten in die Hamburger Staatsbibliothek zurückgekehrt. Die beiden Quartbände gelangten auf ganz unterschiedlichen Wegen an ihren ursprünglichen Standort zurück. 1990 wurde bekannt, dass in der damaligen Leningrader (heute St. Petersburger) Musikhochschule ein beachtlicher Bestand an Musikalien mit Besitzvermerken der Hamburger Stadtbibliothek aufgefunden worden war. Der Verfasser stellte Nachforschungen an, ob sich auch die beiden Hamburger Theorie-Manuskripte in St. Petersburg befänden. Der stellvertretende Direktor der Staatsbibliothek, Dr. Otto-Ernst Krawehl, konnte in Erfahrung bringen, dass in St. Petersburg eine Bestandsliste angelegt worden war, in der jedoch nur die Handschrift ND VI 5383 verzeichnet war. Weitere Bemühungen ergaben, dass ausgerechnet diese Handschrift bei der letzten Revision in den 70er Jahren als gestohlen vermerkt worden ist. Später konnte das Manuskript ND VI 5383 durch Vermittlung von Privatpersonen an den ursprünglichen Standort zurückkehren. Die Handschrift steht seit 1995 der Öffentlichkeit wieder zur Verfügung. Im darauffolgenden Jahr wurde ganz überraschend auch der Verbleib der Schwester-Handschrift ND VI 5384 bekannt. Zusammen mit 103 anderen Stücken wurde dieses Manuskript aus Tiflis an die Hamburger Staatsbibliothek zurückgegeben.<sup>12</sup>

## VII.1. Zum Inhalt der beiden Manuskripte ND VI 5383 und 5384

Wie schon angekündigt, enthalten die beiden Handschriften nicht nur den ausdrücklich Sweelinck zugeschriebenen Kompositionsehrgang, sondern weisen auch noch eine Reihe von anderen Traktaten auf. Sie stehen nach Ansicht Hermann Gehrmanns alle mit

---

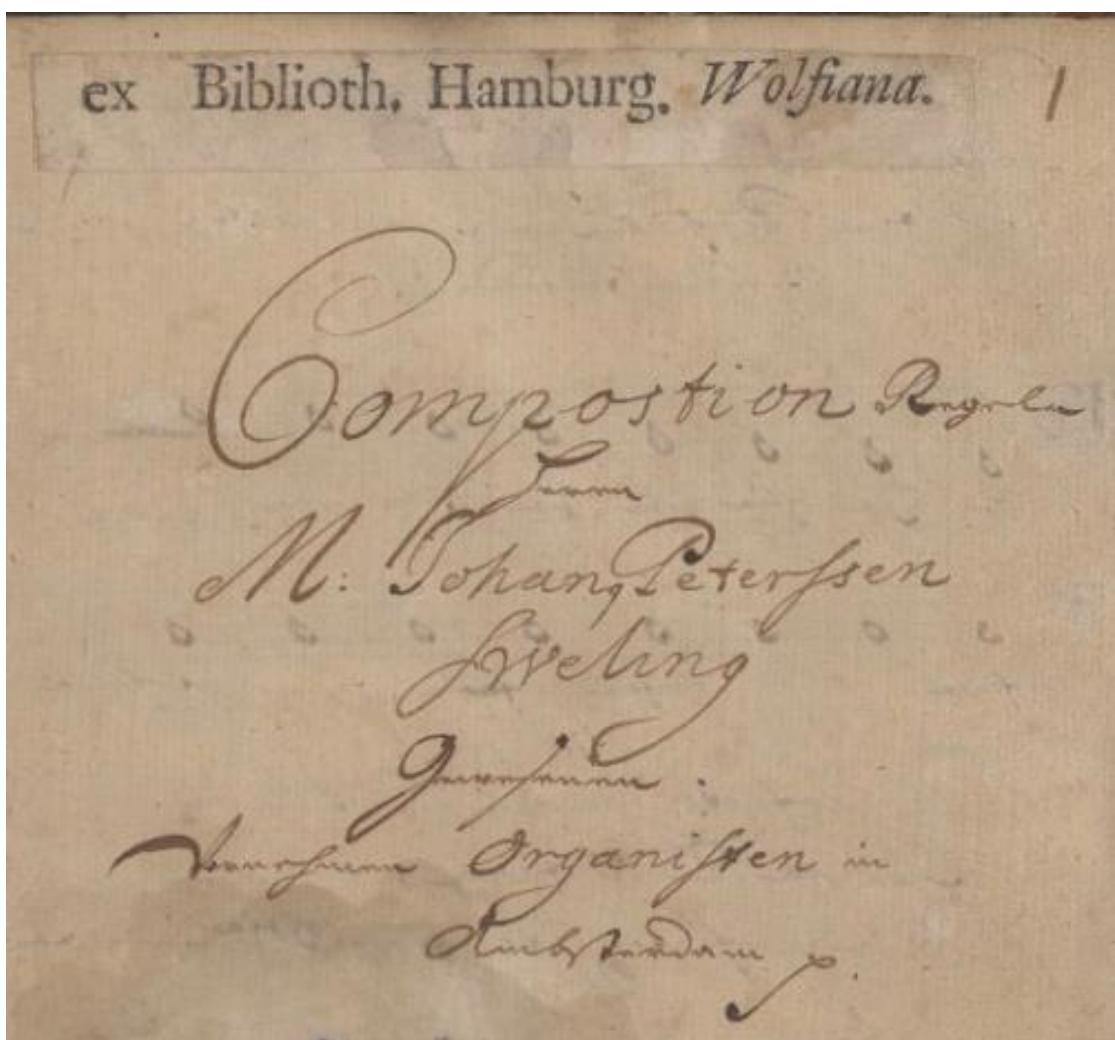
<sup>11</sup> H. J. Marx, „Johann Matthesons Nachlaß – Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg“, in: *Acta Musicologica* LV (1983), 108ff.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu: O.-E. Krawehl/ J. Neubacher, „Rückgabe kriegsbedingt verlagerter Handschriften und Drucke der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aus Tiflis (1996) und Eriwan (1998)“, in: *Auskunft* 19 [Mitteilungsblatt Hamburger Bibliotheken] (1999), S. 135-140. ND VI 5384 wird hier als eine von drei aus dem Rückführungsbestand als „herausragend“ bezeichneten Einheiten mit einer kurzen Beschreibung besonders gewürdigt. An dieser Stelle sei den Herren Dr. Krawehl und Dr. Neubacher herzlich für die immer bereitwilligen Auskünfte und die Veröffentlichungsgenehmigung der Abbildungen gedankt.

Sweelinck in Verbindung, weshalb er ihren Inhalt – wenn auch zum Teil gekürzt, anders geordnet und, wie bereits erwähnt, in kompilierter Form – vollständig in seiner Ausgabe abdruckte. Zum besseren Verständnis für die weiteren Ausführungen soll hier zunächst eine kurze Quellenbeschreibung der beiden Manuskripte folgen.

*ND VI 5383*

Die Handschrift ND VI 5383 bezeichnet Hermann Gehrman als „Ms. A“. Sie ist undatiert und besteht aus insgesamt drei verschiedenen Traktaten, die der Einfachheit halber im Folgenden Ms. A I – III genannt werden. Ms. A I trägt den Titel: *Compos[i]tion Regeln/ Herrn/ M:[agister] Johan Peterssen/ Sweling/ Gewesenen./ Vornehmen Organisten in/ Ambsterdam* (Abb. VII.1a).



**Abb. VII.1a.** Titel auf dem Titelblatt von Sweelincks *Compos[i]tion Regeln*.

Staatsbibliothek Hamburg, ND VI 5383 [I], S. 1.

Diese Sweelincksche Kompositionslehre unterteilt Gehrman in seiner Ausgabe in drei Teile:

Ms. A I/1 (GA X, S. 1-37)	Eine elementare Musiklehre, beginnend mit den Intervallen, gefolgt von Stimmführung, Kon- und Dissonanzen, einfachem und gebrochenem Kontrapunkt im 2-4 stimmigen Satz, Kadenzen etc.
Ms. A I/2 (GA X, S. 38-49)	Darstellung der Kirchentonarten. (Es handelt sich um insgesamt drei verschiedene Abhandlungen über die Modi und zwar zunächst bezogen auf die acht Kirchentöne, danach „Eine andere und kürzere Erklärung der 8. Tonen“, die aber keineswegs kürzer als die erste ist und zum Schluss eine Darstellung der Modi unter Zugrundelegung von 12 Kirchentönen.) <sup>13</sup>
Ms. A I/3 (GA X, S. 59-84)	Eine Lehre über Kanon und Imitation im einfachen und doppelten Kontrapunkt.

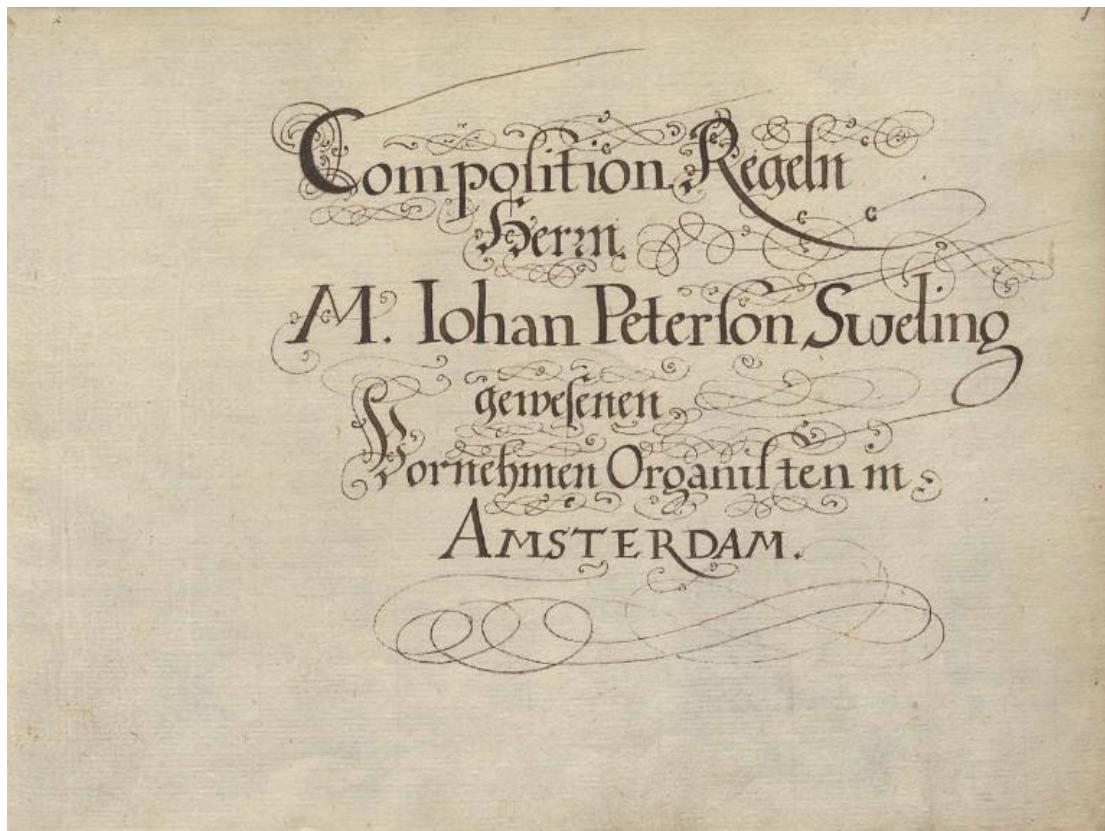
Als Ms. A 1871 von Eitner entdeckt wurde, kannte man überhaupt noch keine Konkordanzen zu den einzelnen Traktaten. 1891 wurde Max Seiffert durch einen gewissen C. Krebs auf eine Konkordanz zu Ms. A I in der damaligen Königlichen Bibliothek zu Berlin aufmerksam gemacht und teilte diesen Fund zusammen mit einer kurzen Beschreibung in der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* mit.<sup>14</sup> Das Manuskript mit der Signatur Mus. ms. theor. 865 (olim Mscr. nr. 62) befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz und ist 1657 von einem Organisten Burchardus Gramman angefertigt worden.<sup>15</sup> Der Titel *Composition Regeln/ Herrn/ M.[agister]*

<sup>13</sup> Gehrman zieht diese drei Abhandlungen der Modi zu einer einzigen auf zwölf Modi bezogenen zusammen und münzt die Überschrift der 1. Abhandlung dementsprechend um: „Folget die Beschreibung der zwölf [eigentl. acht] Tonen“, vgl. *Sweelinck-GA X*, S. 38.

<sup>14</sup> M. Seiffert, „Notizen“, in: *VfM* VII (1891), S. 679f.

<sup>15</sup> Gehrman konnte über Burchard Gramman noch keine Lebensdaten in Erfahrung bringen. Vom Verfasser wurden inzwischen die folgenden spärlichen Daten zusammengetragen: Gramman ist als allererster Organist am 27. August 1665 an der von Berendt Hueß begonnen und von seinem Schwiegersohn Arp Schnitger vollendeten Glückstädter Stadtorgel angestellt worden. 1668 konnte Gramman an die St. Nicolai-Orgel, die ebenfalls von Schnitger gebaut worden war, überwechseln und wurde damit Kollege des Stader Wilhadi- und späteren Hamburger St. Nicolai-Organisten in Hamburg, Vincent Lübeck. Gramman hat offenbar sehr gute Kontakte nach Hamburg gehabt, da er von dort öfters Musikalien bezog. Sehr wahrscheinlich wird er auch hier ausgebildet worden sein.

*Johan Peterson Sweling/ gewesenen/ Vornehmen Organisten in/ Amsterdam* ist bis auf geringfügige Unterschiede in der Schreibweise mit Ms. A I identisch (**Abb. VII.1b**).



**Abb. VII.1b.** Titelblatt von Sweelincks *Composition Regeln* (Handschrift von Burchardus Gramman 1657). Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Ms. Theor. 865.

Das Berliner Ms. C, wie Gehrmann diese Handschrift in seiner Ausgabe bezeichnet, stimmt inhaltlich mit Ms. A I überein und weist darüber hinaus am Schluss noch eine Tabelle für die zwölf Kirchentonarten in deutscher Orgeltablatur auf.<sup>16</sup> Gehrmann behauptet, dass es sich bei Ms. C um „eine ganz getreue Kopie von dem 1. Hauptteile in Ms. A [Ms. A I]“ handele. Jedoch beweisen einige Fußnoten, in denen Fehler des Ms. A I in Ms. C als korrekt nachgewiesen werden (und vice versa), das Gegenteil dieser Behauptung.<sup>17</sup> Gehrmann legte seiner Ausgabe Ms. A, dem er die größere Autorität zu-

<sup>16</sup> *Sweelinck-GA X*, S. 85. Werner Braun hat neuerdings nachgewiesen, dass diese Tabelle aus Michael Praetorius' *Syntagma musicum* 3 (1619), p. 46f. entnommen ist, s. W. Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson [= Geschichte der Musiktheorie Bd. 8/II]*, Darmstadt 1994, S. 29.

<sup>17</sup> Gehrmann nimmt in solchen Fällen Kunstgriffe vor, indem er z.B. bei einem Fehler in Ms. A I, der in Ms. C nicht erscheint, erklärt: „Gramman hat hier einmal aufgepaßt [...]\“, vgl.

maß, als Hauptquelle zugrunde und zog Ms. C, das im Unterschied zu Ms. A I auch eine ganze Reihe von Beispielen in deutscher Orgeltabulatur aufweist, nur vergleichend heran.<sup>18</sup>

Nach einigen freigelassenen Seiten beginnt dann Ms. A II, das unvermittelt ohne Titel und Autorenangabe mit weiteren Regeln zum doppelten bis mehrfachen Kontrapunkt fortfährt. Seinem fortschrittlichen Inhalt nach zu urteilen, könne dieser Traktat laut Gehrman nicht von Sweelinck selbst herrühren, sondern müsse aus seinem Schülerkreis stammen. Gehrman hat Ms. A II in seiner Ausgabe den Titel *Kurtze doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncten* vorangestellt, obwohl dieser in der Quelle erst im weiteren Verlauf des Traktates als Binnentitel auftritt.<sup>19</sup> Inhaltlich werden die Gesetzmäßigkeiten des doppelten Kontrapunkts *alla Octava*, *Duodecima* und *Decima*, drei- und vierfacher Kontrapunkt sowie Regeln für Synkopen dissonanzen a 4 – 6 abgehandelt.

In einem Artikel von 1891 bezeichnet Gehrman Ms. A I und II als „schön und deutlich geschriebene[s] Werk, welches von einer ausgeschriebenen Hand zu Papier gebracht ist und zwischen den Schriftzügen des 1. und 2. Theils keinen Unterschied aufweist“.<sup>20</sup> In seiner Ausgabe von 1901 versucht er dann die beiden Traktate – wie später noch genauer beschrieben werden soll – als Weckmann-Autograph nachzuweisen.<sup>21</sup>

Bei Ms. A III handelt es sich um ein Autograph Johann Adam Reinckens mit dem Titel: *I:N:D:I:C:A:/ Jean Adam Reincken./ MUSICA:/ AMICUS:/ ob schon die welt vergehet/ Musica doch bestehet*, dem Reincken auch ein kurzes Vorwort voranstellt (Abb. VII.2a/b). Aus dieser Einleitung geht hervor, dass es sich bei seinem Traktat um eine Fortsetzung bzw. Ergänzung und teilweise Verbesserung des zuvor behandelten Stoffes in Ms. A II handelt. Reincken behandelt hier nur den doppelten Kontrapunkt *alla Octava* und *Duodecima*. Vor allem ergänzt er neue Beispiele zum doppelten Kontrapunkt *alla Octava*, den er für den wichtigsten hält, während er den doppelten Kontrapunkt *alla Decima* in Ms. A II für ausführlich genug behandelt erachtet.

---

*Sweelinck-GA X*, S. 19.

<sup>18</sup> Inzwischen gibt es noch eine weitere Konkordanz, die weiter unten mitgeteilt wird.

<sup>19</sup> Ms. A II beginnt im Original auf S. 280 von ND VI 5383 direkt ohne Titel, während der Binnentitel „*Kurtze [...] doch deutliche Regulen ...*“ erst auf S. 287 erscheint. Näheres hierzu und über diesen Titel als Haupttitel in einigen konkordanten Handschriften siehe in Kapitel V.

<sup>20</sup> H. Gehrman, „*Johann Gottfried Walther*“, S. 484.

<sup>21</sup> *Sweelinck-GA X*, S. II. Näheres hierzu siehe unten.

554

*J: N: D: J: C: A: ~:*

Dear Tom. Keckler:-

## Musica:

### Amicus:

ob schon die weltl. Verwaltung  
Musiken auf bestellt:-

folgo dene ontwerpant afferen da  
gij boven van groots, dat mocht u niet  
dien ander exampelen voorij gestelt.  
dien alsoe blyvijfijnt iet, die waer  
behaften moet den keizer, en da  
keeren sallo, so alsoe auff den groen  
bonten folgeten auctoribus afferen  
vnd die grone vaderschappij  
ghelijkt auff vijfijnt iet anderhō  
polyen, dat huysd lijk lijk vinen  
Dien voor dene vaderschappij  
ghoofd van Crisico groado moet die  
lijk ghehouen ghedaen in de  
spullen Ameri: -

**Abb. VII.2a/b.** Titel von Reinckens autographem Traktat Musica: Amicus. Staatsbibliotheek Hamburg, ND VI 5383 [III], S. 354-355.

363

fortsigtig voor te stellen. Bijna den enigen Maestro  
wordt Contrapunctus alla octava, <sup>in Bors</sup> ~~in Bors~~ <sup>in Bors</sup>  
gezien, die die vijf vingervallen van de hand  
vergeet in de Composition ziel v. mij  
te voor:

: exempli: Zesige fügen:  
auff voorstaan Contrapunctus  
alla octava te befinde:  
alz:

evolutio van de vinkenmelody  
Voor den 6ten fiedel

Volli:

Seine Einschübe hat Reincken durch spezielle Zeichen in Ms. A II gekennzeichnet, die sich in Ms. A III mit den entsprechenden Ergänzungen wiederfinden. Zur Übersicht folgt hier eine kurze Darstellung der drei Traktate aus Ms. A:

Ms. A I	J. P. Sweelinck: <i>Composition Regeln</i>
Ms. A II	Anonymous ohne Titel: Regeln für den doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkt (Binnentitel: <i>Kurtze[,] doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncten</i> )
Ms. A III	J. A. Reincken: <i>Musica: – Amicus:</i> (= autograph Anhang Reinckens zu Ms. A II)

#### ND VI 5384

Bei der Handschrift ND VI 5384 handelt es sich, wie schon erwähnt, um einen kompletten Autograph Reinckens, der aus insgesamt zwei Traktaten besteht. Zur Unterscheidung von ND VI 5383 bezeichnete Gehrmann das Manuskript in seiner Ausgabe als Ms. B (im Folgenden Ms. B I und II). Im Besitzvermerk gibt Reincken selbst die Zeit der Niederschrift an: „Johann Adam Reinken/ gehört diß buch zu unt/ haet eß mit eigener/ hant geschrieben soo/ geschehen 1670“ (**Abb. VII.3**).

Den beiden Traktaten hat Reincken folgenden Gesamttitel gegeben:

Erster unt Anderter theil, seehr Nöhtiger, unt Nutzlicher lehren unt unterrichtungen von der Composition, welche anfenglich von dem weltberühmten musico vndt organisten, Johannis Petri Schweeling, der alten kirchen zu Amsterdam hoochgeachten organisten ist heerauß gegeben unt an den tach gebracht, hernacher aber, von etzl Andern, in etwaß vermehrt, unt erweitert worden wie folgt (**Abb. VII.4a/b**).

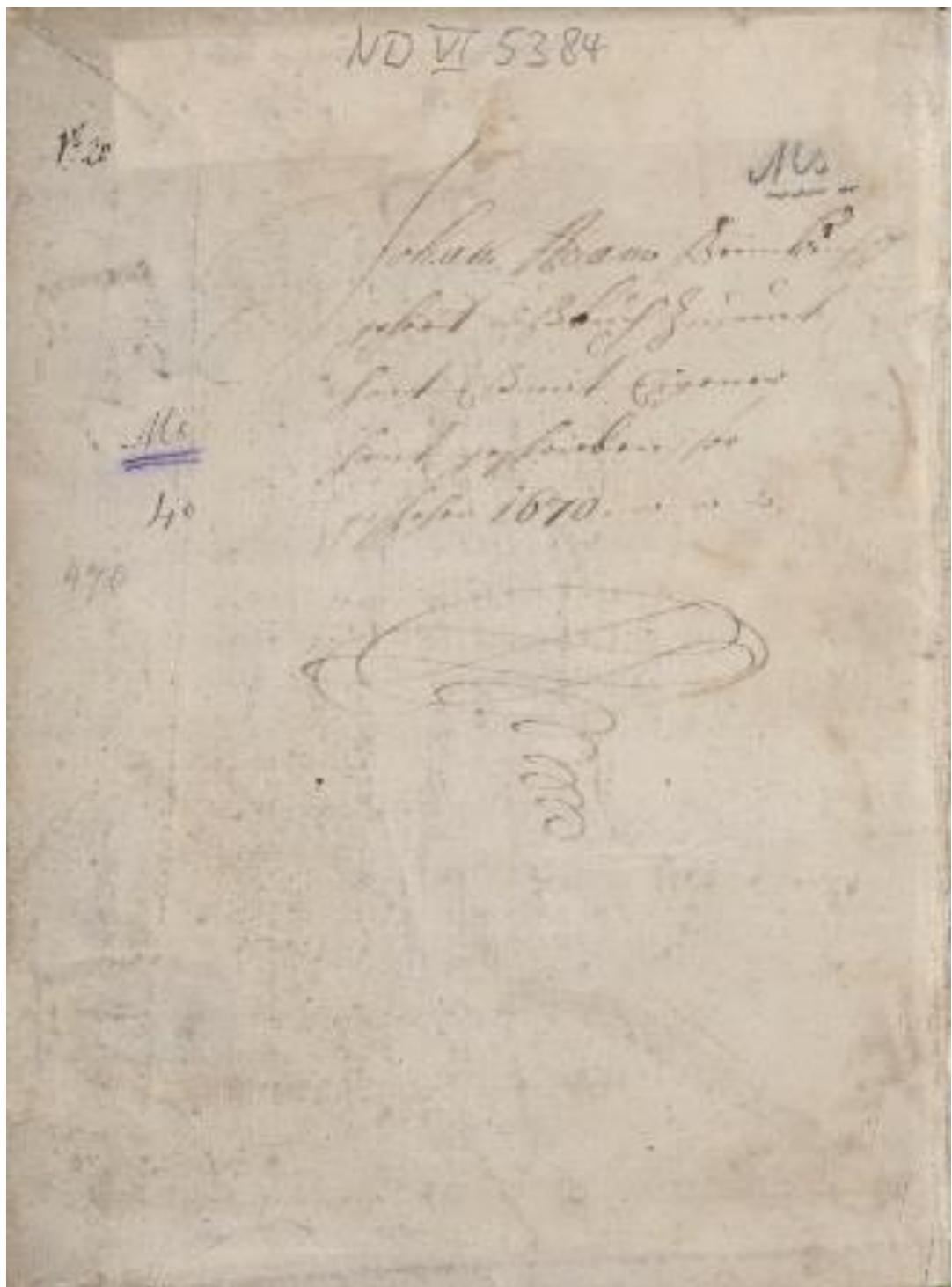
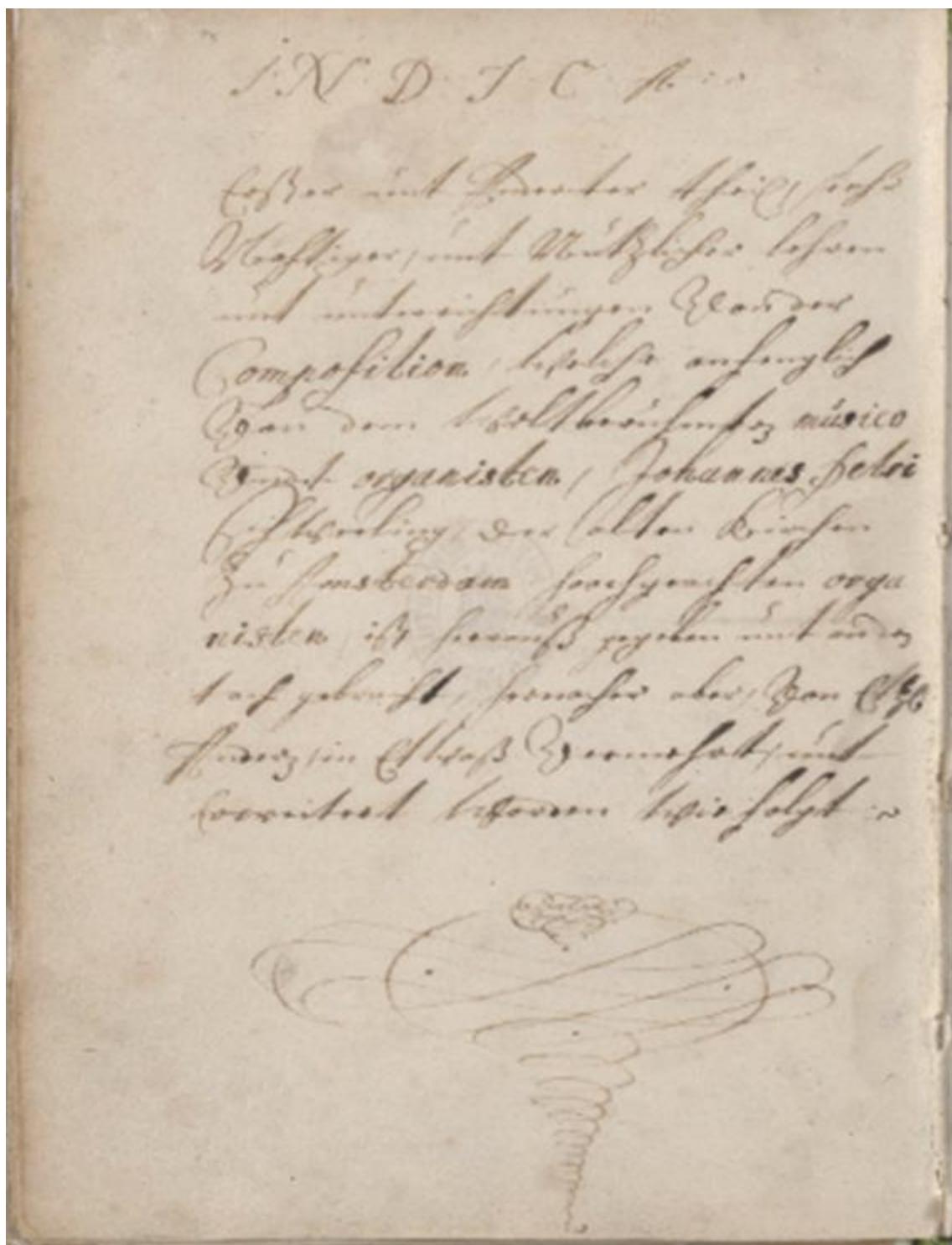


Abb. VII.3. Eigenhändiger Besitzvermerk Reinckens im Innendeckel.

Staatsbibliothek Hamburg, ND VI 5384.



**Abb. VII.4a/b.** Autograph Reinckens: *Erster unt Anderter theil, seehr Nöhtiger, unt Nutzlicher lehren unt unterrichtungen von der Composition* (1670).

Staatsbibliothek Hamburg, ND VI 5384. Fol 3r/4v.

4  
Cognita sedata: letitia: querula: gaudia:

Sexta: septima: octava:

Cognita: querula: letitia: gaudia: compescit:

1. cogniticia: querula: letitia: gaudia:  
letitia: letitia: cogniticia: querula:  
letitia: querula: cogniticia: letitia:

2. Disponiticia: querula: letitia: cogniticia:  
querula: letitia: querula: letitia:  
cogniticia: querula: letitia: etc.

Aus dem Titel von Ms. B I *Erste unterrichtung zur Composition* [sic] und einem Nachwort zu diesem Traktat wird deutlich, dass Reincken den Lehrgang als elementare Musiklehre für all diejenigen versteht, „soo da einen guten anfang zur Composition begehrten zu machen“.<sup>22</sup> Der Traktat beinhaltet in sehr systematischer und komprimierter Form eine Lehre von den Kon- und Dissonanzen, eine Beschreibung der zwölf Kirchentöne, eine kurze Fugenlehre, eine Taktlehre und eine kurze Anleitung für die Vertonung von Vokalmusik. Besonders interessant an diesem Traktat ist die häufige Gegenüberstellung von älteren und neueren („Neoterici“) Komponisten. Wenn die Schüler den Stoff dieses ersten Traktats erlernt haben, „werden sie leicht sehen können, waß Ihnen noch fählt“, bemerkt Reincken im Nachwort zu Ms. B I.

Nicht jeder Schüler hätte jedoch dann das Glück, den Inhalt des zweiten Traktats (Ms. B II) zu Gesicht zu bekommen, den Reincken als „Arcana [.] geheimnißen oder handtgriffe der wahren wißenschaft der Composition“ bezeichnet. Der Traktat entspricht inhaltlich über weite Strecken Ms. A I/3 aus Sweelincks *Composition Regeln*.<sup>23</sup> Im Gegensatz zum Gesamttitel der Handschrift erwähnt Reincken im Vorwort zu Ms. B II nicht nur Sweelinck als Urheber des Lehrstoffes, sondern auch Giuseppe Zarlino:<sup>24</sup>

[...] Solches alleß ist erfunden von dehnen zwey voortreffelichen Kunstlern alß erstlich von den gaer großen und Ruhmwürdigen signor. Josepfo Zarlino – vnd den zu seiner zeit unvergleichlichen Mag: Johanis Petri Swelingk, organist zu Amsterdam von der alten kirchen, disen beiden trefflich[en] Männeren haet die Nachweldt eß billich zu dancken, waß von der Composition und dehrer Sonderlichen hantgriffen, In disen volgenden Regulen ist abgefaßet [...].

Gehrmann stuft Ms. B I in seiner Ausgabe als Original Reinckens ein, obwohl dieser, dem Titel nach zu urteilen, die Autorschaft gar nicht für sich selbst beansprucht. Ein Vergleich von Ms. B I mit Sweelincks *Composition Regeln* weist aber – obwohl ähnlicher Lehrstoff behandelt wird – keine unmittelbaren Ähnlichkeiten auf, so dass man den Inhalt von Ms. B I nicht ohne weiteres als modernisierte Fassung des Sweelinck-Lehrgangs bezeichnen kann. Der Hinweis auf Sweelinck im Gesamttitel trifft unmittelbar nur auf Ms. B II zu. Die Tatsache, dass keinerlei Konkordanzen zu Ms. B I

---

<sup>22</sup> ND VI 5384, 53v.

<sup>23</sup> Näheres zum Verhältnis von Ms. A I/3 und Ms. B II siehe unten.

<sup>24</sup> Zum Verhältnis der Sweelinck- und Zarlino-Anteile in den *Composition Regeln* siehe unten.

existieren, könnte ein Indiz dafür sein, dass Reincken diesen Traktat doch selbst verfasst hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass wir es bei den beiden Hamburger Manuskripten mit insgesamt drei verschiedenen Traktaten bzw. Traktatgruppen zu tun haben, die hier in einer Übersicht dargestellt werden:

<b>Die in den Hamburger Handschriften ND VI 5383 und 5384 enthaltenen Traktate bzw. Traktatgruppen</b>	<b>Ms. A und Ms. B</b>
I. Jan Pieterszoon Sweelinck: <i>Composition Regeln</i>	1.) Ms A I (kompl.) 2.) Ms B II (= entspr. inhaltl. weitestgehend Ms. A I/3)
II. Johann Adam Reincken: <i>Erste unterrichtung zur Composition</i> (1670)	Ms. B I
III.a Anonymus ohne Titel ( <i>Kurtze [...] doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncten</i> )	Ms. A II
III.b Johann Adam Reincken: <i>Musica: – Amicus:</i>	Ms. A III (= Ergänzung zu Ms. A II)

Wie bereits erwähnt, ging Hermann Gehrmann von der Voraussetzung aus, dass der gesamte Inhalt von Ms. A und B entweder direkt oder indirekt mit Sweelinck zu tun habe, und edierte aufgrund dessen den kompletten Lehrstoff der beiden Hamburger Manuskripte. Er untergliederte das Material dabei in drei Teile. Im ersten Teil GA X, S. 1-22, 24-49 und 59-85) gibt er Sweelincks *Composition Regeln* in der Fassung Ms. A I wieder, wobei er Ms. C vergleichend heranzog. Insgesamt 58 Regeln, die seiner Meinung nach eine Wiederholung bereits mitgeteilten Stoffes in anderer Form sind, hat er ganz weggelassen (vgl. GA X, S. 7). Die drei Darstellungen über die Modi zog er zu einer über die zwölf Kirchentöne zusammen. Außerdem arbeitete er Reinckens viel später entstandenes Ms. B I von 1670 an thematisch ihm passend erscheinenden Stellen in gekürzter Form in diesen ersten Teil ein (GA X, S. 23/24 und 49-58).<sup>25</sup> Den inhaltlich Ms. A I/3 entsprechenden Traktat Ms. B II stufte Gehrmann als mehr oder weniger getreue Kopie aus Ms. A ein und teilte nur die größeren Abweichungen mit.<sup>26</sup> Im zweiten Teil der Neuausgabe (S. 86-104) bringt Gehrmann Ms. A II unter dem Titel *Kurtze, doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncten*, allerdings in einer

<sup>25</sup> Eine gekürzte Fassung von Reinckens Kapitel über die Lehre von den Kon- und Dissonanzen fügte Gehrmann Ms. A I/1 ein (GA X, S. 23f.) und Reinckens Ausführungen über die Kirchentonarten ergänzt er im Anschluss an Ms. A I/2 (GA X, S. 49f.) und lässt hier noch die thematisch zu diesem Komplex nicht passenden Kapitel über Fuge, Takt und Textbehandlung folgen.

anderen Reihenfolge als im Original und stattdessen in einer von ihm vorgenommenen systematisierenden Neuordnung des Stoffes, wobei seiner Ansicht nach thematisch mehrfach mitgeteilter Stoff weggelassen wurde. Der dritte und kürzeste Teil der Neuausgabe (S. 104-106) ist ein Auszug aus Ms. A III, Reinckens *Musica: Amicus*:. Da es sich hier um Ergänzungen und teilweise Wiederholungen von Ms. A II handelt, druckte Gehrman nur die im Vergleich zu Ms. A II neuen Beispiele ab.

## VII.2. Ein Überblick über den bisherigen Stand der Forschung

Von zentraler und weitreichender Bedeutung ist Gehrmanns Datierung des Ms. A unter Zuhilfenahme der erwähnten Schreiberidentifizierung von Ms. A I und II und daraus resultierend die Ermittlung des Verfassers von Ms. A II. In seinem Walther-Artikel von 1891 hatte Gehrman „1640 als runde Zahl“ als Entstehungsdatum von Ms. A II ermittelt, an dem er auch in seiner Ausgabe festhält.<sup>27</sup> Als Verfasser und möglicherweise auch Schreiber nennt Gehrman 1891 Heinrich Scheidemann. Da Reinckens Schrift in Ms. A III einen noch „unentwickelten Charakter“ trage, müsse der Traktat Ms. A III und Reinckens Anmerkungen in Ms. A I und II „wohl um 1645“ niedergeschrieben sein.<sup>28</sup> Da nun der „junge Reincken“ in ein so wertvolles Manuskript keine Eintragungen vorgenommen haben würde, „wenn es in fremdem Besitz gewesen wäre“, schlussfolgert Gehrman, dass Reinckens Lehrer und Vorgänger an der Hamburger St. Katharinenkirche das Manuskript seinem Schüler Reincken schon zu Lebzeiten geschenkt haben müsse. Max Seiffert äußert in seinem in derselben Vierteljahresschrift erschienenen Sweelinck-Artikel in der Frage der Autorschaft die gleiche Ansicht: „Röhrt dieser [Ms. A II] aber nicht von Sweelinck her, so müssen wir ihn einem Manne zuschreiben, der sein Schüler gewesen war und auf dem von ihm gewiesenen Weg weiter vorging. Und das kann dann nur H. Scheidemann gewesen sein.“<sup>29</sup> In seiner Ausgabe, die zehn Jahre nach dem Artikel erschien, wartet Gehrman dann mit einer neuen Autorenidentifizierung auf. Nicht Heinrich Scheidemann, sondern der Hamburger Petri-Organist Jacob Praetorius soll nun der Verfasser von Ms. A II sein. Dies folgerte

---

<sup>26</sup> Dass es sich nicht um eine Abschrift aus Ms. A I/3 handelt, soll später gezeigt werden.

<sup>27</sup> H. Gehrman, „Johann Gottfried Walther“, S. 483ff.

<sup>28</sup> Ebd., S. 485.

<sup>29</sup> M. Seiffert: „Sweelinck“, S. 181.

Gehrman aus einem Notabene-Zusatz, den er auf p. 43 von Ms. A I gefunden hatte: „NB. allhier her gehört die Regel, daß sich alle halbe tacte was bewegen soll, und in derselben steckt dieses alles MW.“ (Abb. VII.6). Gehrman fand diese Initialen in einigen Lüneburger Weckmann-Autographen wieder und löste demzufolge „MW.“ mit „Matthias Weckmann“ auf. Weiterhin verglich er die Handschrift Ms. A I und II mit der von Weckmann geschriebenen Vokalmusiksammlung KN 206 und kam zu dem Schluss, dass es sich um die gleiche Schrift wie in Ms. A I/II handelte.<sup>30</sup> Gehrman folgert weiter, dass Weckmann sich Ms. A I und II während seiner Studienjahre bei Jacob Praetorius in Hamburg zwischen 1637 und 1640 abgeschrieben haben müsse. Wie das Buch dann in Reinckens Besitz gekommen sein könnte, beschreibt er wie folgt: „Weckmann überließ dann sein Buch, als er nach Dresden zurückkehrte, dem fast gleichaltrigen Reincken, der es zur Fortsetzung benutzte.“ Durch die Identifikation des Schreibers ist für Gehrman nun auch klar, wer der Urheber von Ms. A II ist: „Jener 2. Teil in Ms. A mag wohl, da er von Sweelinck nicht herrühren kann, das geistige Eigentum von Jakob Praetorius sein.“ Den Wert von Ms. A II schätzt Gehrman folgendermaßen ein: „Ganz besonders wichtig ist aber dieser Teil dadurch, dass er, wenn auch selbständige und von Sweelinck unabhängig verfasst, als Fortsetzung seiner Ideen innerhalb seiner Schule zu betrachten ist; denn er enthält die ersten Anfänge des modernen doppelten Kontrapunkts in einer so gründlichen und umfangreichen Darstellung wie niemals wieder.“<sup>31</sup>

Allerdings ergibt sich für Gehrman durch seine Datierung von Ms. A II ein schwerwiegendes Problem. Warum gab Reincken 1670 in Ms. B II die ‘veraltete’ Lehre vom doppelten Kontrapunkt von Sweelinck resp. Zarlino wieder, wo er doch die modernere und besonders von den Notenbeispielen her viel zeitgemäßere Lehre aus Ms. A II bereits in Händen hielt? Gehrman beantwortet diese Frage mit einem Kunstgriff: „[...] nur aus Achtung vor den größeren Autoritäten [Zarlino und Sweelinck] hat unser sonst so fortschrittlicher Neuerer [Reincken] die ältere unpraktischere Darstellung des doppelten Kontrapunkts jener neueren vorgezogen in Ms. B“.<sup>32</sup>

In der Nachkriegsliteratur wurde Gehrmanns Schreiberidentifikation zunächst übernommen, bis seine These in den 60er Jahren durch Friedrich Wilhelm Riedel und

---

<sup>30</sup> *Sweelinck-GA X*, S. II.

<sup>31</sup> Ebd., S. III.

<sup>32</sup> Ebd. Gehrman unterscheidet den unterschiedlichen Stil der Musikbeispiele durch „vokalen Kontrapunkt“ in Ms. A I/3 gegenüber „instrumentalem Kontrapunkt“ in Ms. A II.

Bärbel Roth erschüttert wurde. Riedel schreibt: „Der Band [KN 206] ist nicht – wie bisher angenommen wurde – das Werk eines einzigen Schreibers. [...] Die Schriftzüge des Hauptschreibers zeigen manche Ähnlichkeiten mit denen der mutmaßlichen Weckmann-Autographen, [...] jedoch herrscht keine vollständige Identität“.<sup>33</sup> Ist Riedel sich noch unsicher, schließt Bärbel Roth Weckmann als Schreiber vollkommen aus: „Keinesfalls ist aber der Sammelband KN 206 von Weckmann geschrieben“.<sup>34</sup> Diese Erkenntnis war nun ein indirekter Beweis dafür, dass es sich bei Ms. A I und II ebenfalls nicht um ein Weckmann-Autograph handeln konnte.

Unabhängig von der Schreiberdiskussion teilte Werner Braun 1968 eine andere Neuigkeit mit. Er hatte zwei Traktate aus der bekannten Bokemeyer-Sammlung, die eindeutig Johann Theile (1646-1724) als Verfasser auswiesen, mit dem Inhalt von Ms. A II verglichen und große Übereinstimmungen zwischen den drei Traktaten festgestellt.<sup>35</sup> Es handelt sich um folgende Traktate Theiles, die heute in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt werden:

1. Mus. ms. theor. 913 (II): *Theilens/ Unterricht von einigen gedoppelten/ Contrapuncten und deren Gebrauch* (Autograph des Wolfenbüttler Kantors und Enkelschülers Theiles, Heinrich Bokemeyer)

2. Mus. ms. theor. 917 (II): *Joh.[ann] Theilens<sup>36</sup>/ Hochf.[ürstlich] Sachs:[en] Merseburgischen/ Capell=Meisters/ Contrapuncts=/ Praecepta./ 1690* (Autograph von Johann Gottfried Walther)

Braun sieht „besonders große Übereinstimmungen“ zwischen Ms. A II und der Bokemeyer-Abschrift Mus. ms. theor. 913 (II). Zur Zuweisung von Ms. A II an die Hamburger Sweelinck-Schüler bemerkt Braun 1986 Folgendes:

---

<sup>33</sup> F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* [Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 10], München/Salzburg 1990, S. 95.

<sup>34</sup> B. Roth, „Zur Echtheitsfrage der Matthias Weckmann zugeschriebenen Klavierwerke ohne Cantus firmus“, in: *AM* 36 (1964), S. 34.

<sup>35</sup> W. Braun, „Zwei Quellen für Christoph Bernhards und Johann Theiles Satzlehrten“, in: *Mf* 21 (1968), S. 460.

<sup>36</sup> In der Fachliteratur wird der Titel häufig in der falschen Lesart „Theiless“ zitiert, was auf einen Lesefehler bei Braun, ebd. zurückgeht.

Eine wissenschaftliche Ausgabe nach einer angeblich [sic] von Matthias Weckmann, also vor dessen Tod 1674 geschriebenen und aus dem Besitz von Johann Adam Reinken stammenden Hamburger Quelle erschien 1901, jedoch ohne Kenntnis von Theiles Verfasserschaft und unter dem alten irreführenden Gesamttitel ‘Composition Regeln Herrn M.[agister] Johan Peterssen Sweling’.<sup>37</sup>

Schon 1968 hatte Braun kategorisch ausgeschlossen, dass man Ms. A II nach der Entdeckung seiner Konkordanzen weiterhin mit Sweelinck oder einem seiner Schüler in Verbindung bringen dürfe:

Die Vermutung, es handele sich dabei [Ms. A I/II] gewissermaßen um das ‘Kollegheft’ dieses Musikers [Weckmann] aus seiner Studienzeit (1637-1640) bei [...] Jacob Prätorius, lag nahe. Sie bedarf aber auf Grund des hier Dargestellten einer Korrektur. Der zweite, mit dem zuverlässig beglaubigten Traktat von Theile identische Hauptteil [Ms. A II] muß viel später entstanden sein.<sup>38</sup>

Braun wusste 1968 von den indirekten Beweisen Roths und Riedels gegen die Weckmannautograph-These offenbar nichts und hielt demzufolge Weckmann weiterhin für den Kopisten von Ms. A I/II, wobei er von der Richtigkeit von Gehrmanns Schreiber-Identifikation nicht vollkommen überzeugt zu sein schien. Vor allem passte wohl die sich daraus ergebende relativ frühe Entstehungszeit nicht in Brauns Theile-Bild: „Wenn tatsächlich Weckmann der Schreiber ist, stellt sein Todestag, der 24. Februar 1674 den Terminus ante quem für die Abfassung des Werkes dar.“ Und dann ergänzt Braun etwas ungläubig, dass der Theile-Traktat dadurch in eine „verhältnismäßig frühe Schaffenszeit des Meisters“ falle.<sup>39</sup>

Die amerikanische Musikwissenschaftlerin Kerala Snyder hielt es zwar durch Roth und Riedel für bewiesen, dass Ms. A I/II kein Weckmann-Autograph sei, ließ aber trotzdem Gehrmanns sich aus Weckmanns Todesdatum ergebenden Terminus ante quem 1674 gelten, da sich Ms. A wegen des „MW“-Notabene-Zusatzes mindestens zwischenzeitlich, so ihre Überlegung, in seinem Besitz befunden haben müsse.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> W. Braun, „Theile-Studien“, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, Kassel 1986, S. 80.

<sup>38</sup> W. Braun, „Quellen“, S. 462.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> K. Snyder, „Dietrich Buxtehude’s Studies in Learned Counterpoint“, in: *JAMS* 33 (1980), S. 560. Diese Überlegung hat allerdings nur Bestand, wenn man davon ausgeht, dass es sich

Allerdings wollte Snyder nicht Brauns Autorenermittlung für Ms. A II folgen, da ihr das kontrapunktische Können Theiles in seinen Messen von 1673 im Vergleich zu Ms. A II als zu unfertig erschien, als dass der Traktat mit seinen ausgefeilten Kontrapunkttechniken von ihm stammen könne. Sie schreibt: „I do not believe, that Theile was capable of writing it at this early date“.<sup>41</sup> Snyder stört sich demnach lediglich an dem mutmaßlich frühen Entstehungsdatum des Traktats, das einer Autorschaft Theiles im Wege steht. Sie stimmt in der Frage der für Theile zu frühen Entstehungszeit in den 70er Jahren also mit Braun grundsätzlich überein.

Wiederum zu einem anderen Ergebnis kommt Paul Walker in einem Aufsatz von 1985 über die ‘Sweelinck Theory Manuscripts’ und in einigen Kapiteln seiner Dissertation von 1987, in denen er auf Brauns Thesen von 1968 eingeht. Walker berichtet, dass die beiden amerikanischen Musikwissenschaftler und Weckmann-Spezialisten Alexander Silbiger und Curtis Lasell unabhängig voneinander zu dem Ergebnis gekommen seien, dass es sich bei der Lüneburger Vergleichshandschrift KN 206 nun doch eindeutig um ein Weckmann-Autograph handele.<sup>42</sup> Demzufolge war die Weckmann-autograph-Frage für Ms. A I/II wieder offen. Walker kann für Ms. A II aber aus inhaltlichen Gründen weder Heinrich Scheidemann noch Jacob Praetorius als Verfasser akzeptieren. Besonders der Umstand, dass Ms. A II in der Frage der tonalen oder realen Beantwortung der italienischen Theorie (Bevorzugung der tonalen Beantwortung) folgt, schließe die deutschen Schüler Sweelincks vor der öffentlichen Auseinandersetzung von Marco Scacchi mit Paul Siefert im bekannten *Cribrum musicum* von 1643 aus. Demzufolge könne Ms. A II von Weckmann erst nach seiner Rückkehr nach Dresden 1640 und nach der Auseinandersetzung des *Cribrum* von 1643 kopiert worden sein und nicht schon zwischen 1637-40 in Hamburg. Walker zufolge stellt sich der Sachverhalt so dar: Folge man Gehrmanns Beobachtung, dass Weckmann Ms. A I und II in relativ kurzer Zeitfolge geschrieben habe, müsse er nach seiner Rückkehr nach Hamburg ab 1655 erneut mit dem Sweelinck-Traktat [Ms. A I] in Kontakt gekommen sein, habe es kopiert und die aus Dresden mitgebrachte Vorlage für Ms. A II direkt dahinter geschrieben haben. Aus den ganzen Umständen folgert Walker dann weiter, dass nur Weckmann selbst als Verfasser von Ms. A II in Betracht komme:

---

wenigsten bei dem Notabene um einen autographen Eintrag Weckmanns gehandelt hat.

<sup>41</sup> Ebd., S. 561.

<sup>42</sup> P. Walker, „From Renaissance ‘Fuga’ to Baroque Fugue: The Role of the ‘Sweelinck Theory Manuscripts’“, in: *Schütz-Jahrbuch* 7/8 (1985/86), S. 96.

Since its author worked from Sweelinck's translation and since his work exerted influence almost exclusively in Hamburg and North Germany, it seems reasonable to assume that he was at least a member of the Sweelinck school if not of the later Hamburg circle. Furthermore, the inclusion of Scacchi's tonal answers points to a musician who was also trained in the Dresden tradition of Bernhard and Schütz. The only candidate who fills all of these qualifications, and thus the most likely author of the treatise, is the copyist of the manuscript, Matthias Weckmann.<sup>43</sup>

In seiner Dissertation hegt Walker dann allerdings doch Zweifel, ob Ms. A I und Ms. A II wirklich zur gleichen Zeit von Weckmann abgeschrieben worden sein können. Es scheint ihm auch vorstellbar, dass Weckmann Ms. A I vor 1640 abgeschrieben hat und Ms. A II ab 1643 nach Scacchis *Cribrum* ergänzte. Da dies aber aufgrund der fehlenden Originale nicht überprüfbar sei, wiederholt er seine These von 1985, dass Weckmann Ms. A I und II am wahrscheinlichsten nach seiner Rückkehr nach Hamburg 1655 geschrieben habe.<sup>44</sup> Die Theile-These Brauns schließt Walker unter Berufung auf Kerala Snyders Qualitätsvergleich von Ms. A II mit Theiles Messen von 1673 sowohl in seinem Aufsatz als auch der Dissertation kategorisch aus. Stattdessen stellt Walker eine weitere These auf, die besagt, dass Theile für seine eigenen Arbeiten aus Weckmanns Ms. A II geschöpft habe: „[...] Theile adopted the teaching of invertible counterpoint in part II of Gehrmann's Ms. A [...] for his own, and several manuscripts devoted exclusively to the topic survive among the theoretical works of the Bokemeyer collection under Theile's name“.<sup>45</sup> In seinem Buch über die *Deutsche Musiktheorie* von 1994 geht Braun auf Walkers Weckmann-These ein und weist sie wie folgt zurück:

So geriet Weckmann in den Rang des Vermehrers und Erweiterers – obwohl es kein einziges Zeugnis für ihn als Lehrer des doppelten oder mehrfachen Kontrapunkts gibt. (Daß er die Technik meisterte, versteht sich bei einem Komponisten seines Ranges von selbst.) Andererseits sind die Zeugnisse für Theiles einschlägiges Unterrichten wahrhaft überwältigend.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Ebd., S. 102ff.

<sup>44</sup> P. Walker, *Fugue in German theory from Dressler to Mattheson*, mschr. Diss. New York 1987, S. 358.

<sup>45</sup> Ebd., S. 380.

<sup>46</sup> W. Braun, *Deutsche Musiktheorie*, S. 32.

Paul Walker hingegen spricht, ohne auf Brauns neuere Arbeiten einzugehen, in seiner jüngst erschienenen, erweiterten und umgearbeiteten Fassung seiner Dissertation unbedingt von „Weckmann’s *Kurtze doch deutliche Regulen*“.<sup>47</sup>

Im Laufe der Zeit sind nunmehr also vier Komponisten als Verfasser von Ms. A II vorgeschlagen worden: Heinrich Scheidemann, Jacob Praetorius, Matthias Weckmann und Johann Theile, von denen Scheidemann und Weckmann zeitweilig auch als Schreiber galten. Die Frage nach dem richtigen Verfasser stand somit unbeantwortet im Raum. In Ermangelung der Originale konnte an diesem Punkt der Diskussion auch nur noch wohlbegündete Meinung gegen wohlbegündete Meinung stehen. Ein Aspekt ist in der ganzen Schreiber-Verfasser Diskussion allerdings nie angezweifelt worden, die Möglichkeit, dass Gehrman sich in seiner Schreiberidentifikation geirrt haben könnte (nur bei Braun klang in obigem Zitat Skepsis an, wenn er schreibt, dass Ms. A I/II „angeblich“ von Weckmann geschrieben sei).

Auch schon vor der Rückkehr des Manuskripts ND VI 5383 konnte man große Zweifel gegen die Weckmann-Autograph-These Gehrmanns hegen, ohne allerdings den Gegenbeweis antreten zu können. Man hatte doch die Frage stellen müssen, warum Matthias Weckmann ein so wichtiges autographes Manuskript aus seinem Besitz zu Lebzeiten an Reincken hätte verschenken sollen?<sup>48</sup> Besonders auch Gehrmanns Beobachtung, dass die Anmerkungen in Ms. A I/II und die Niederschrift von Ms. A III vom „jungen Reincken“ angefertigt worden sein sollten, schien nicht plausibel.<sup>49</sup> Dagegen sprach vor allem Reinckens eigenhändige Verfasserangabe in Ms. A III: „Jean Adam Reincken“. Die Französisierung der Vornamen wurde erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts modern. Von Reincken sind eine Reihe eigenhändiger Dokumente mit dieser Namensform überliefert, die aber alle aus dem 18. Jahrhundert stammen, das früheste aus dem Jahre 1704. Dies legte die Vermutung nahe, dass es sich wohl eher um späte Eintragungen Reinckens um 1700 handeln müsse.

---

<sup>47</sup> P. M. Walker, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach* (= Eastman Studies in Music, Bd. 13), Rochester 2000, S. 230f., vgl. auch S. 206f.

<sup>48</sup> Nach Gehrman ergab sich der Umstand, dass Reincken Ms. A schon zu Lebzeiten Weckmanns bekommen haben musste, zum einen aus seiner Beobachtung, dass Reinckens Ms. B II von 1670 aus Ms. A I/3 abgeschrieben wurde und zum anderen aus der Folgerung, dass Reincken in ein von Weckmann nur geliehenes Buch keine eigenen Eintragungen vorgenommen hätte.

<sup>49</sup> Dies ganz abgesehen von der Tatsache, dass Reincken nach neuesten Forschungsergebnissen des Verfassers erst 1643 geboren wurde (siehe oben).

In diese Richtung wies auch eine Mitteilung Robert Eitners im Vorwort zu dem bereits erwähnten Manuskript von 1871, dass auch Ms. A I/II „nach den Schriftzügen zu urtheilen, jedenfalls ganz am Ende des siebzehnten Jahrhunderts angefertigt“ sein muss.<sup>50</sup> Auch der Inhalt von Ms. A II lässt laut Eitners Vorwort eher auf eine späte Entstehungszeit schließen: „Ausser den Kompositionsregeln [...] ist noch eine Abhandlung über den Canon in sieben Abteilungen eingefügt, die zwar von derselben Hand geschrieben ist, wie das Sweelinck’sche Werk, deren Inhalt aber auf das Ende des XVII. Jahrhunderts schliessen lässt und mit dem Sweelinck’schen Werke in keiner Verbindung steht.“<sup>51</sup> Eine weitere Beobachtung betrifft den Begriff „Evolutio“, der in Ms. A II und III statt des zuvor üblich gewesenen Begriffes „Umkehrung“ oder „Verkehrung“ benutzt wird. Der Begriff „Evolutio“ kommt erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts auf. So fügt Reincken auch in Sweelincks Traktat Ms. A I, in dem sonst immer nur von „Umkehrung“ die Rede ist, eine vergessene Erklärung in Ms. A I/3 nach: „Evolutio oder daß umbgekehrte von vorigeß exemplē:“ (Abb. VII.5).<sup>52</sup> Dies zeigt, dass Reincken zur Zeit der Abfassung von Ms. A III und der Anmerkungen in Ms. A I/II auch schon mit der neuen Begrifflichkeit vertraut war.

### VII.3. Erste Forschungsergebnisse nach der Rückkehr der Manuskripte

Die beiden Manuskripte befanden sich nach ihrer Rückführung in einem verhältnismäßig guten Zustand. Beide Bände sind sofort restauriert worden. ND VI 5383 [Ms. A] hatte keinen Buchrücken mehr, sodass die Einbanddeckel nur lose auflagen. In der Mitte war der Band durchgebrochen. Die Restaurierungsarbeiten haben ergeben, dass die Handschrift um 1875 – also zur Zeit von Eitners Entdeckung – neu gebunden und mit einem dunkelbraun marmorierten Einband versehen wurde, der auch heute noch vorhanden ist. Bei dieser Gelegenheit muss auch der von Gehrman beschriebene und heute nicht mehr vorhandene „Lederrücken“ mit der „goldgepreßte[n] Inschrift [...] ‘Sweelinck’s Kompositionsregeln’“ angefertigt worden sein.<sup>53</sup> Im Gegensatz zu Ms. A weist

---

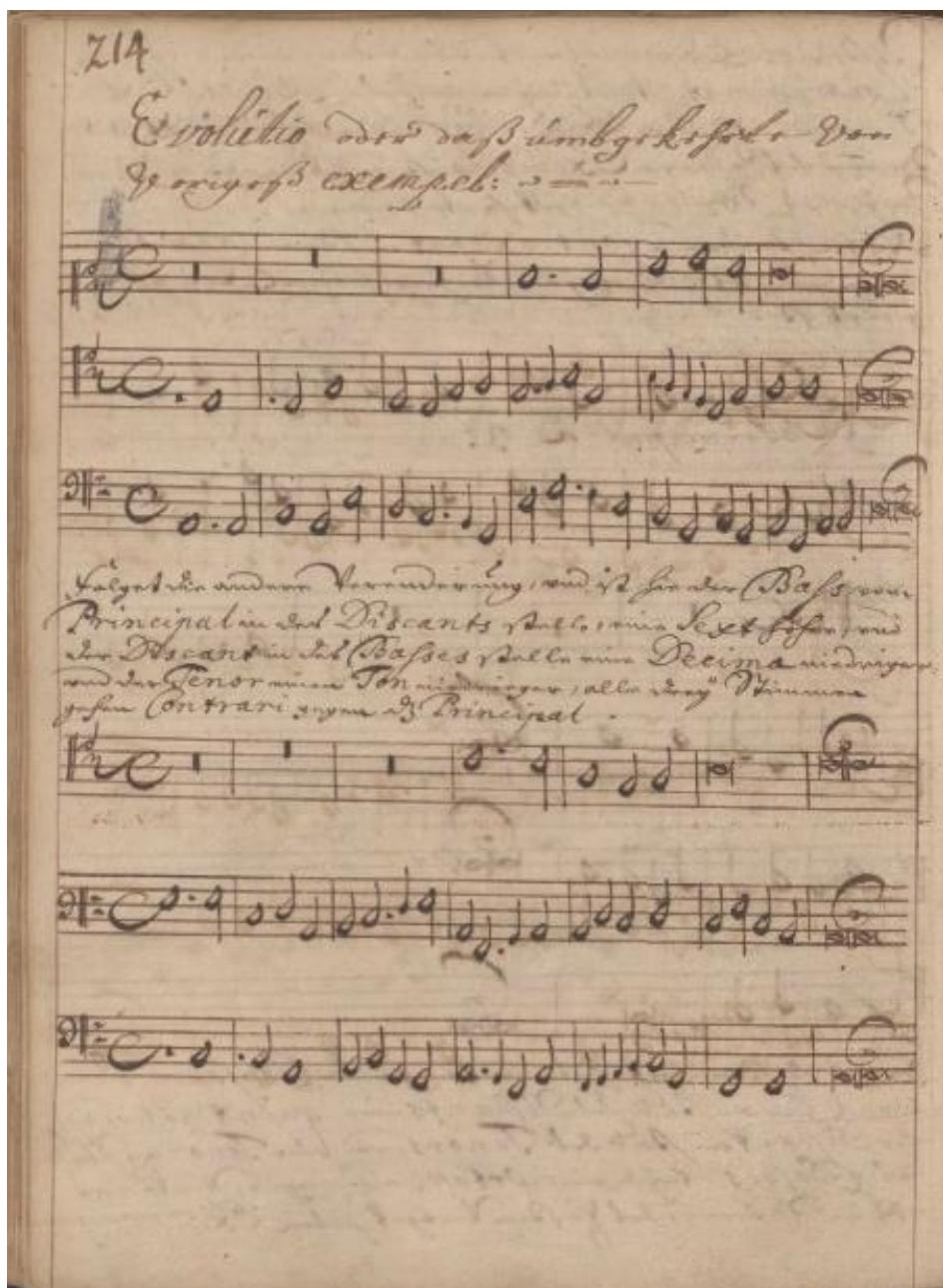
<sup>50</sup> Siehe oben.

<sup>51</sup> R. Eitner (Hg.), *Kompositions-Regeln* 1871, S. V.

<sup>52</sup> Vgl. *Sweelinck-GA X*, S. 70.

<sup>53</sup> Vgl. *Sweelinck-GA X*, S. I. Auf Anregung des Verfassers ist das Manuskript bei der Restaurierung mit einem gleichartigen goldgeprägten Titel versehen worden, da dies den letzten histo-

der Reincken-Autograph ND VI 5384 (Ms. B) noch den originalen Einband auf und ist im Inneren – genauso wie Ms. A – tadellos erhalten. Ms. A wurde von Reincken von S. 1-372 komplett durchpaginiert, während Ms. B wahrscheinlich eine aus dem 19. Jahrhundert stammende, mit Bleistift geschriebene Folio-Zählung aufweist.



**Abb. VII.5.** Eigenhändige Ergänzung Reinckens in der Abschrift von Sweelincks *Composition Regeln*. Staatsbibliothek Hamburg, ND VI 5383, S. 214 oben.

---

risch greifbaren Zustand der Handschrift widerspiegelt, auch wenn das Etikett aus heutiger Sicht den Inhalt des Manuskript nur zum Teil beschreibt.

Auf S. 1 von Ms. A, auf der sich auch der Titel von Ms. A I befindet, ist im oberen Teil ein Exlibris mit der gedruckten Aufschrift: „ex Biblioth. Hamburg. Wolfiana“ eingeklebt (Abb. VII.1a). Ein ähnliches Exlibris scheint sich auch im Innendeckel von Ms. B befunden zu haben, wie noch deutlich zu erkennen ist (Abb. VII.3), welches aber schon vor der Rückführung abhandengekommen ist. Das Exlibris in Ms. A verweist auf den bedeutenden Hamburger Gelehrten und Bibliophilen Johann Christoph Wolf (1683-1739), der ab 1712 am Hamburger Akademischen Gymnasium Orientalische Sprachen lehrte und zusätzlich 1716 zum Pastor an St. Katharinen ernannt wurde.<sup>54</sup> Reincken und Wolf waren also in dessen letzten Lebensjahren Amtskollegen in der Katharinenkirche. Es liegt nun nahe, dass Wolf Ms. A und sehr wahrscheinlich auch die Schwesternhandschrift Ms. B schon 1722 aus dem Nachlass Reinckens gekauft hat. Testamentarisch hat Wolf einen großen Teil seines Vermögens und die gesamte, aus 24-25000 Büchern und Drucken bestehende Sammlung der Hamburger Stadtbibliothek vermacht. Auf diesem Wege dürften die beiden Manuskripte in die heutige Staatsbibliothek gelangt sein.

Schon der erste Blick auf die Schriftzüge von Ms. A I und II bestätigte die vom Verfasser gehegte Vermutung, dass es sich nicht um ein Weckmann-Autograph handelt (Abb. VII.6a). Die beiden Abhandlungen machen den Eindruck einer geübten Kopistenarbeit, die sehr sorgfältig und in einem Zuge, ohne größere Unterbrechungen, angefertigt worden ist. Die Schriftzüge zeigen keinerlei Ähnlichkeit zu den bekannten und verifizierten Schriftzeugnissen Matthias Weckmanns, dessen Schrift ja bekanntlich sehr individuell ausgeprägte Eigenarten aufweist.<sup>55</sup> Aber auch inhaltlich finden sich die typischen Fehler, die man von Kopistenarbeiten kennt. Ein gutes Beispiel hierfür ist in Ms. A II auf p. 299 die Unterstimme der Umkehrung einer „Dubbelte[n] Fuga per augment: in Contrario Motu“, die so fehlerhaft kopiert wurde, dass Reincken ein Stück Papier mit dem richtigen Notentext über das ganze System kleben musste.<sup>56</sup> Der Kopist war bei der Abschrift versehentlich in den ersten Takt des darunterliegenden Systems gerutscht, den

---

<sup>54</sup> Vgl. Eva Horváth (Hg.), *Bibliotheken und Gelehrte im alten Hamburg – Ausstellung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg anlässlich ihres 500jährigen Bestehens*, Hamburg 1979, S. 82-85.

<sup>55</sup> Vgl. Schriftzeugnisse bei F. Krummacher, „Zur Quellenlage von Matthias Weckmanns geistlichen Vokalwerken“, in: *Gemeinde Gottes in der Welt – Festgabe für Friedrich-Wilhelm Krummacher zum 60. Geburtstag* [1961], S. 26-31.

<sup>56</sup> Bei der Restaurierung wurde Reinckens Zettel abgelöst, so dass der darunterliegende Notentext sichtbar wurde. Danach ist der Zettel nicht wieder ganz eingeklebt worden, sondern nur an der linken Seite befestigt. So kann man durch Aufklappen auch jetzt noch den darunterliegenden

er komplett abschrieb. Im zweiten Takt befand er sich wieder im richtigen System und kopierte die ersten sechs Noten dieses Taktes korrekt. Als siebte Note erscheint dann bei ihm versehentlich die zweite Note des dritten Taktes mit drei nachfolgenden Sechzehntelnoten, die der dritten bis fünften Note des dritten Taktes (allerdings einen Ganzton zu tief notiert) entsprechen. Die letzten beiden Takte sind dann wieder korrekt abgeschrieben worden.<sup>57</sup>

Gehrmanns Hauptbeweismittel für die Bekräftigung seiner Schreiberidentifizierung – das mit „MW“ gezeichnete Notabene von S. 43 – steht nach Einsichtnahme der Quelle nun ebenfalls in ganz anderem Licht da. Gehrmann hatte hierzu nur Folgendes bemerkt: „Am Ende der S. 43 in Ms. A findet sich nun eine Anmerkung, die mit M.W. unterzeichnet ist. Dieselbe Hand hat aber, abgesehen von dem Reincken’schen Anhang das ganze Buch geschrieben“ (**Abb.** VII.6a). Verschwiegen hat Gehrmann uns jedoch, dass sich das gleiche Notabene an der entsprechenden Stelle ebenfalls im Berliner Ms. C Burchard Grammans befindet (**Abb.** VII.6b).

Sowohl in Ms. A als auch Ms. C wird durch ununterbrochenen Schreibfluss deutlich, dass das Notabene sich schon in der Vorlage von Ms. A und Ms. C befunden haben muss. Hätte es sich bei Ms. A tatsächlich um das Weckmannsche Originalmanuskript gehandelt, hätte sich Weckmanns in jedem Fall später ergänzte Anmerkung, die sich ja nicht im ursprünglichen Sweelinck-Traktat befunden hat, optisch vom sonstigen Schriftbild abheben müssen (andere Tinte, anderes Schreibstadium o.ä.). So liegt nun aber auf der Hand, dass es sich bei beiden Manuskripten um Abschriften handelt, in denen sich entweder der originale oder ebenfalls schon kopierte Zusatz Weckmanns bereits befand. Dabei fällt auf, dass offenbar beide Schreiber versuchten, das „MW“ diplomatisch getreu ihrer Vorlage zu übertragen. Besonders das Notabene aus Ms. C lehnt sich an die bekannte Schreibweise Weckmanns an – besonders die Art das „W“ zu schreiben – wie man beispielsweise bei einem autographischen Notabene-Eintrag in Weckmanns geistlichem Konzert „Wie liegt die Stadt so wüste“ gut erkennen kann.<sup>58</sup> In Ms. A ist ebenfalls der Versuch einer Nachahmung noch deutlich erkennbar, obwohl hier wahrscheinlich durch Mehrfachkopie schon eine gewisse Entstellung stattgefunden hat. Trotzdem ist das Notabene bedeutsam für den Überlieferungsweg der Sweelinck-

---

Notentext sehen.

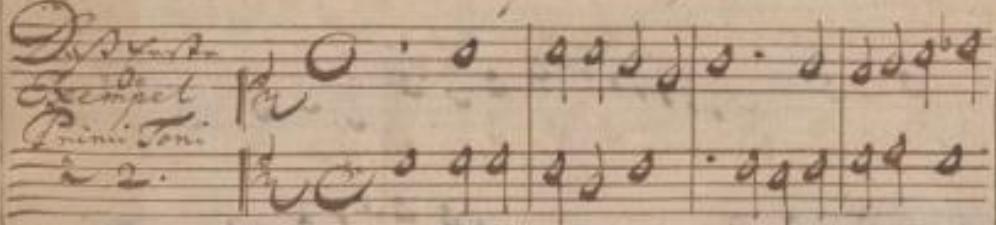
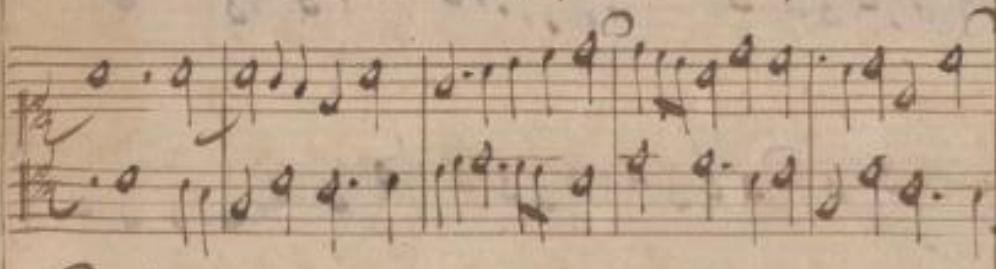
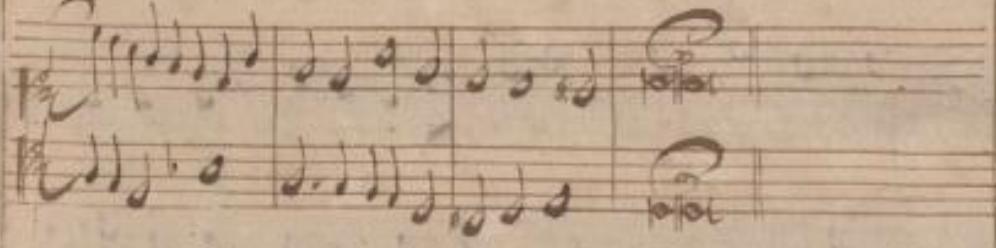
<sup>57</sup> Vgl. *Sweelinck-GA X*, S. 91, letztes System.

<sup>58</sup> Siehe die Abbildung in F. Krummacher, Quellenlage, S. 29.

schen *Composition Regeln*,<sup>59</sup> taugt aber nicht für die von Gehrman vorgenommene Schreiberbestimmung von Ms. A I/II.

43

Wenn man eine Partie will machen so genauer  
 das Subiect ist, so genauer wird die Partie  
 so long ist von Notte, so mag man die Semibreve  
 gebrauchen mit dem Tact das genauer dem Tact,  
 allzu viele und dann Componistin mag entlaufen,  
 auf mag man die Semibreve mit dem punct  
 hervor gebrauchen, gleich man in dem möglichen  
 Enden Tempel mag sein.

Basso.   
 Tempel   
 Primi Toni 

Noch ein zweytes die Regel, das ist  
 alle jährliche Takte und brauchen sie  
 und in derselben Partie nicht allein neu.

Abb. VII.6a. Staatsbibliothek Hamburg, ND VI 5383, S. 43, mit den Initialen MW unten.

<sup>59</sup> Hierzu Näheres in einem Aufsatz des Verfassers: „The Transmission of Sweelinck’s *Composition Regeln*“ [= Kap. VIII dieser Dissertation].



Abb. VII.6b. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Ms. Theor. 865, S. 43. (Bleistiftpaginierung von H. Gehrmann. Ganz unten Notabene mit „MW“.

Warum hat nun Gehrmann die Tatsache unterschlagen, dass sich das Notabene auch in Ms. C befand? Über die Antwort kann nur spekuliert werden. Diese Mitteilung hätte auf jeden Fall seine sensationelle Schreiberermittlung brüchig gemacht. Die Identifizierung eines Weckmann-Autographs scheint sich bei Gehrmann ganz offensichtlich zur Idée fixe entwickelt zu haben. In seinem Aufsatz von 1891 war er in dieser Frage ja noch ganz neutral gewesen. In der Ausgabe hat er dann nur solche Beobachtungen mitgeteilt, die seine Vorstellung von Ms. A als zentraler Quelle von der Hand Weckmanns untermauerten. Alles hatte sich dieser Idee unterzuordnen. So schreibt er: „Ms. C ist vollständig und von Ms. B der größere zweite Traktat [Ms. B II] wörtlich aus Ms. A entlehnt“.<sup>60</sup> Gehrmann hat sich dann aber wohl selbst die Frage gestellt, warum Gramman in Ms. C nicht auch das Ms. A II mitkopiert hat, wo er doch angeblich Ms. A als Vorlage benutzte, und er nennt auch eine Antwort, die jedoch nicht recht zu überzeugen weiß: „Daß der 2. Hauptteil [Ms. A II] hier nicht mitkopiert ist, darf als ein überaus wertvoller

<sup>60</sup> Sweelinck-GA X, S. II.

Fingerzeig gelten für die Grenze, bis wie weit Sweelinck's Unterricht reichte“.<sup>61</sup> Welchen Grund aber hätte ein Organist des Jahres 1657 gehabt haben sollen, nur die alte Lehre des doppelten Kontrapunkts [Ms. A I/3] und nicht auch die ‘modernere’ abzuschreiben? Es gibt nur eine einzige sinnvolle Erklärung: Ms. A II lag ihm nicht vor. Auch eine Untersuchung von Ms. B II hat gezeigt, dass von einer Kopie und gar einer wörtlichen, nicht die Rede sein kann. Ms. B II ist zum Teil anders geordnet, hat anderslautende Texte und andersgeschlüsselte Notenbeispiele. Es fehlen auch nicht nur „der Inhalt der letzten Seiten aus Ms. A“, wie Gehrman behauptet – dies könnte auf eine nicht vollständige Abschrift schließen lassen<sup>62</sup> –, sondern auch Beispiele aus der Mitte des Traktats, wie z. B. der Sweelinck-Kanon über *O Mensch, bewein' dein Sünde groß*. Statt der fehlenden Beispiele gibt es wiederum in Ms. B II einige neue, die nicht in Ms. A vorhanden sind.

#### VII.4. Sweelincks Composition Regeln

Den Sweelinck-Lehrgang betreffend muss an dieser Stelle auf einen ausführlichen Artikel des Verfassers verwiesen werden, der in Kürze in den Utrechter Sweelinck Studies erscheinen wird und in dem es schwerpunktmäßig um Sweelincks *Composition-Regeln* geht.<sup>63</sup> Die wesentlichen Forschungsergebnisse, die aus den Vorbereitungsarbeiten des Verfassers für den 8. Band der neuen Sweelinck-Gesamtausgabe resultieren,<sup>64</sup> seien hier kurz zusammengefasst.

Zusätzlich zu den von Gehrman benutzten Quellen Ms. A I, Ms. B II und Ms. C gibt es eine weitere Konkordanz, auf die erstmals Friedrich Wilhelm Riedel 1963 aufmerksam gemacht hat. Es handelt sich um das Manuskript XIV 714 (olim Ms. 8) des Wiener Minoritenkonvents, das Riedel zufolge um 1630 entstanden ist.<sup>65</sup> Im Anhang zu dieser bekannten Handschrift mit Musik für Tasteninstrumente findet sich ein Fragment von Sweelincks Kompositionslehrgang, der ausschließlich in deutscher Orgeltabulatur

---

<sup>61</sup> Ebd., S. II.

<sup>62</sup> Ebd., S. I.

<sup>63</sup> Siehe Anm. 59.

<sup>64</sup> *Jan Pieterszoon Sweelinck: Opera omnia – Editio altera*, Vol. VIII, Hg. Ulf Grapenthin, Amsterdam (i. Vorb.).

<sup>65</sup> F. W. Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien*, Kassel 1963, S. 47f.

notiert ist und von Riedel auf das zweite Viertel des 17. Jahrhunderts datiert wird.<sup>66</sup> Der Traktat erscheint hier ohne Titel und enthält gut ein Drittel von Ms. A I/1. Es handelt sich somit um die früheste, aber leider unvollständige Quelle des Lehrgangs von Sweelinck.

Ms. A und Ms. C sind sehr wahrscheinlich das Resultat einer Bearbeitung der Sweelinckschen Lehre des Hamburger Petri-Organisten und Sweelinck-Schülers Jacob Praetorius. Sein Schüler Matthias Weckmann hat später in seiner Abschrift, die er wahrscheinlich während seines Unterrichts bei Praetorius von 1637-40 anfertigte, das besagte Notabene eingetragen. Ms. A I und Ms. C gehen auf diese Weckmann-Abschrift der Praetorius-Bearbeitung zurück. Das Wiener Manuscript stammt aus einem anderen Überlieferungszweig, weshalb das Notabene Weckmanns an der entsprechenden Stelle in Ms. XIV 714 auch nicht erscheint. Die Entstehungszeit der Praetorius-Bearbeitung fällt in die Jahre 1621-1630. Aus dem Titel geht hervor, dass Sweelinck zum Zeitpunkt der Abfassung nicht mehr lebte. Die Bearbeitung muss also nach 1621 angefertigt worden sein und vor 1630, da Johann Crüger in seiner *Synopsis musica*, die in diesem Jahr erschien, Beispiele aus dem bearbeiteten Sweelinck-Lehrgang übernommen hat, von denen einige ausschließlich in Ms. A I/3 resp. C/3 zu finden sind (die übrigen erscheinen sowohl in Ms. A/C als auch in Ms. B).<sup>67</sup>

Auf ein früheres Überlieferungsstadium des Sweelinck-Lehrgangs als Ms. A I und Ms. C gehen Ms. XIV 714 und Reinckens Ms. B II zurück, die aber leider beide nicht den gesamten Stoff aus Sweelincks Traktat enthalten: Ms. XIV 714 entspricht einem Teil von Ms. A I/1 und Ms. B II einem Großteil des Stoffes von Ms. A I/3. Ein fast paradox erscheinender Umstand ist bei Reinckens Ms. B II zu beobachten gewesen. Obwohl erst 1670 niedergeschrieben, scheint Reinckens Traktat inhaltlich dem ursprünglichen Sweelinck-Lehrgang näher zu stehen als die entsprechenden Abschnitte in Ms. A I und Ms. C. So erscheinen beispielsweise einige Zarlino-Kapitel in Ms. B II in der originalen Reihenfolge der *Institutioni*, während diese in Ms. A und C teilweise umgestellt wurden.<sup>68</sup> Es fehlt auch der besagte große Sweelinck-Kanon („O Mensch“) und der Kanon John Bulls über *Wenn wir in höchsten nöhten seyn*, der möglicherweise erst

---

<sup>66</sup> Ebd., S. 72.

<sup>67</sup> Es ist nachweisbar, dass Crüger die Regeln aus dem Sweelinck-Traktat übernommen hat und nicht umgekehrt. Auch die Verwirrung um das Entstehungsdatum von Crügers *Synopsis* (fälschlich 1624) ist verlässlich geklärt, vgl. E. Fischer-Krückeberg, „Johann Crüger als Musiktheoretiker“, in: *ZfM* 12 (1930), S. 612ff.

von Jacob Praetorius dem Sweelinck-Traktat einverleibt wurde.<sup>69</sup> Wichtig ist jedoch die Beobachtung, dass Reinckens Ms. B II im Gegensatz zu Ms. A I/3 (resp. Ms. C / 3) die originale Reihenfolge einzelner Kapitel Zarlinos einhält (dies dürfte auf Sweelinck zurückgehen) und auch teilweise dessen besseren Notentext aufweist (in den anderen Manuskripten sind hier z.T. Umstellungen vorgenommen worden). Dazu muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass in Ms. A I/3 im Gegensatz zu Ms. A I/1 und A I/2 der überwiegende Teil aus Gioseffo Zarlinos *Istitutioni harmoniche* von Sweelinck übernommen worden ist.

Es kann hier nicht näher auf die Diskussion eingegangen werden, ob es sich bei dem Sweelinck-Lehrgang – wie verschiedentlich behauptet – lediglich um eine Übersetzung des Zarlino handelt. Es sei nur bemerkt, dass Gehrman in seiner Ausgabe Zarlinos Erstausgabe von 1558 zum Vergleich herangezogen und alle Beispiele, die er bei Zarlino nicht fand, zu originalen Sweelinck-Beispielen erklärt hat. Ralph Harold Robbins hatte schon in seiner Dissertation von 1938 angemerkt: „Gehrman scheint bei seiner Bearbeitung nicht alle Ausgaben der *Istitutioni* benutzt zu haben. So kommt es, dass er einige Beispiele als von Sweelinck neu komponiert bezeichnet, die in Wirklichkeit in den späteren Zarlino-Ausgaben von 1573 und 1589 zu finden sind.“<sup>70</sup> Paul Walker schreibt, dass Sweelinck Zarlinos revidierte Ausgabe von 1573 als Vorlage benutzte,<sup>71</sup> während Werner Braun in der *Deutschen Musiktheorie* Walker dahingehend korrigiert, dass Sweelinck die letzte und nochmals revidierte Ausgabe von 1589 benutzt hat (auch Robert Eitner hatte in der oben erwähnten modernisierten Edition von 1871 die Ausgabe von 1589 zum Vergleich herangezogen).<sup>72</sup> Es ist richtig, dass Sweelinck hauptsächlich die Ausgabe von 1589 benutzte, wodurch auch der terminus a quo für die Entstehung von Sweelincks Traktat feststeht. Der Verfasser konnte jedoch nachweisen, dass Sweelinck vergleichend auch die Ausgabe von 1573 herangezogen hat.<sup>73</sup> Eine bedeutende Entdeckung hat Werner Braun 1994 ebenfalls in der *Deutschen Musiktheorie* mitgeteilt. Ihm gelang der Nachweis, dass sich in Sweelincks Lehrgang nicht nur Beispiele aus Zarlinos *Istitutioni* befinden, sondern auch einige Kapitel aus dem Traktat

---

<sup>68</sup> Einzelheiten in U. Grapenthin, „Transmission“.

<sup>69</sup> GA X, S. 76 und 84.

<sup>70</sup> R. H. Robbins, *Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz*, Berlin 1938, S. 69.

<sup>71</sup> P. Walker, „The Role of the ,Sweelinck Theory Manuscripts““, S. 95.

<sup>72</sup> W. Braun, *Deutsche Musiktheorie*, S. 29.

<sup>73</sup> Details in U. Grapenthin, „Transmission“.

*L'Arte de contraponto* (1598) des Zarlino-Schülers Giovanni Maria Artusi (um 1540-1613) als Vorlage dienten.<sup>74</sup>

Es kann nur darüber spekuliert werden, auf welchem Überlieferungsweg Reinckens Ms. B II fußt. Ob Reincken den Sweelinck-Lehrgang schon bei seinem Lehrer Lucas van Lenninck in Deventer kennenlernte und es sich bei Ms. B II um eine eigene Übersetzung Reinckens des vermutlich ursprünglich holländischen Originals handelt, kann nur vermutet werden. Hierfür spräche der häufig stark von Ms. A I/3 resp. Ms. C / 3 abweichende Erklärungstext zu den Notenbeispielen. Natürlich muss auch in Betracht gezogen werden, dass Reincken eine bearbeitete Fassung – entsprechend der Bearbeitung von Praetorius – seines Lehrers Scheidemann besaß. Erstaunlich ist der kuriose Umstand, dass Reincken – als Holländer und in der holländischen Sweelinck-Tradition aufgewachsen – sich gegen Ende des Jahrhunderts eine Abschrift des Sweelinck-Lehrgangs in der Fassung Ms. A I anfertigen ließ. Hierfür kann es nur eine einleuchtende Erklärung geben. Bei der Durchsicht der Vorlage von Ms. A I müssen ihm so viele Unterschiede zu der ihm bekannten Fassung aufgefallen sein – vielleicht sind die Differenzen, wie z. B. die erwähnten Kanons ihm auch nur brieflich beschrieben worden – dass er sich gegen Ende des Jahrhunderts eine Kopie einer Materie anfertigen ließ, die ihm eigentlich längst bekannt sein musste.

## VII.5. Der Traktat Johann Theiles

Nachdem Matthias Weckmann nun definitiv als Schreiber oder gar Verfasser von Ms. A II ausgeschlossen werden kann, steht der von Werner Braun ohnehin als selbstverständlich angenommenen Verfasserschaft Johann Theiles für Ms. A II nichts mehr im Wege. Wie bereits weiter oben mitgeteilt, handelt es sich bei Ms. A II Werner Braun zufolge um eines, „aus einer großen Zahl von inhaltlich übereinstimmenden Traktaten“, das die „eigentliche und für den eigenen Unterricht bestimmte Lehre“ Johann Theiles bildet. Durch den Wegfall des sich aus Weckmanns Todesjahr ergebenden Terminus ante quem 1674, durch den sich Braun noch gezwungen sah, die Entstehung des Traktates in „eine verhältnismäßig frühe Schaffenszeit“ Theiles zu verlegen, obwohl er sie inhaltlich

---

<sup>74</sup> W. Braun, *Deutsche Musiktheorie*, S. 29f.

wohl lieber später angesiedelt hätte, muss nun die Frage nach der Entstehungszeit des Theile-Traktats völlig neu gestellt werden.

Zunächst seien hier noch zusätzlich zu den beiden von Braun 1968 vorgestellten Traktaten aus der Bokemeyer-Sammlung (s.o.) weitere Konkordanzen zu Ms. A II mitgeteilt. In seinen Theile-Studien von 1986 verweist Braun noch auf ein Traktat aus dem Nachlass des Hamburger Gelehrten Johann Mattheson, auf das Hans Joachim Marx 1983 erstmals aufmerksam gemacht hat.<sup>75</sup> Das in der Hamburger Staatsbibliothek aufbewahrte Manuskript entstand um 1718 und trägt den Titel: *Kurtze, doch deutliche Regeln/ von den doppelten Contrapuncten*.<sup>76</sup> Es ist nach Kriegsverlust nun ebenfalls an seinen ursprünglichen Aufbewahrungsort zurückgekehrt und trägt die inzwischen spezifizierte Signatur Cod. hans. IV. 39, 8 (17) [olim Cod. hans. IV.39]. Eine weitere Konkordanz ist in der Theile-Forschung bisher unberücksichtigt geblieben, obwohl Kurt Hahn schon 1956 kurz über das anonym überlieferte Manuskript bei der Besprechung des Sammelbandes *Mus. ms. theor. autogr. Kuhnau* mit dem Hinweis auf Johann Theile als Verfasser berichtet hat.<sup>77</sup> Der Sammelband befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz und führt an dritter Stelle einen anonymen Traktat mit dem fast gleichlautenden Titel des Mattheson-Autographs: *Kurtze, doch deutliche Regeln/ von den doppelten Contra/puncten*. Ob es sich um ein Autograph Johann Kuhnau handelt, wie verschiedentlich angenommen worden ist, stellt Hahn in Frage.

Schließlich soll noch über eine vom Verfasser entdeckte konkordante Handschrift berichtet werden, die sich wiederum in der Hamburger Staatsbibliothek unter der Signatur ND VI 5576 befindet. Sie gehörte ebenfalls zu den Kriegsverlusten und kehrte 1991 aus dem damaligen Leningrad (heutigen St. Petersburg) an ihren ursprünglichen Standort zurück. Die Handschrift trägt den Titel *Arcana Musica / oder / Musicalisches KunstBuch* und weist im Vergleich zu allen anderen Traktaten auch ein Vorwort auf, das eigentümlicherweise der zweiten Hälfte des Vorworts von Theiles „Musikalisches Kunstbuch“ von 1691 entspricht, beginnend bei: „den Lehrbegierigen der Composition“ bis zu „fernerer Nachforschung und Ausübung“.<sup>78</sup> Zusammengenommen deuten Titel

<sup>75</sup> H. J. Marx, „Matthesons Nachlaß“, S. 115.

<sup>76</sup> H. J. Marx teilte dem Verfasser freundlicherweise schriftlich mit (Brief vom 12.05.2000), dass es sich „unzweifelhaft [um] ein Mattheson-Autograph [handelt], sehr wahrscheinlich um oder vor 1718 geschrieben“.

<sup>77</sup> K. Hahn, „Johann Kuhnau ‘Fundamenta Compositionis’“, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, Kassel/Basel (1957), S. 103.

<sup>78</sup> Vgl. J. Theile, *Musikalisches Kunstbuch*, Hg. C. Dahlhaus, Kassel 1965 (= Denkmäler nord-

und Vorwort noch einmal nachdrücklich in Richtung Theiles als Urheber dieser Traktatgruppe und bekräftigen zusätzlich zu den beiden Traktaten aus der Bokemeyer-Sammlung, in denen er auch im Titel genannt wird, seine Verfasserschaft.

Hier sind noch einmal alle erwähnten konkordanten Handschriften zu Theiles Traktat über den doppelten Kontrapunkt tabellarisch zusammengestellt:

Bibliothek und Signatur	Titel	Schreiber
Hamburg, ND VI 5383 (II) [sog. Ms. A II aus dem Nachlaß J. A. Reinckens]	ohne Titel; Binnentitel auf p. 287 <i>Kurtze[,] doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncten</i>	anonym [Ende 17. Jhdt.]
Hamburg, Cod. hans. IV. 39, 8 (17)	<i>Kurtze, doch deutliche Regeln/ von den doppelten Contrapuncten</i>	Johann Mattheson um 1718
Hamburg, ND VI 5576	<i>Arcana Musica/ oder/ Musicalisches KunstBuch</i>	anonym
Berlin, Mus. ms. theor. 913 (II) [Bokemeyer-Sammlung]	<i>Theilens/ Unterricht von einigen gedoppelten/ Contrapuncten und deren Gebrauch; Binnentitel auf p. 7: Kurze[,] doch deutliche Regeln von den gedoppelten Contrapuncten</i>	Heinrich Bokemeyer [vermutl. zwischen 1706 und 1712 während des Unterrichts bei G. Österreich kopiert]
Berlin, Mus. ms. theor. 917 (II) [Bokemeyer-Sammlung]	<i>Joh. Theilens/ Hochf:[ürstlich] Sachs:[en] Merseburgischen/ Capell=Meisters/ Contrapuncts=/ Praecepta./ 1690 [Jahreszahl von unbekannter zweiter Hand hinzugefügt, Entstehung aber frühestens 1691]; Binnentitel auf p. 27: Kurtze[,] doch deutliche Regeln vom Contrapunct alla Ottava [sic]</i>	Johann Gottfried Walther [im Sept. 1702 während der Unterrichtszeit bei J. H. Buttstedt kopiert (Original?)]
Berlin, Mus. ms. autogr. Kuhnau [III]	<i>Kurtze doch deutliche Regeln/ von den doppelten Contra/puncten.</i>	Johann Kuhnau (?)

In seinen Theile-Studien von 1986 gibt Werner Braun folgenden Überblick über die verschiedenen Kontrapunktlehrschriften Theiles:

Außer dem berühmten ‘Kunst=Buch’, einer 1691 abgeschlossenen Sammlung von Beispielen und Übungsstücken zum doppelten Kontrapunkt, die einen Unterricht zu ergänzen

---

deutscher Musik, Bd. I), Kassel 1965, S. X und 131.

(nicht zu ersetzen) vermochte [...] besitzen wir eigentlich nur zwei Lehrschriften Theiles. Aus später Zeit stammt eine Abhandlung, die unter dem Titel ‘Gründlicher Unterricht von den gedoppelten Contrapuncten’ [...] und ‘Curieuser Unterricht von den doppelten Contrapuncten...’ [...] in zwei Fassungen überliefert ist.<sup>79</sup>

Braun vermutet, dass diese späte Abhandlung für Theiles Sohn Benedict Friedrich aus Anlass von dessen Ernennung zum Universitätsmusiklehrer in Halle 1707 verfasst wurde. Dann geht Braun auf die hier behandelte Hauptschrift Theiles ein:

Theiles eigentliche und für den eigenen Unterricht bestimmte Lehre muß aus einer großen Zahl von inhaltlich übereinstimmenden Traktaten rekonstruiert werden: [...] Noch weniger als bei dem ‘Unterricht’ für Benedict Friedrich Theile steht hier der authentische Titel fest.<sup>80</sup>

Es kann nur darüber spekuliert werden, wie der ursprüngliche Titel von Theiles Lehrgang lautete: „Praecepta“, „Kurze, doch deutliche Regulen“ oder vielleicht sogar „Arcana musica“? Hierüber scheint auch schon bei den Zeitgenossen Verwirrung bestanden zu haben. So bittet Heinrich Bokemeyer seinen Brieffreund und Kollegen Johann Gottfried Walther um Theiles Kontrapunktregeln, obwohl er sie schon selbst besaß. Er hatte den Beschreibungen Walthers offenbar entnommen, dass die Titel ihrer Exemplare differierten, die Anordnung z.T. anders war und es auch inhaltliche Unterschiede zu geben schien. Walther zitiert deshalb den ersten Satz der ihm vorliegenden Abhandlung in einem Brief vom 3. August 1731:

Was die von mir verlangte Regeln der doppelten Contrapuncte u. Canonum anlanget, glaube, daß wir beyderseits einerley fontes besitzen. Mein weniger Vorrath vom seel. Hrn. Theilen bestehet (1. in einem an.[no] 1691 zu Naumburg geschriebenen ‘Kunst= Buche’ [...] u. (2. aus einem vom Contrap. all’ Ottava, Decima u. Duodecima handelnden Mst., deßen Anfang also lautet: ‘Ein erfahrner u. verständiger Componist’ ... (NB. in andern Exempl. stehet dieses in der Mitte).<sup>81</sup>

<sup>79</sup> W. Braun, „Theile-Studien“, S. 79.

<sup>80</sup> Ebd., S. 80f.; zusätzlich zu den sechs hier beschriebenen Konkordanzen werden noch weitere Theoretica aus der Bokemeyer-Sammlung (vgl. Kümmerling, *Katalog*, S. 11) und Arbeiten von Theiles Schülern zum Vergleich herangezogen werden müssen.

<sup>81</sup> Zit. nach K. Beckmann / H.-J. Schulze (Hg.), *Johann Gottfried Walther. Briefe*, Leipzig 1987, S. 139f. Vgl. G. Schünemann, „J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach“, in: *BJb* 30 (1933), S. 110ff.

Der in Walthers Manuskript befindliche Titel „Joh. Theilens ... Contrapuncts= Praecepta“ scheint offenbar zur Identifizierung nicht tauglich gewesen zu sein. Die Differenzen schienen Bokemeyer trotz der gleichen „fontes“ offenbar so groß, dass er seinen Freund um eine Abschrift von dessen Fassung bat. In Bezug auf Mus. ms. theor. 917 gibt es einige Unklarheiten bei der Datierung des Manuskripts. Walther hatte seine Abschrift von Theiles Lehrgang während seines Unterrichts bei Johann Heinrich Buttstedt einem eigenen Bericht zufolge im September 1702 angefertigt.<sup>82</sup> Werner Braun geht in seinen Theile-Studien davon aus, dass Walther von dieser Kopie um „1730“ – also zur Zeit des Schriftwechsels mit Bokemeyer – eine Abschrift davon anfertigte und diese Bokemeyer zukommen ließ.<sup>83</sup> Ein solcher Vorgang ist im Fall von Theiles „Musikalischem Kunstbuch“ (Mus. ms. 913 (I) verbürgt, da Walther in seinen Briefen einige Sendungen seiner Abschrift, die in größeren Abständen von ihm angefertigt wurden, kommentiert hat. Im Fall von Mus. ms. 917 (II) scheint Walther jedoch keine Abschrift angefertigt, sondern seine originale Kopie von 1702 an seinen Freund verschenkt zu haben (in den Briefen gibt es keinerlei Hinweise auf eine Abschrift). Diesen Schluss legt die gründliche Studie Kirsten Beißwengers über die Chronologie von Walthers Notenhandschriften nahe. Beißwenger ermittelt für Mus. ms. theor. 917 [II] das früheste Schriftstadium Walthers, das sonst nur noch in der von ihr so bezeichneten Handschrift „Hs. O“ zu finden war.<sup>84</sup> Einfacher dürfte die Datierung von Ms. ms. theor. 913 sein, die Bokemeyer während

---

<sup>82</sup> Walther berichtet in einem Brief an Bokemeyer vom 3.10.1729, dass er zunächst von Buttstedt kurze Passagen zur Abschrift vorgelegt bekam. Als ihm dies zu lange dauerte, bestach er dessen Sohn Johann Laurentius und kopierte den Rest in einem Zuge, s. Beckmann/Schulze: *Walther. Briefe*, S. 68f. und G. Schünemann, „J. G. Walther und H. Bokemeyer“, S. 89ff.

<sup>83</sup> W. Braun, „Theile-Studien“, S. 82.

<sup>84</sup> K. Beißwenger, „Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers“, in: *Acht kleine Präludien und Studien über Bach* (= Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag), Wiesbaden 1992, S. 12 und 18. Es ist allerdings nicht ganz ersichtlich, ob es stichhaltige Beweise für die frühe Datierung von Mus. ms. theor. 917 (II) gibt, oder ob Beißwenger die frühe Datierung mithilfe der Walther-Briefe als Prämisse voraus gesetzt und hiervon ausgehend die „Hs. O“ datiert hat. Es verwundert zumindest, dass Beißwenger im Titel Brauns falsche Lesart „Theiless“ (s.o.) zitiert. Beißwengers Datierung könnte aber eine Erhärting durch einen weiteren Brief Walthers an Bokemeyer vom 27.1.1735 (Beckmann/Schulze, *Walther. Briefe*, S. 179) erfahren, in dem er von einer Schenkung eines allerdings nicht genau benannten Theile-Traktates berichtet: „Für beykommende 2 Contrapunctische Tractätigen bin Ihnen verbunden; und übermache das 3te hiermit zum beliebigen Eigenthum, welches eben dasjenige ist, wovon ehemals gemeldet habe [...]\“. Beckmann / Schulze, S. 181 vermuten wohl zurecht, dass dies ein Bezug zu der in Brief 9 ihrer Ausgabe vom 3.10.1729 (S. 69) erwähnten Abschrift bei Buttstedt ist. Eine nähere Untersuchung muss hier Klarheit bringen.

seiner Studienzeit zwischen 1707 und 1712 angefertigt haben dürfte. Der von Walther erwähnte Anfangssatz stimmt mit Mus. ms. theor. 917 [II] überein. Im Bokemeyer-Autograph steht der von Walther erwähnte Satz erst auf p. 8 [sic]. Überhaupt ist der Lehrstoff in den verschiedenen Abschriften unterschiedlich angeordnet, wobei man die Manuskripte in drei Gruppen unterteilen kann.

Die erste Gruppe bilden die Manuskripte ND VI 5383 (II) [= Ms. A II], Mus. ms. theor. 913 [II] [im Folgenden Ms. 913] und Mus. ms. autogr. Kuhnau [im Folgenden Ms. Kuhnau]. Die drei Manuskripte stimmen inhaltlich im Großen und Ganzen miteinander überein, wobei Ms. A II das vollständigste ist. Ms. 913 hat von Beginn an die gleiche Reihenfolge wie Ms. A II. Es fehlt hier jedoch der komplette Schluss (in Ms. A II, S. 341-351: „*Syncopationes*“ a 4-6, und zwei zusätzliche Kontrapunktregeln). Im Gegensatz zu Ms. 913 hat aber Ms. A II einen Defekt, der sich offenbar schon in dessen Vorlage befand. Auf S. 305 brechen die Beispiele für den doppelten Kontrapunkt *alla Octava* unvermittelt mit dem Satz ab: „Suche die weitere folgende Exempel am blade von diesem anzurechnen“, den der Kopist aus seiner Vorlage mit abgeschrieben hat (innerhalb des Ms. A ergibt die Anweisung keinen Sinn). Die angekündigte Fortsetzung folgt auf S. 328 und wird wie folgt eingeleitet: „Diese Exempel folgen alß eine weite[re] fortsetzung deß 1 blades |: gezeichnet :| mit 2 Tenören“. Dieser nachgetragene Teil geht dann bis S. 340, gefolgt von den erwähnten *Syncopationes*, die in Ms. 913 fehlen. Der Aufbau der beiden Traktate ist demnach bis auf den fehlenden Schluss in Ms. 913 identisch.

Etwas anders verhält es sich mit dem Ms. Kuhnau. Hier sind die in Ms. 913 fehlenden Beispiele am Schluss vorhanden (*Syncopationes* etc.), aber es fehlt der gesamte Anfang und zwar genau bis zu der Stelle, wo in Ms. A II und Ms. 913 der Binnentitel „Kurze, doch deutliche Regeln“ beginnt. Somit ist in Ms. Kuhnau der Binnentitel, der in den anderen Traktaten eigentlich unauffällig im fortlaufenden Text erscheint, als Haupttitel gewählt worden, der demzufolge auch in Form einer Überschrift in großen und verzierten Buchstaben geschrieben ist. Ob ein bestimmter Teil des hier vorhandenen Regelwerks einmal ursprünglich unter diesem Namen existiert hat, muss dahingestellt bleiben. Die zweite Abweichung betrifft die Stellung des Kapitels über den doppelten Kontrapunkt *alla Duodecima*, der sich in den anderen beiden Manuskripten hinter den Regeln für den doppelten Kontrapunkt *alla Octava* und vor dem *alla Decima* befindet. In Ms. Kuhnau steht dieses Kapitel weiter hinten vor den „*Syncopationes*“.

Die zweite Gruppe bilden das Mattheson-Autograph Cod. hans. IV 39, 8, (17) [im Folgenden Ms. IV 39] und das Walther-Autograph Mus. ms. theor. 917 [im Folgenden Ms. 917]. Beide Manuskripte bringen im Wesentlichen den gleichen Stoff wie die bisher besprochenen, sind jedoch völlig unterschiedlich angeordnet. Es scheint, als habe jeder der beiden Komponisten versucht, den Stoff nach bestimmten Kriterien neu zu ordnen. Mattheson untergliedert die Regeln des doppelten Kontrapunkts *alla Octava* z.B. in zwölf verschiedene Arten und stellt die Beispiele in vollkommen anderer Reihenfolge zusammen. Auch bei Walther ist der Versuch zu beobachten, das Material systematisch zu ordnen.<sup>85</sup> So erscheint bei ihm genauso wie in Ms. Kuhnau der doppelte Kontrapunkt *alla Decima* – im Gegensatz zu Ms. A II und Ms. 913 – vor dem doppelten Kontrapunkt *alla Duodecima* und nicht danach. Die gleiche Änderung der Reihenfolge des doppelten Kontrapunkts *alla Decima* und *Duodecima* nimmt auch Walther vor. Ähnlich wie Mattheson bringt er die Beispiele des doppelten Kontrapunkt *alla Octava* in andere Ordnung, allerdings ohne dessen Klassifizierung. Anders als in Ms. Kuhnau, wo sich der Titel aus dem Fehlen der ersten Seiten ergab, hat Mattheson den Binnentitel „Kurze, doch deutlichen Regeln“ offenbar in Ermangelung eines anderen Titels als Haupt-Überschrift gewählt.

In der dritten Gruppe befindet sich lediglich das anonyme Manuskript ND VI 5576, das gleichzeitig einen Sonderfall darstellt. In dieser Abhandlung, in der sich vor allem Theiles Kontrapunktregeln aus den anderen fünf Manuskripten wiederfinden, sind auch einige Abschnitte aus Christoph Bernhards „Anhang von denen Doppelten Contrapuncten“ zu seinem *Tractatus compositionis augmentatus* vorhanden.<sup>86</sup> Erst eine genaue Untersuchung der Handschrift wird zeigen, in welchem Verhältnis dieser Traktat zu den übrigen Theile-Abschriften, bzw. Bernhards „Anhang“ steht. Hier seien nur kurz einige wenige Beobachtungen mitgeteilt.<sup>87</sup> Neben Kapiteln wie „Von dem Contrapunct welcher aus einem Bicinio ein Quatuor machet“ (fol. 20v), das fast identisch mit Bernhards 69. Kapitel ist,<sup>88</sup> gibt es auch solche, in denen Theile und Bernhard in Text und Beispielen gemischt werden. So beginnt das Kapitel „Vom doppelten Contrapunct All’ Octava“

<sup>85</sup> Ob die Neuordnung wirklich auf Walther zurückgeht oder sich schon in einer Vorlage befand, muss eine genaue Untersuchung erbringen.

<sup>86</sup> Titel des Anhangs zitiert nach J. Müller-Blattau (Hg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel <sup>3</sup>1999, S. 123.

<sup>87</sup> Eine eingehendere Darstellung des Theile-Komplexes ist geplant. Ebenso bereitet der Verfasser eine Ausgabe von Theiles kontrapunktischem Hauptwerk vor.

<sup>88</sup> J. Müller-Blattau (Hg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, S. 127f.

mit Bernhards erstem Satz aus dem „Anhang“ (64. Kapitel): „Ein doppelter Contrapunct ist eine sinnreiche Composition [...]“, während etwas später (fol. 8v) der Satz folgt: „Ein erfahrener Componist hat nicht eben nöhtig [...]“, mit dem Walthers Traktat, wie weiter oben mitgeteilt wurde, beginnt, und der auch in allen anderen Abschriften zu finden ist. Es gibt aber auch Kapitel, wie z. B. das auf fol. 30r beginnende „Wie man Drey Subiecta verfertigen soll“, das über den Stoff der anderen Handschriften hinaus noch weitere Beispiele anführt, die weder bei Theile noch bei Bernhard zu finden sind, jedoch ganz dem Stil Theiles entsprechen.<sup>89</sup> Hier ein Überblick über die drei Gruppen:

I. Theile-Traktat	II. Neuordnung von J. G. Walthers und J. Matthesons Abschriften	III. Quellenmischung von Theiles Lehrgang mit C. Bernhards „Anhang“
1.) ND VI 5383 (II) ohne Titel 2.) Mus. ms. theor. 913 [II] „Theilens Untericht“ 3.) Mus. ms. autogr. Kuhnau (III) „Kurtze, doch deutliche Regulen“	1.) Cod. hans. IV 39, 8 (17) „Kurze, doch deutliche Regeln“ 2.) Mus. ms. theor. 917 [II] „Joh. Theilens [...] Praecepta“	ND VI 5576 „Arcana Musica“

Über die genaue Entstehungszeit von Theiles Traktat können nur Vermutungen ange stellt werden. Vom Titel her am offiziellsten klingt Ms. 917: *Joh. Theilens/ Hochf. [ürstlich] Sachs:[en] Merseburgischen/ Capell=Meisters/ Contrapuncts=/ Praecepta./ 1690*. Theile wird hier mit voller Berufsbezeichnung genannt. Walther schreibt, dass er den Traktat im September 1702 abgeschrieben habe, was somit den Terminus *ante quem* bildet. Bisher unbemerkt geblieben ist der Umstand, dass das Datum im Titel, 1690, nicht zum Titel dazugehört, sondern später von zweiter Hand nachgefügt wurde. Es war ohnehin nicht mit Theiles Berufsbezeichnung in Einklang zu bringen, da er erst 1691 in die Dienste Herzog Christians von Merseburg eintrat. Das Anstellungsverhältnis endete 1694 mit dem Tod des Herzogs. Trotzdem ist dieses Datum als genauerer Terminus *ante quem* nicht tauglich, da Carl Dahlhaus mitteilt, dass sich Theile nachweislich noch nach 1701 als „Capellmeister in Merseburg“ bezeichnet hat.<sup>90</sup> Die Entstehung des Theile-Traktats, zumindest von Walthers Vorlage, muss also zwischen 1691 und 1702 angesie-

<sup>89</sup> Vgl. *Sweelinck-GA X*, S. 99.

<sup>90</sup> C. Dahlhaus (Hg.), *Kunstbuch*, S. VII.

delt werden, wobei die Fassungen der Traktate aus der ersten Gruppe auch auf ein früheres Entwicklungsstadium des Traktats – also vor 1691 – zurückgehen könnten.

Besonders der Bokemeyer-Autograph Ms. 913 dürfte ein verlässliches Dokument für Theiles Lehre sein, da Bokemeyer als Schüler Georg Österreichs ja Enkelschüler von Theile war. Sein Titel klingt jedoch eher wie eine allgemeine und eher beiläufige Inhaltsbeschreibung, denn als offizieller Titel. Johann Matthesons Manuscript kommt in Bezug auf Theiles Traktat, obwohl er eine Neuordnung vornahm, ebenfalls hoher Quellenwert zu, da Mattheson trotz seiner Streitigkeiten mit den „Canonisten“ [*Critica Musica* 1722] von Theile ein eigenhändiges Exemplar zugeschickt bekam.<sup>91</sup> Mattheson berichtet, dass Theile „noch nicht so gar lange beliebet hat, einige Eröffnungen von dem höchsten Grade seiner Kunst meiner Wenigkeit schriftlich ganz ungebeten mitzuteilen. So roulieren auch viele seiner *praeceptis* in Ms. herum, darinnen er meines Erachtens fast alles saget, was er nur weiss.“ Ein Indiz dafür, dass Mattheson ein ähnliches Exemplar wie diejenigen aus der ersten Gruppe vorgelegen haben könnte, ist folgender in Klammern gesetzter Vermerk Matthesons in Ms. IV 39, p. 24: „dis gehört auch in fine pag. 22“. Es handelt sich um ein Beispiel, das bei Mattheson auf der fünftletzten Seite, in Ms. A II, p. 350/351 und Ms. Kuhnau, 94r/94v aber ganz am Schluss steht (noch nach den „Syncopationes“).<sup>92</sup> Interessant ist auch, dass Mattheson in dem erwähnten Zitat das Wort „*praeceptis*“ aus Walthers Titel benutzt.

In diesen Gesamtzusammenhang passt die weiter oben beschriebene Beobachtung, dass Reinckens Anmerkungen in Ms. A I („*evolutio*“) und die Niederschrift von Ms. A III („Jean Adam“) auf eine relativ späte Entstehungszeit gegen Ende, und nicht, wie bisher angenommen, Mitte des 17. Jahrhunderts deuten. In die gleiche Richtung weist auch das Wasserzeichen von Ms. A. Die Papierhistorische Sammlung des Deutschen Buch- und Schriftmuseums konnte das hier vorhandene Wasserzeichen („gekreuzte Schwerter im gekrönten Schild, aus dem Schild wachsend zwei Eicheln am Stil“<sup>93</sup>)

---

<sup>91</sup> Vgl. W. Maxton, *Johann Theile*, mschr. Diss. Tübingen 1926, S. 64, vor allem zu Matthesons gespaltenem Verhältnis zu den Kanonkünsten, aber auch zu Matthesons Sinneswandel der Person Theiles gegenüber, nachdem Theile mit ihm persönlichen Kontakt aufgenommen hatte.

<sup>92</sup> *Sweelinck-GA* X, S. 104.

<sup>93</sup> Frau Andrea Lothe von der Papierhistorischen Sammlung, der an dieser Stelle herzlich für ihre Hilfe gedankt sei, schreibt mir diese Beschreibung des Wasserzeichens, während es in H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokeymeyer* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. XVIII), Kassel 1970, S. 287 als „Sächsischer Kurschwerter-Schild [...]“ bezeichnet wird. Zur Papiermühlenbestimmung schreibt Frau Lothe mir folgendes: „In vielen sächsischen Papier-

sonst nur innerhalb der Bokemeyer-Sammlung nachweisen. In Harald Kümmerlings Katalog der Sammlung Bokemeyer sind es die Wasserzeichen 81-83, von denen die Nr. 83 so gut wie deckungsgleich mit dem aus Ms. A ist.<sup>94</sup> Sämtliche Handschriften, in denen diese Wasserzeichen innerhalb der Bokemeyer-Sammlung vorkommen, sind Autographen von Theiles Schüler Georg Österreich, dem Lehrer Heinrich Bokemeyers. Georg Österreich hatte seine Handschriften-Sammlung mit einem Stab von Kopisten in seiner Funktion als Hofkapellmeister in Gottorf zwischen 1692 und 1702 angefertigt. Bei so vielen Indizien, die in die gleiche Richtung weisen, mag man wohl kaum noch an einen Zufall glauben. Es darf bei aller Vorsicht die Hypothese geäußert werden, dass vielleicht Georg Österreich die Kopie von Ms. A I und II von einem seiner Kopisten für Reincken während seiner Gottorfer Zeit hat anfertigen lassen. Auch dass es sich hier wiederum um den gleichen Zeitraum handelt, das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, passt gut zum sonstigen Befund.

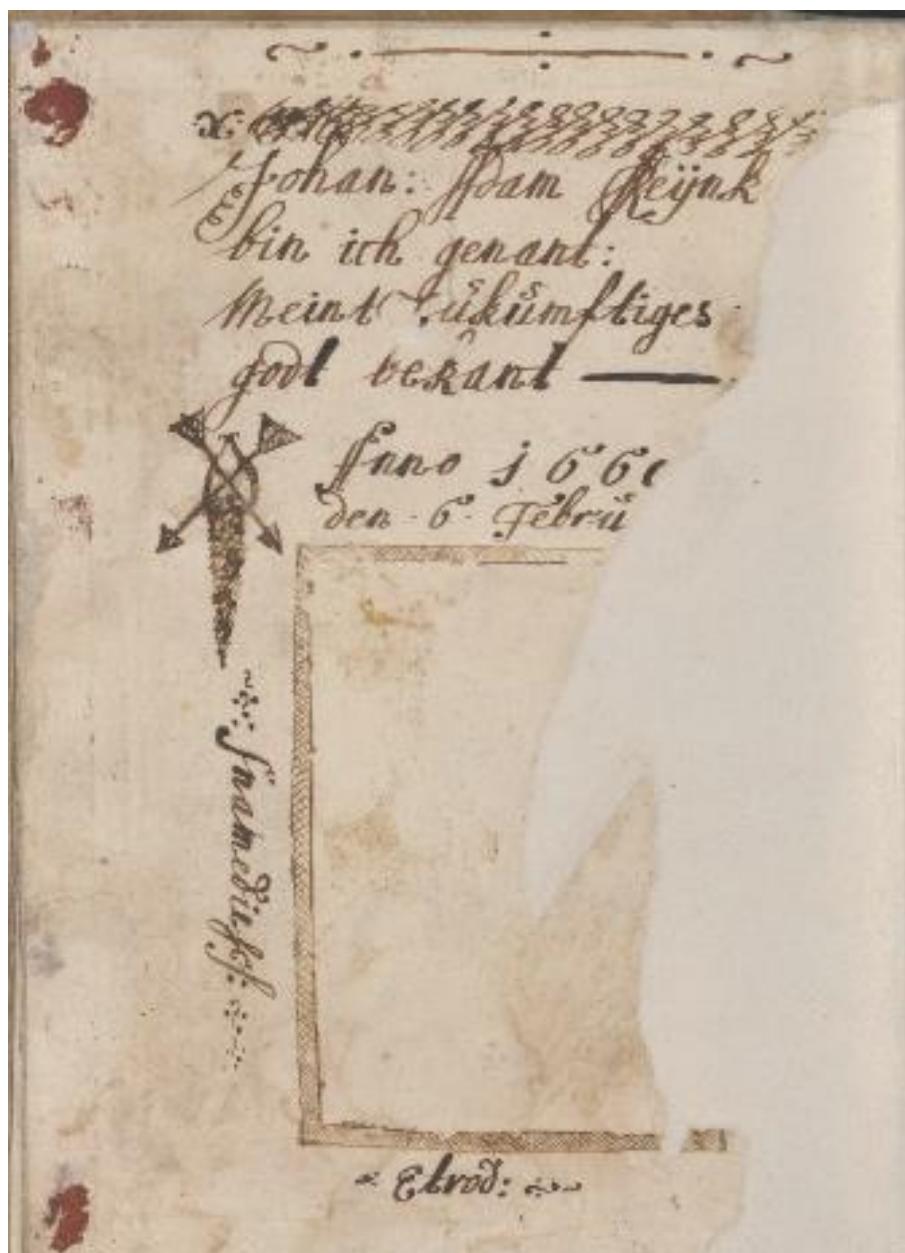
## VII.6. Eine Kuriosität aus dem Jahre 1660

Als kleiner Annex sei hier noch ein besonderer Fund erwähnt, der bei der Restaurierung des Manuskripts ND VI 5384 (Ms. B) zum Vorschein kam. Es handelt sich um ein Autograph Reinckens aus dem Jahre 1660 (**Abb. VII.7**), das mit dem Inhalt der Handschrift nichts zu tun hat und auch zehn Jahre früher datiert. Als Reincken das Manuskript zum Buchbinder gab, hat er ihm offenbar den fragmentarischen Zettel vom 6. Februar 1660 zusammen mit anderem Füllmaterial mitgegeben. Der Buchbinder hat ihn dann zur Verstärkung in den hinteren Einbanddeckels eingeklebt.<sup>95</sup> Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Sinnspruchs „Johan: Adam Reÿnk/ bin ich genant:/ meint zukümf- tiges/ godt bekant“ war Reincken seit gut einem Jahr Substitut Heinrich Scheidemanns, nachdem er seine erste feste Stelle in Deventer (1657-1659) aufgegeben hatte.

mühlen wurden die Schwerter in verschiedensten Formen, oft mit Beizeichen oder Gegenzeichen, als Wasserzeichenmotiv verwendet. Eine Eingrenzung der Herkunft Ihres Papiers auf eine bestimmte sächsische Papiermühle ist jedoch bei gegenwärtigem Kenntnisstand leider nicht möglich.“

<sup>94</sup> H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, S. 322.

<sup>95</sup> Der Restaurator hat das Blatt zwischen fol. 153v und 154r als zusätzliche Seite eingebunden, um ein Verlorengehen zu verhindern (die letzte beschriebene Seite ist fol. 153r).



**Abb. VII.7.** Staatsbibliothek Hamburg, ND VI 5384, jetzt eingehefbt zwischen fol. 153v and 154r. Eigenhändiger Sinnspruch Reinckens (vorher Füllmaterial aus dem hinteren Einbanddeckel).

Sein erstes bescheidenes Gehalt erhielt er an St. Katharinen erst zwei Jahre später im April 1662 und wiederum ein Jahr später wurde er Nachfolger seines Lehrers. Ob es sich bei dem Blatt wirklich nur um Füllmaterial für den Buchbinder handelt, oder ob der inzwischen zu Ruhm gelangte Organist Reincken dieses Blatt gezielt, gewissermaßen als Talisman aus einer Zeit einsetzen ließ, in der seine Zukunft noch ganz ungewiss war, muss offen bleiben.

\*\*\*

Die vorliegende Arbeit wollte einen Überblick über die nunmehr über 130jährige wechselvolle Rezeptionsgeschichte der sog. Sweelinck-Traktate geben. Dabei hat sich gezeigt, dass die oft miteinander in Zusammenhang gebrachten Traktate Jan Pieterszoon Sweelincks und Johann Theiles definitiv unmittelbar nichts miteinander zu tun haben. Ihre Entstehungszeit dürfte gut einhundert Jahre auseinanderliegen. Sweelincks Traktat stammt sehr wahrscheinlich aus dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und Theiles Abhandlung über den doppelten Kontrapunkt aus dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Bedeutsam ist, dass Theiles Traktat eine Speziallehre – „Arcana Musica“ – für Eingeweihte ist, die vom Lehrstoff her dem dritten Teil von Sweelincks Traktat (Ms. A I/3) entspricht und diesen als modernere Form – auch von der Faktur der Notenbeispiele her – ablöst. Es ist von Interesse, dass Reincken noch 1670 die alte Sweelincksche (Zarlino-sche) Lehre vom doppelten Kontrapunkt benutzt, die er ebenfalls als „Arcana [...] geheimnißen oder handtgriffe der wahren wißenschaft der Composition“ bezeichnet, die nicht jeder zu Gesicht bekomme. Gut zwanzig Jahre später wird diese alte Lehre, die erstaunlich lange aktuell geblieben ist, durch die neuere Lehre Theiles ersetzt. Für die Theoretiker des 18. Jahrhunderts wie Johann Gottfried Walther und Johann Mattheson bildet diese zeitgemäßere Lehre nunmehr die Grundlage. Weiterhin wurde gezeigt, dass Matthias Weckmann weder der Verfasser von Ms. A II ist, noch sonst etwas mit dem Theile-Komplex zu tun hat, jedoch für die Über-lieferung der Sweelinckschen Lehre eine wichtige Rolle spielt.

Im Gegensatz zur alten Sweelinck-Gesamtausgabe, in der die Traktate Sweelincks und Theiles zusammen herausgegeben wurden, kann nach der Rückkehr der Hamburger Manuskripte und nachdem nun alle wichtigen Quellen vollständig wieder verfügbar sind, eine getrennte Edition der beiden Komplexe erfolgen. In diesem Jahr noch soll der Sweelinck-Traktat innerhalb der neuen Sweelinck-Gesamtausgabe erscheinen (hier werden Ms. B II und das Wiener Fragment zudem als eigenständige Fassungen separat abgedruckt werden) und für den Theile –Komplex wäre ebenfalls eine Publikation als Pendant zu der vorbildlichen Ausgabe des „Musikalischen Kunstbuches“ von Carl Dahlhaus wünschenswert.

## KAPITEL VIII

### THE TRANSMISSION OF SWEELINCK'S *COMPOSITION REGELN*

#### VIII.1. Discovery and Rediscovery of the Hamburg Sources

In 1871 Robert Eitner reported about two important theory manuscripts he discovered in the Hamburger Stadtbibliothek (today Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg), which contained among other treatises the *Composition Regeln* ascribed to Jan Pieterszoon Sweelinck.<sup>1</sup> The two manuscripts, with the signatures ND VI 5383 and 5384, derive from the estate of the longtime organist at Hamburg St. Catharinien, Johann Adam Reincken (1643-1722).<sup>2</sup> The Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis immediately asked Eitner to produce a modernized version (with a preface) of the *Composition Regeln*, which was obviously not destined for an edition but only for archival purposes; Eitner's manuscript was relocated by the present author in Amsterdam in 1992.<sup>3</sup> A few years after finishing his work, Eitner encouraged the Vereeniging to undertake a publication of the Sweelinck treatise: 'The society for the advancement of music history in Amsterdam would honour itself when it would make Sweelinck's *Compositions-Regeln* generally available by way of an edition [...] The edition must however be carried out by an experienced hand, since the manuscripts contain many writing errors and other inaccuracies'.<sup>4</sup> One of the members of the Ver-

---

<sup>1</sup> Robert Eitner, 'Über die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungsszeichen im XVI. und XVII. Jahrhundert nach Joh. Peter Sweelinck', *Monatshefte für Musikgeschichte* 3 (1871), pp. 133-151.

<sup>2</sup> After Reincken's death his colleague at St. Catharinien, the main pastor Johann Christoph Wolf (1683-1739), obviously bought the two manuscripts and bequeathed them after his death to the Hamburg Stadtbibliothek; for details see Grapenthin, "Sweelincks Kompositionsregeln" aus dem Nachlass Reinckens'. On the newly-established birthdate (1643) of Reincken, see the author's article 'Reincken', *NGD, 2nd edition*, 21 (2001), p. 154, and 'Der Hamburger Catharinien-organist Johann Adam Reincken', *Das Land Oldenburg – Mitteilungsblatt der Oldenburgischen Landschaft* 103 (1999), p. 2.

<sup>3</sup> The title of the manuscript reads: 'Kompositions-Regeln / von / M. Johann Peterssen Sweelinck [...] Nach einem Manuscripte der Hamburger Stadtbibliothek / bearbeitet / von / Rob. Eitner. / 1871'; it is kept in the Stichting Toonkunst-Bibliotheek – Wetenschappelijke Afdeling in Amsterdam. I would like to thank the librarian, Mr. W. H. S. Dekker, for his friendly help.

<sup>4</sup> Jan Pieterszoon Sweelinck: *Acht zes-stemmige Psalmen*, ed. F. H. L. Tiedeman (*Uitgave der Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis* vi; Amsterdam, 1876), p. 53: 'Der Verein zur

eeniging, F. H. L. Tiedeman, supported Eitners suggestion: ‘Without doubt the edition of these *Compositions-Regeln* should form a first task of our society and I believe there is no one more qualified for it than Eitner’.<sup>5</sup> Although the Vereeniging was convinced of the necessity of publishing, it took thirty years until the publication came out in 1901, as the tenth volume of Sweelinck’s complete works.<sup>6</sup>

It is unclear why Hermann Gehrman rather than Eitner was entrusted with the task. Eitner would no doubt have avoided some of the mistakes by Gehrman which – as will be shown later on – brought considerable confusion for later research. However, in one fundamental respect there would have been no difference, since both Eitner and Gehrman were advocates of source compilation. Remarkably, the pioneering Sweelinck-researcher Max Seiffert was an opponent of compilation. In his seminal 1891 article on Sweelinck and his German pupils he writes: ‘Eitner expressed the wish that the Maatschappij should bring out an edition. If that will indeed be put into effect, he proposes to produce a compilation of both books, since they are supposed to be complementary. [...] However, if one indeed combines both treatises,<sup>7</sup> one would destroy the peculiar character of both of them. An edition of these manuscripts is only justified when the treatises of both men [Sweelinck and Reincken] are given in unmixed form’.<sup>8</sup> In spite of the fact that Seiffert was the principal editor of the first Sweelinck edition, his advice was unfortunately ignored.

---

Beförderung der Musikgeschichte in Amsterdam würde sich ein grosses Verdienst erwerben, wenn er die vorliegenden Compositions-Regeln von Sweelinck durch eine neue Ausgabe allgemein zugänglich machen wollte [...] Die Ausgabe müsste aber von wohlbewanderter Hand besorgt werden, da sich viel Schreibfehler und andere Nachlässigkeiten in den Manuscripten vorfinden’.

<sup>5</sup> *Acht zes-stemmige Psalmen* (previous Note), p. 53: ‘Zonder twijfel moet de uitgaaf dezer Compositions-Regeln een eerste taak onzer Vereeniging blijven en ik geloof, dat zij geen beter “bezorger” daarvoor zou kunnen vinden dan Eitner’.

<sup>6</sup> *Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck – Deel X: De „Compositions-Regeln“*, ed. Hermann Gehrman (’s-Gravenhage and Leipzig, 1901), in the following: *Werken*.

<sup>7</sup> At this point only the two Hamburg manuscripts were known.

<sup>8</sup> Max Seiffert, ‘J.P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler’, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), pp. 185f.: ‘Eitner äußert [...] den Wunsch, dass die Maatschappij eine Herausgabe veranstalten möge. Falls dies geschehen sollte, macht er den Vor-schlag, beide Bücher ineinander zu verarbeiten, weil sie sich gegenseitig ergänzten. [...] Wollte man nun beide Werke in einander verarbeiten, so würde man damit die Eigenart eines jeden gänzlich zerstören. Korrekt ist ein Neudruck dieser Manuskripte nur dann, wenn er die Darstellungen beider Männer unvermengt neben einander darbietet’.

After World War II the two Hamburg manuscripts, which form the principal sources for Gehrman's compilation, had disappeared and were generally considered as having been destroyed.<sup>9</sup> This of course presented a major setback for research-work into the history of seventeenth-century music theory, since Gehrman's edition and theories could not be checked against the sources. After World War II only a third source which Gehrman had used as well (if only as a secondary one) was still extant; it was Max Seiffert who first reported about this Berlin manuscript in 1891.<sup>10</sup>

A first gleam of hope that the two Hamburg sources survived somewhere in Russia arose in 1983 when Hans Joachim Marx reported about the fate of the music collection of the former Hamburg Stadtbibliothek.<sup>11</sup> It took some more years before the two manuscripts were indeed returned to Hamburg. MS ND VI 5383 arrived there in 1995 from Leningrad (today St. Petersburg), while MS ND VI 5384 followed a year later from Tiflis.<sup>12</sup> The manuscripts turned out to be in surprisingly good condition and were immediately restored. The renewed accessibility of these sources justifies a new critical edition, which is planned as the eighth volume of the *Opera Omnia*.<sup>13</sup>

## VIII.2. The Treatises and their Contents

As already said, Heinrich Gehrman made a compilation of the contents of the three manuscripts on the basis of the assumption that all treatises found in the manuscripts have directly or indirectly to do with Sweelinck. Gehrman called the three manuscripts MS A (D-Hs, MS ND VI 5383), MS B (D-Hs, MS ND VI 5384) and MS C (D-B, Mus. ms. theor. 865), which abbreviations are maintained here.

MS A consists of three treatises, MS A I to III. MS A I is the actual Sweelinck treatise, carrying the title *Compos[i]tion Regeln / Herrn / M:[agister] Johan Peterssen / Sweling / Gewesenen. / Vornehmen Organisten in / Ambsterdam* (**Abb.** VII.1a). After

---

<sup>9</sup> The official version was that the manuscripts were burnt during a bomb raid in 1943.

<sup>10</sup> It concerns the manuscript Mus. ms. theor. 865 from what was then the Königliche Bibliothek zu Berlin (now Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz); Max Seiffert, 'Notizen', *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), pp. 679-680.

<sup>11</sup> Hans Joachim Marx, 'Johann Matthesons Nachlaß – Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg', *Acta Musicologica* LV (1983), pp. 108-109.

<sup>12</sup> For details see Grapenthin, 'Sweelincks Kompositionenregeln aus dem Nachlass Reinckens' [=Kapitel VII dieser Dissertation].

<sup>13</sup> *Opera omnia VIII*, ed. Ulf Grapenthin, forthcoming.

some blank pages there follows MS A II (without title),<sup>14</sup> containing rules about invertible counterpoint. While MS A I/II has been written in a unified manner by an anonymous writer, MS A III can be identified as an autograph by Johann Adam Reincken, entitled *MUSICA: / AMICUS*, containing some additions and comments to MS A II.

MS A I corresponds largely with MS C, which carries a nearly identical title (with only minor orthographic differences: *Composition Regeln/ Herrn/ M. Iohan Petersen Sweling/ gewesenen/ Vornehmen Organisten in/ Amsterdam* – **Abb.** VII.1b). It is written by the organist Burchard Gramman and is dated 1657.<sup>15</sup> Appended to the Sweelinck treatise (as found in MS A I) MS C has two tables with the modes in ‘Cantu duro’ and ‘Canto b molli’, which do not form part of the *Composition Regeln*. Gehrmann speculated that these tables form Gramman’s own contribution.<sup>16</sup> However, Werner Braun discovered that they are actually copied from the third part of Michael Praetorius’s *Syntagma musicum*.<sup>17</sup> The only substantial difference between MS A I and MS C is that the latter has a number of the examples notated in both staff notation and German organ tablature (*Werken*, pp. 1-7, nos. 3-25, and pp. 9-19, nos. 36-65). Only one example in MS A I is notated exclusively in German tablature (*Werken*, p. 63: ‘Noch eine Veränderung kan man haben ...’). In MS C this example is notated in German tablature as well, as are two further examples (*Werken*, p. 1, nos. 1 and 2). It is not clear whether this was the original version of a previous source, or whether Gramman added the tablature notation himself (excepting the example from p. 63); since he was an organist he must have been intimately acquainted with this way of notation.

<sup>14</sup> Gehrmann (*Werken*, p. 86) uses the title ‘Kurtze doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncten’, which in the original does not form the main title but only a subtitle (p. 287).

<sup>15</sup> Not much is known about Burchard Gramman. On August 27, 1665 he became first organist at the Stadtkirche in Glückstadt, where he played a brand-new organ completed in that year by Berendt Hueß. In 1668 he changed over to the St. Nicolai in Stade, where since 1675 his colleague at St. Cosmae et Damiane was the celebrated Vincent Lübeck.

<sup>16</sup> Gehrmann explains: ‘Diese in Grammans Manuscript befindliche Moditabelle ist original verfaßt’ (*Werken*, p. 85).

<sup>17</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum III: Termini musici* (Wolfenbüttel, 1619 / R Kassel, 1955), pp. 46-47; Werner Braun: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, II: Von Calvisius bis Mattheson* (*Geschichte der Musiktheorie*, 8/ii; Darmstadt, 1994), p. 29: ‘Zweitens ließ sich das am Schluß von Handschrift A und C befindliche Ambitusschema [...] als Übernahme aus Michael Praetorius (*Syntagma* 3, 1619, S. 46f.) nachweisen – was eine Veränderung des mutmaßlichen Sweelinck-Bestandes bedeutet [...]’; Gehrmann, on the other hand, is correct in his statement (*Werken*, p. 85) that this table is only present in MS C, and accordingly excluded it from his edition.

Gehrman divided MS A I / MS C into three segments, which we call in the following CR [= *Composition Regeln*] 1-3:

CR 1 An elementary treatise about the intervals, rules for voice-leading, con- and dissonances, simple and broken counterpoint, cadences, etc.

CR 2 Three different explanations of the modes (two about the eight church tones and one about a system with twelve modes).

CR 3 Rules for canon and imitation in simple and double counterpoint at the tenth and twelfth (alla Decima and alla Duodecima).

MS B was written in its entirety by Johann Adam Reincken, who added the note ‘Johann Adam Reinken / gehört diß buch zu unt / haet eß mit eigener / hant geschrieben soo / geschehen 1670’. It consists of two treatises, which are connected by an epilogue to treatise I which immediately passes into a foreword to treatise II. MS B I is entitled *Erste unterrichtung zur Compeision* [sic] (First instruction in composition) and accordingly consists of some of the basics of musical education (‘... ist vor den Jenigen Nutzlich, soo da einen guten anfang zur Compostion begehren zu machen ...’ [is useful for those who want to make a good start at composition]). He gives a condensed but systematic description of several topics like the theory of con- and dissonances, the twelfth modes, fugue, different kinds of metres and a short instruction for composing vocal music. MS B II (without its own title) gives rules about canon and imitation in simple and double counterpoint for advanced students. Reincken says that if they have mastered the material of MS B I they will understand what they need beyond it (‘werden sie leicht sehen können, waß Ihnen noch fählt’). Reincken characterizes MS B II as ‘Arcana[,] geheimnißen oder handtgriffe der wahren wißenschaft der Composition’ (Arcana, [that is] secrets or tricks towards the true science of composition), of which not every pupil catches sight of, forming something like a secret science for only a select few. However, it is remarkable that these 1670 ‘Arcana’ correspond closely with the third and last part of Sweelinck’s *Composition Regeln* (CR 3 – *Werken*, pp. 59-84).

A fourth source unknown to Gehrman forms part of the famous Vienna keyboard codex A-Wm, MS XIV/714 – one of the principal sources for Sweelinck’s keyboard music. A fragment of Sweelinck’s *Composition Regeln* is written out by a second, anonymous writer as an appendix to the keyboard music codex of keyboard music (ff.

230r-238r). In analogy to Gehrmann's abbreviations we will call this source MS D (**Plate VIII.1**).

Die Simpel Specien, die man zum Componire braucht, sind alle Dissonantes und perfecte und imperf. feste, sind diese nachfolgende.

**Plate VIII.1.** MS D (A-Wm, MS XIV/714) f. 230r: first page of the fragment of the first part of Sweelinck's *Compositions-Regeln*.

Friedrich Wilhelm Riedel dates the keyboard manuscript at *c*1630 and the composition rules at the second half of the seventeenth century.<sup>18</sup> The Vienna *Composition Regeln*

<sup>18</sup> Friedrich Wilhelm Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien* (Kassel, 1963), p. 72.

are written exclusively in German organ tablature and correspond with parts of CR 1 (*Werken*, pp. 1-7, nos. 1-26, and pp. 9-18, nos. 36-61). The copy ends abruptly after the fifth segment of example 61 (*Werken*, p. 18). Riedel observes that, since f. 238v was left blank, it seems that the writer stopped copying quite suddenly. In fact, the end of f. 238r there would have been space for at least two more segments of No. 61.

Table 1 offers an overview of the content of the four manuscripts.

**TABLE 1. Content of MSS A-D.**

Treatises	Sources
I. Jan Pieterszoon Sweelinck, <i>Composition Regeln</i>	1.) MS A I (complete) 2.) MS C (complete) 3.) MS D (fragment; = CR 1; Rules 1-26 and 36-61) 4.) Ms B II (corresponds to CR 3)
II. Johann Adam Reincken, <i>Erste Unterrichtung zur Composition</i> (1670)	MS B I
IIIa. Anonymous without title 'Kurtze [,] doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncten'	MS A II MS A III (= addition to MS A II)
IIIb. Johann Adam Reincken, <i>Musica: – Amicus:</i>	

As has already been seen, Gehrman edited the whole material in partly shortened form in three parts. Sweelinck's *Composition Regeln* form the first part (*Werken*, pp. 1-22, 24-49 and 59-85), which is interrupted by segments of MS B I (*Werken*, pp. 23-24 and 49-58) at thematically fitting places. As Sweelinck's CR Gehrman printed the whole MS A I as the main source and left out only 58 rules from CR 1 (*Werken*, p. 7, No. 26). Gehrman consulted MS C only for the sake of comparison. From the three segments about the modes from CR 2 Gehrman concocted a new one covering the 12 tones (*Werken*, pp. 38-39). To the material of CR 3 in MS A I / MS C he added some examples from MS B II which are found only there. The examples of MS B II shared with A I / C were ignored by Gehrman, even though they show that there are major differences between these two source groups, particularly in the explanatory texts. The second and third part of Gehrman's edition consists of MS A II, though in completely modified order (*Werken*, pp. 86-104), followed by Reincken's additional MS A III in an abbreviated form (*Werken*, pp. 104-106).

### VIII.3. Questions of Origin and Authorship

That Gehrman included in principle all of MSS A-C in the Sweelinck edition was based on his previous research. In an article from 1891 he voiced the opinion that MS A I and II were possibly written by Reincken's teacher Heinrich Scheidemann (c1595-1663), who could also have been the author of MS A II.<sup>19</sup> In the edition Gehrman revised this opinion, basing himself on a nota bene on p. 43 of MS A I (**Abb.** VII.6a): 'NB allhier her gehört die Regel, dass sich alle halbe tacte was bewegen soll, und in derselben steckt dieses alles MW' ('Nota bene: here belongs the rule, that every half bar something should move, and in this [rule] resides everything MW').<sup>20</sup> The initials 'MW' Gehrman also found in a collection of vocal music preserved in Lüneburg (D-Lr, MS KN 206), which had already been identified as an autograph by the Hamburg Jacobi organist Matthias Weckmann (1619-1674). After comparing the handwriting of this manuscript with that of MS A I/II Gehrman concluded that the scribe was identical.<sup>21</sup> The view that MS A I/II are Weckmann autographs had far-reaching consequences. On this basis, Gehrman speculated that the author of MS A II must have been Weckmann's teacher, the Hamburg Petri organist and Sweelinck pupil, Jacob Praetorius (1586-1651), since he considered the content of MS A II too progressive to stem from Sweelinck;<sup>22</sup> Weckmann would have copied MS A I/II while studying with Praetorius between 1637 and 1640. MS A was henceforth considered the central source while MS C and MS B merely represented copies taken from it.<sup>23</sup>

Another consequence of Gehrman's theory was that Reincken must have obtained the Weckmann autograph MS A before 1670, which is curious since this would imply that Weckmann had given such an important document away at least four years before his death in 1674. One can rule out the possibility that MS A was merely borrowed by Reincken, since he wrote his extract of MS A II at the end of this

---

<sup>19</sup> Hermann Gehrman, 'Johann Gottfried Walther als Theoretiker', *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), pp. 485-486.

<sup>20</sup> See *Werken*, p. 11.

<sup>21</sup> *Werken*, pp. II-III.

<sup>22</sup> *Werken*, p. III: 'Jener 2. Teil in Ms. A mag wohl, da er von Sweelinck nicht herühren kann, das geistige Eigentum von Jakob Praetorius sein'.

<sup>23</sup> *Werken*, p. II: 'Die Quelle für Ms. B und C ist Ms. A, und zwar, was wichtig ist, immer der I. Hauptteil von A (pp. 2-275) [= Ms. A I]. Ms. C ist vollständig und von Ms. B der größere zweite Traktat wörtlich [sic] aus Ms. A entlehnt'.

manuscript (MS A III) and furthermore made some additions and added comments to MS A I (Sweelinck's *Composition Regeln*); it is unlikely that he would have done this when he did not own the manuscript himself.

According to Gehrman, Reincken's amendments were in fact much earlier than 1670 because a comparison with his hand in MS B showed that MS A III was written by the 'young Reincken'.<sup>24</sup> This left Gehrman with the problem why Reincken in 1670 (in MS B II) still copied out the old theory of invertible counterpoint from Sweelinck's CR 3 rather than the newer one from MS A II. Gehrman not very convincingly argued that the well-known innovator Reincken perpetuated the old unpractical theory only out of respect for the great classic authorities Zarlino and Sweelinck.<sup>25</sup> In Gehrman's view, therefore, the three sources he used covered the complete theoretical doctrine of Sweelinck and his school.<sup>26</sup>

Investigations after World War II had necessarily to rely on Gehrman's edition, which fails in central issues, as has become clear after the return of the two Hamburg manuscripts A and B. First indirect doubts on the Weckmann autograph theory were cast by Friedrich Wilhelm Riedel and Bärbel Roth when they argued that Lüneburg KN 206, the manuscript central in Gehrman's argument, was not written by Weckmann.<sup>27</sup> However, at a later stage Alexander Silbiger and Curtis Lasell convincingly restored the Weckmann autograph status of KN 206.<sup>28</sup> In the meantime Werner Braun had located

---

<sup>24</sup> *Werken*, p. I: 'Aus diesem 2. Hauptteile [MS A II] machte sich der junge Reincken, der Besitzer dieses Manuskripts, einen kurzen Auszug ... '.

<sup>25</sup> *Werken*, p. III: 'Reincken ... verzichtet ganz auf die Wiedergabe des 2. Teiles von Ms. A, der doch die 1670 schon üblichen Regeln des modernen doppelten Kontrapunkts lehrte, und zieht die ältere Lehre, da sie von Zarlino und Sweelinck herrührt ... vor. Also nur aus Achtung vor den größeren Autoritäten hat unser sonst so fortschrittlicher Neuerer die ältere unpraktischere Darstellung des doppelten Kontrapunktes jener neueren vorgezogen in Ms. B'; concerning the Zarlino portions in CR 3, see below.

<sup>26</sup> *Werken*, p. II: 'In ihnen ist das gesamte Lehrgebäude der Sweelinck'schen Schule enthalten'.

<sup>27</sup> Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, x; München and Salzburg, 1990), p. 95; Bärbel Roth, 'Zur Echtheitsfrage der Matthias Weckmann zugeschriebenen Klavierwerke ohne *Cantus firmus*', *Acta Musicologica* 36 (1964), p. 34.

<sup>28</sup> Alexander Silbiger, 'The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation', in *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christian IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.-14. November 1985*, ed. Anne Ørbæk Jensen and Ole Kongsted (Kopenhagen, 1989), pp. 117-144; Curtis Lasell, 'Italian Cantatas in Lüneburg and Matthias

two close concordances on MS A II which both are attributed to the ‘father of counterpoint’ (‘Vater des Kontrapunkts’) Johann Theile (1646-1724). Since at that time MS A II was still considered a Weckmann autograph, Braun concluded that Theile wrote the treatise before 1674, the year of Weckmann’s death. However, Kerala Snyder undertook a comparison of Theile’s printed 1673 polyphonic masses with the content MS A II and concluded that at that date Theile was not yet capable of writing such a sophisticated theory, since the composition technique demonstrated in the masses is still rather primitive.<sup>29</sup> This fact in conjunction with a comparison of Weckmann’s music with the composition techniques discussed in MS A II led Paul Walker to the conclusion that this treatise was compiled by Weckmann himself rather than by Theile.<sup>30</sup> Werner Braun replied to Walker’s theory in his important book on German music theory of the seventeenth century:

In this way Weckmann attained the position of an expanding and elaborating writer – and this in spite of the fact that there is no further testimony about him being a teacher of double and multiple counterpoint. (That he had mastered these techniques is self-evident with a composer of his stature.) On the other hand, the evidence for Theile’s theoretical activities and teaching is overwhelming.<sup>31</sup>

The principle result of the discussion was that altogether four famous composers were in consideration as the possible author or writer of MS A II: Heinrich Scheidemann, Jacob Praetorius, Matthias Weckmann and Johann Theile. The rediscovery of the Hamburg manuscripts has put an end to all these uncertainties. MS A I/II are beyond all

---

Weckmann’s Musical *Nachlaß*’, in *Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg, 30 August – 3 September 1991*, ed. Sverker Jullander (Göteborg 1993), pp. 159-183 (here p. 165).

<sup>29</sup> Kerala Snyder, ‘Dietrich Buxtehude’s Studies in Learned Counterpoint’, in: *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980), p. 561.

<sup>30</sup> Paul Walker, ‘From Renaissance ‘Fuga’ to Baroque Fugue: The Role of the ‘Sweelinck Theory Manuscripts’’, in: *Schütz-Jahrbuch* 7/8 (1985-1986), p. 96, where he refers to Alexander Silbiger (preface of his edition *Matthias Weckmann, Four sacred concertos* (= *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, vol. 46; Madison, Wisconsin: A-R Editions, 1984), p. xxvi, note 11. Walker also mentions a letter from Curtis Lasell from 11 August 1985. See also Silbiger, ‘The Autographs of Matthias Weckmann’, p. 128.

<sup>31</sup> Braun, *Deutsche Musiktheorie*, p. 32: ‘So geriet Weckmann in den Rang des Vermehrers und Erweiterers – obwohl es kein einziges Zeugnis für ihn als Lehrer des doppelten oder mehrfachen Kontrapunkts gibt. (Daß er die Technik meisterte, versteht sich bei einem Komponisten seines Ranges von selbst.) Andererseits sind die Zeugnisse für Theiles einschlägiges Unterrichten wahrhaft überwältigend’.

doubt no Weckmann autograph. Gehrmann's Weckmann 'nota bene' from MS A I is not in his writing either but is written uniformly by the same anonymous hand. It turns out that MS C contains the same 'nota bene' (Abb. VII.6b) and also written by the same scribe as the rest of the manuscript – something which Gehrmann failed to mention, obviously because this would have formed a serious threat to his theory of MS A as a Weckmann autograph and thus as the principal source – compare Abb. VII.6b with VII.6a.<sup>32</sup>

Robert Eitner already observed, in the preface to his above-mentioned transcript for the VNM, that MS A I/II must have been copied at the end of the seventeenth century.<sup>33</sup> This is confirmed by my investigation of the watermarks of MS A which shows that it cannot have been copied before c1690, possibly by a copyist of the circle around the Theile pupil Georg Österreich.<sup>34</sup> This fact as well as the nature of four additional concordances to MS A II, two of which are explicitly ascribed to Theile,<sup>35</sup> do firmly support Braun's Theile theory. The doubts expressed by Kerala Snyder and Paul Walker in connection with the supposed early date of Theile's treatise are no longer valid. It is now clear that MS A II belongs to a complex of very similar treatises by Johann Theile which originated sometime during the last quarter of the seventeenth century. It forms some sort of pendant to Theile's *Musicalisches Kunstmuseum*, which is a more practical collection with extended musical examples instead of rules.<sup>36</sup> The treatise MS A II has therefore nothing to do with Sweelinck and his school and will as a consequence excluded from the new publication of the *Composition Regeln* in the Sweelinck *Opera Omnia*.

---

<sup>32</sup> Compare these plates also with the Weckmann-autograph facsimilia in Friedhelm Krumacher, 'Zur Quellenlage von Matthias Weckmanns geistlichen Vokalwerken', *Gemeinde Gottes in der Welt – Festgabe für Friedrich-Wilhelm Krumacher zum 60. Geburtstag* (without place and year [1961]), pp. 26-31 (see especially the 'MW' on p. 29).

<sup>33</sup> Robert Eitner, preface to his transcription of the 'Kompositions-Regeln' (1871).

<sup>34</sup> For more details about this point see Grapenthin, "Sweelincks Kompositionsregeln" aus dem Nachlass Reinckens'.

<sup>35</sup> The four sources are: D-Hs MS Cod. hans. IV. 39, 8 (17) autograph by Johann Mattheson; D-B MS Mus. ms. theor. 913 (second treatise) written by Heinrich Bokemeyer; D-B MS Mus. ms. theor. 917 (second treatise) written by Johann Gottfried Walther; D-B Mus. ms. autogr. Kuhnau (third treatise).

#### VIII.4. The Sweelinck Treatise

It is striking that not a single source of Sweelinck's *Composition Regeln* in Dutch has survived, even though one can assume that the original treatise was written in that language. Further support for this assumption can be found in a statement by Andreas Werckmeister in his *Harmonologia Musica* from 1702:<sup>37</sup>

Im Teutschen weiß ich auch keine Autores, als das wenige, was Herbst geschrieben, dann ein Manuscript, so in Niederländischer Sprache und aus derselben ins Hochdeutsche versetzt ...

In German I do not know of any author but [Johann Andreas] Herbst, who wrote a little [on music theory], as well as a manuscript written in Dutch and from this translated into German ...

This statement fits Sweelinck's treatise, but since it was written nearly 80 years after Sweelinck's death, it could represent pure speculation on Werckmeister's part. However, Johann Mattheson makes a similar statement yet several decades later:<sup>38</sup>

*Schweling* soll des *Zarlins Institutioni* aus dem Welschen ins Niederdeutsche gebracht haben. Sie sind auch nachgehends in die hochdeutsche Sprache übersetzt worden und zu ihrer Zeit ein grosses Licht in der Setzkunst gewesen.

Sweelinck must have translated *Zarlino's Institutioni* from Italian into lower German. Later this has also been translated into high German and in its time formed a particularly illuminating treatise on the art of composition.

Mattheson thus says that Sweelinck translated the Italian original into 'Niederdeutsch' rather than the Dutch language (as Weckmeister has it), but this may form a carelessness on his part. Werner Braun points out an even more alarming mistake elsewhere in Mattheson when he describes Sweelinck as an 'ehemaligen hamburgischen Orga-

---

<sup>36</sup> Johann Theile, *Musikalisches Kunstmuseum*, ed. Carl Dahlhaus (*Denkmäler norddeutscher Musik*, ii; Kassel, 1965).

<sup>37</sup> Andreas Werckmeister, *Harmonologia Musica* (Frankfurt and Leipzig, 1702), p. 110.

<sup>38</sup> Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg, 1740); see Randall H. Tollesen, 'Jan Pietersz. Sweelinck – a bio-bibliography, 1604-1842', *TVNM* 22 (1971), p. 105.

nisten',<sup>39</sup> although Mattheson must have known very well that Sweelinck had been the famous organist from Amsterdam.

A second, even more intriguing question is whether Sweelinck's *Composition Regeln* were published or only existed in manuscript form. Reincken states in the foreword to MS B II that the CR were 'heerauß gegeben unt an den tach gebracht' (edited and brought to light), which seems typical language to describe a publication.<sup>40</sup> However, it perhaps only reflects speculation on the part of Reincken, and it is on the whole not likely that Sweelinck published his theory. It forms a highly specialised treatise for the education of organists and therefore only of interest to this particular branch of musicians rather than a broader circle of composers and theorists who could make the effort financially feasible.<sup>41</sup> Randall H. Tollesen even put the basic question whether Sweelinck can be considered the author of the *Composition Regeln* at all.<sup>42</sup> However, Braun observed in reply that Sweelinck in any case needed a theoretical basis for the instruction of his many students.<sup>43</sup>

As Mattheson already indicated (see the quotation above), Sweelinck did not invent all of the rules himself, but made extensive use of Gioseffo Zarlino's *Istitutioni harmoniche*. From the four Sweelinck sources, Reincken is the only one who mentions this aspect, in the foreword to MS B II (Plate VIII.2):<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> *Criticae Musicae*, ii (Hamburg, 1725), p. 83; Braun, *Deutsche Musiktheorie*, p. 31.

<sup>40</sup> On the historical background of 'editing', see Walter Wiora, 'In lucem edere', in *Musik und Verlag – Karl Vötterle zum 65. Geburtstag* (Kassel, 1968), pp. 588-589. Werner Braun points out that 'an den Tach bringen' could also have a very general meaning. Referring to Christoph Bernhard's handwritten *Anleitung zur Singekunst*, which is said to be 'herausgegeben', Braun observes: 'Und ihre mündliche Bekanntgabe ist ja auch eine Herausgabe und ein An-den-Tag-Bringen' (*Deutsche Musiktheorie*, p. 30).

<sup>41</sup> Although the Sweelinck rules may have been of general interest for the musicians of the period, it is evident from the selection of the musical examples that this treatise was compiled with an eye towards organists, since settings of chorales and of free soggettos are dominating.

<sup>42</sup> Randall H. Tollesen, 'Sweelinck', *NG* 18, p. 412.

<sup>43</sup> Braun, *Deutsche Musiktheorie*, p. 30: 'Die Menge seiner Schüler setzt jedoch eine Lehrschrift voraus'.

<sup>44</sup> ND VI 5384, 53v.

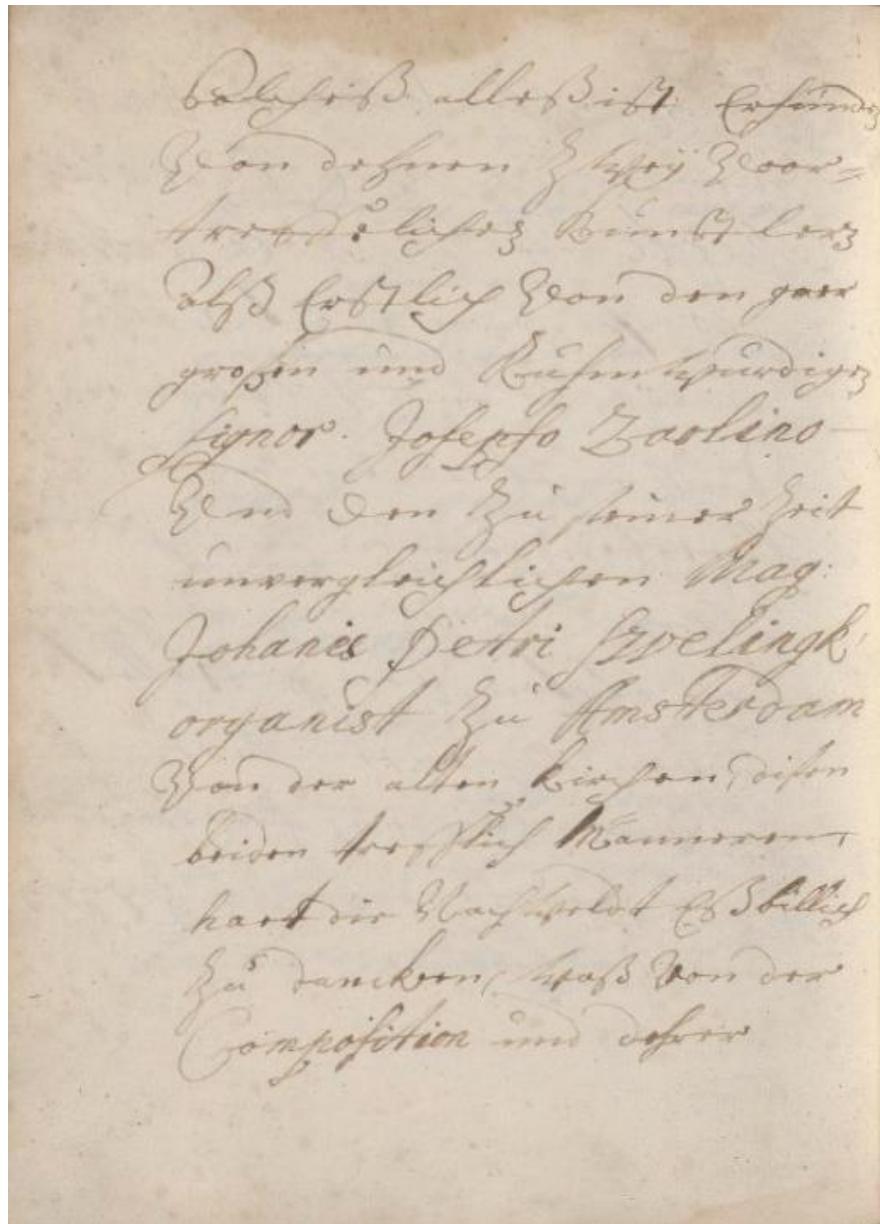


Plate VIII.2. ND VI 5384, 53v: Reincken mentioning Zarlino.

[...] Solches alleß ist erfunden von dehnen zwey voortreffelichen Kunstlern alß erstlich von den gaer großen und Ruhmwürdigen signor. Josepfo Zarlino – vnd den zu seiner zeit unvergleichlichen Mag: Johanis Petri Swelingk, organist zu Amsterdam von der alten kirchen, disen beiden trefflich[en] Männeren haet die Nachweldt eß billich zu dancken, waß von der Composition und dehrer Sonderlichen hantgriffen, In disen volgenden Regulen ist abgefaßet [...].

[...] This all was invented by two outstanding artists, the first one being the great and celebrated signor Gioseffo Zarlin, the second one the in his time incomparable master

Jan Pieterszoon Sweelinck, organist of the Amsterdam Oude Kerk; posterity owes these two remarkable men the following rules of composition and its special techniques (...).]

The connection between Sweelinck's and Zarlino's names in the *Composition Regeln* gave rise to the myth that Sweelinck studied with Zarlino, which has been unmasked as an unfounded tale by Tollefsen.<sup>45</sup> Max Seiffert gives the years of Sweelinck's education in Venice as falling between 1578-1580, without however giving a source.<sup>46</sup>

All examples Gehrman failed to locate in the first edition of Zarlino's treatise from 1558 were attributed by him to Sweelinck or his school, calling them 'original'.<sup>47</sup> However, as early as 1938 Ralph Harold Robbins pointed out that several examples attributed to Sweelinck by Gehrman in fact stem from later editions of the *Istitutioni harmoniche* from 1573 and 1589.<sup>48</sup> For instance, Gehrman considers the three examples in *Werken*, pp. 66-68 as being invented by Sweelinck and showing a clear development in relation to Zarlino: 'The Zarlino doctrine of double counterpoint is complemented here by new forms as they had been developed by the time of Sweelinck'.<sup>49</sup> However, all three examples in fact derive from Zarlino himself, namely from the 1589 edition (cap. 56). Another misunderstanding by Gehrman can be seen in connection with the eight settings of the hymn 'Veni Creator spiritus à 3' (*Werken*, pp. 72-73). Gehrman writes that these cantus-firmus settings are only stimulated by Zarlino because there is a very similar setting on a free 'Sogetto' instead of a chorale in cap. 63 of the 1558 edition and considers them 'in gewissem Sinne Original' (in a certain sense original).<sup>50</sup> But it was again Zarlino himself who replaced the examples from the 1558 edition by the eight settings of the 'Veni creator' in the 1589 edition.

---

<sup>45</sup> Tollefsen, 'Sweelinck – a bio-bibliography', pp. 106-1f. see also Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music*, pp. 84-85.

<sup>46</sup> Seiffert, 'Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler', p. 152. J. Mattheson places Sweelinck's time with Zarlino in his *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 331 as early as 1557 (see Tollefsen, 'Sweelinck – a bio-bibliography', p. 104), even though Sweelinck was born in 1562.

<sup>47</sup> Gehrman often uses the term 'original' (original), for instance in *Werken*, p. 63, note 2: ' ... original gegenüber Zarlino'.

<sup>48</sup> Ralph Harold Robbins, *Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz*, (dissertation, Berlin, 1938), p. 69. Remarkably, Robert Eitner had already consulted Zarlino's last edition from 1589 for his 1871 transcription (compare note 4).

<sup>49</sup> *Werken*, p. 66 note 2: 'Die Zarlino'sche Lehre v. dopp. Kontrap. wird hier durch neue Formen desselben, wie sie sich zu Sweelincks Zeiten fortentwickelt hatten ergänzt'.

<sup>50</sup> *Werken*, p. 72 note 1: 'Die Bearbeitungen des Chorals 'Veni Creator Spiritus' von S. 72-75 sind durch Zarlino's Inst. III cap. 63 angeregt und somit doch in gewissem Sinne Original. Denn

One further example shows Gehrmann's solid source-knowledge of treatises of the sixteenth and seventeenth centuries without, however, keeping him from yet another misinterpretation. He located a canon (*Werken*, p. 77) missing from the 1558 Zarlino edition in Seth Calvisius's *Melopoia* of 1593 (cap. 19); however, since the '3. Verenderung' (third solution) of this canon is in its turn absent from the *Melopoia*, he considered this solution an original contribution by Sweelinck or his school.<sup>51</sup> However, Calvisius merely copied the canon together with its two-part inversion (but without the three-part '3. Verenderung') from Zarlino's 1589 edition of the *Istitutioni*, as did Sweelinck (the latter, by contrast, in complete form).

Scholars disagree whether Sweelinck used Zarlino's third edition from 1573 or the last one from 1589. Paul Walker's view that Sweelinck used the 1573 edition was criticized by Werner Braun,<sup>52</sup> who thinks Sweelinck's examples reflect the 1589 edition.<sup>53</sup> On the whole Braun's view seems the right one, as can be shown, for instance, by 'Die andere manier von doppeltem Contrapunct à 2' (*Werken*, p. 62 – last example). In 1589 Zarlino omits the beginning of the upper voice as present in the first edition (1558), obviously because he wants to avoid the not very well sounding fifth in the middle of bar 4 (Example 1):

---

bei Zarlino sind andere Beispiele als in unseren Manuskripten, der Sogetto ist dort ein frei erfundener, nicht wie hier ein Choral. Außerdem sind bei Zarlino nur 2 Hauptarten mit je 1 Umkehrung dieser Bearbeitungen möglich, denen von den 8 Sweelinckschen Arten die 1. 2. 6. u. 5. Manier entsprechen, die 4 anderen Manieren sind also erst nach Zarlino hinzugekommen'.

<sup>51</sup> *Werken*, p. 78, note 1.

<sup>52</sup> Walker, 'From Renaissance "Fuga" to Baroque Fugue', p. 95. It is also the opinion of Myron Rudolph Falck, *Seventeenth-Century Contrapuntal Theory in Germany* (Rochester 1965), p. 43-56.

<sup>53</sup> Braun, *Deutsche Musiktheorie*, p. 29, note 59.

EXAMPLE 1

a Zarlino, *Istitutioni* III, 1558



b Zarlino, *Istitutioni* III, 1589



It is the 1589 reading which has been adopted in the German sources. Zarlino's 1573 edition still has the reading from 1558, even though the fifth and sixth notes ( $b^1$  and  $c^2$ ) are now notated incorrectly as half notes instead of whole ones. However, this forms merely a mistake, and the decisive first four notes are identical with the 1558 edition. The 1589 edition must therefore have formed Sweelinck's principal source.

However, another example shows that Sweelinck did not use that edition exclusively for his *Composition Regeln*, but sometimes consulted the 1573 one as well. Sweelinck copied the example of the so-called first manner of double counterpoint ('alla Duodecima' – *Werken*, p. 62) as can be found in Zarlino's 1589 edition (cap. 56); replacing Zarlino's part-notation by score-notation in which the two upper parts form the 'principal' and the second and third voice form the inversion.<sup>54</sup> In the inversion of this example the lower voice now acts as the new upper voice while remaining on the same level, and the upper voice now functions as the new deeper voice a twelfth lower (Example 2a). As a second possibility to realize the inversion, Sweelinck gives the rule to set the upper voice only a fifth deeper (instead of a twelfth) and to raise up the lower

<sup>54</sup> In the Sweelinck edition the original accolades for the first and second as well as the second and third voices are missing, as is the original *b*-signature of the third voice.

voice an octave. This is a method he took over from Zarlino's 1573 edition, cap. 56 (Example 2b).

EXAMPLE 2

a MS A, p. 187 (corresponding to Zarlino, *Istitutioni* III, 1589)

Oberste Parteij  
Principal à 2

Vnterste Parteij  
Oberste Parteij  
[= former upper voice a twelfth lower]

Vnterste Parteij

b MS A, p. 188 (corresponding to Zarlino, *Istitutioni* III, 1573)

Second manner of inversion

[former lower voice an octave higher]

[former upper voice a fifth lower]

Sweelinck thus first shows the method of inversion from 1589 and then in addition the method from 1573. The practical effect of the two different methods is the same, since the ambitus between the two voices is in both cases the same, while in the 1573 method are placed an octave higher. That this 'second manner' was not reinvented by Sweelinck himself (which of course would be thinkable) but was indeed taken from the 1573 edition is indicated by the fact that Sweelinck uses exactly the same clefs for the two voices in the inversion as does Zarlino.<sup>55</sup> This confirms that Sweelinck used Zarlino's 1589 edition as his basis, completing it here and there with material from the 1573 edition.

Braun was the first to point out that Zarlino is not the only Italian theorist from whom examples are extant in the German manuscript circle discussed here.<sup>56</sup> Here we encounter a problem of Gehrmann's edition similar to his ignorance of the different versions of Zarlino's treatise. Several of the previously unlocated examples Braun found

<sup>55</sup> MSS A and C have the original Zarlino-clefs, whereas in MS B the second voice is notated with a baritone-clef instead of a tenor-clef. The phenomenon that MS B uses other clefs than the Zarlino original is encountered more than once.

<sup>56</sup> Braun, *Deutsche Musiktheorie*, pp. 29-30.

in *L'arte del Contraponto* (Venice, 1598) written by the Zarlino pupil Giovanni Maria Artusi (1540-1613). The last two examples on p. 82 of the *Werken* are considered of North-European origin by Gehrman, who again points out their purported progressive nature.<sup>57</sup> The two examples are however not of Northern provenance but derive from Artusi's *L'arte del Contraponto*.<sup>58</sup> On the same page of Artusi's treatise we find Sweelinck's 'Ein ander Exempel in der Quint oben Nach einer Pausen' (*Werken*, p. 76), which Gehrman thought to be by Johann Adam Reincken himself, since it is only extant in MS B. The existence of the Artusi material shows once more how problematic Gehrman's method of ascribing all examples he did not find in Zarlino's 1558 *Istitutioni* to Sweelinck or his school. Braun speculates that the German treatises may hide even more Italian authors beyond Zarlino and Artusi.<sup>59</sup>

The question arises whether Sweelinck himself incorporated the Artusi rules in his treatise, or whether others (the ones mentioned by Reincken as the 'Etzl.[ichen] Anderen') such as Sweelinck's pupils were responsible for the additions at a later stage. Werner Braun tends to favour the latter explanation, thinking that the Artusi rules were added in several stages.<sup>60</sup> This interpretation is perhaps based on Braun's observation that MS A/C and MS B contain entirely different Artusi examples. However, CR 3 includes an Artusi example shared between MS A/C and in MS B,<sup>61</sup> namely the example of a 'Fuga [...] contrarij [...] sicolta',<sup>62</sup> which is identical with the last example on p. 59 of the *Werken*. Since MS B has a way of transmission completely different from that of MS A/C, it is not very likely that one of the 'Etzl. Anderen' picked out the same Artusi example and put it at exactly the same spot in the treatise.<sup>63</sup> In addition,

<sup>57</sup> *Werken*, p. 82, note 2: 'Von hier an sind alle folgenden Beispiele und Regeln nicht mehr aus Zarlino's Institutionen entlehnt, sie sind sämmtlich originaler, nordischer [sic] Herkunft und bilden eine Erweiterung des Zarlino'schen Inhalts, wodurch die Fortschritte dieses wichtigen Gebietes der Theorielehre im Laufe eines halben Jahrhunderts, 1550-1600, gekennzeichnet wird'.

<sup>58</sup> Giovanni Maria Artusi, *L'arte del Contraponto* (Venice, 1598 / R Hildesheim, 1969), p. 64; see Braun, *Deutsche Musiktheorie*, p. 30.

<sup>59</sup> Braun, *Deutsche Musiktheorie*, p. 29: ' [...] daß mindestens noch ein weiterer italienischer Theoretiker in den deutschen Quellen rezipiert worden ist'.

<sup>60</sup> Braun, *Deutsche Musiktheorie*, p. 30: 'Diese Aneignung [of Artusi] verlief in "Schüben" [sic]'; p. 280: 'Es handelt sich dabei um die vor 1657 der Hamburger Sweelinck-Tradition eingegliederten [sic] Artusi-Regeln von 1598 [...]'.

<sup>61</sup> Not mentioned by Braun.

<sup>62</sup> Artusi, *L'arte del Contraponto*, p. 62 (third example).

<sup>63</sup> That this example does appear at the same place in the treatise is not self-evident because MS A/C and MS B in several cases show a diverging arrangement of the examples.

there are many Artusi examples in CR 1 shared between MS A/C and the Vienna MS D.<sup>64</sup> It therefore seems likely that the Artusi examples form as much part of the original Sweelinck treatise as the Zarlino material. In theory the Artusi examples could of course have been added by a Sweelinck pupil at a very early state, before the transmission branched off in several directions. However, this appears not very likely. For example, the important rules found at the beginning of the treatise on different kinds of intervals (*Werken*, pp. 1-3, nos. 3-11) are taken from Artusi's treatise (*L'arte del contraponto*, pp. 24-28) and form a vital part of Sweelinck's treatise rather than a mere addition.

It is revealing to compare the two ways of transmission of MS A/C and MS B in relation to Zarlino's *Istitutioni*, which concerns the third part of Sweelinck's *Composition Regeln* (CR 3). It shows that MS B is in some instances closer to Zarlino's method than MS A/C, which is essential to get an idea of the probable original form of the Sweelinck treatise. Gehrman notes about the eight settings of the hymn 'Veni creator spiritus' (*Werken*, pp. 72-76) that MS B exchanges the position of the sixth and seventh 'Manier'.<sup>65</sup> As has already been seen, this example is absent from the 1558 edition, and Gehrman could not know that it corresponds to cap. 63 of the 1589 edition. MS B has the right order of the Zarlino edition, whereas the order in MS A/C – the one followed by Gehrman – was altered without obvious reason. Another example is the 'Doppelte Fuga od. Canon in der Quint vnten' (*Werken*, p. 78), which appears in corrupted form in MS A/C with two mistakes, whereas MS B has the right Zarlino example (Example 3a).<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> For the larger part not mentioned in Braun's *Deutsche Musiktheorie*.

<sup>65</sup> *Werken*, p. 72: 'In Ms. B ist unsere 6. Manier die 7. Manier und unsere 7. Manier die sechste Manier'.

<sup>66</sup> Obviously Gehrman missed the difference here between MS A/C and B, because he printed the example as found in his favourite main source A, even though it definitely sounds wrong in this way, particularly at the end.

EXAMPLE 3

a MS A/C

Three staves of musical notation for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time. The notation is identical to Zarlino/MS B, showing a dotted whole note in bar 1 and a normal whole note in bar 2.

Zarlino / MS B

Three staves of musical notation for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time. The notation is identical to MS A/C, showing a dotted whole note in bar 1 and a normal whole note in bar 2.

b MS A/C

Three staves of musical notation for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time. The notation shows a dotted whole note in bar 1 and a normal whole note in bar 2. The first beat of bar 1 and the first beat of bar 2 are enclosed in a dashed box, indicating a shift in bar lines.

Zarlino / MS B

Three staves of musical notation for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time. The notation is identical to MS A/C, showing a dotted whole note in bar 1 and a normal whole note in bar 2. The first beat of bar 1 and the first beat of bar 2 are enclosed in a dashed box, indicating a shift in bar lines.

The dotted whole note in MS A/C, which comes in the place of a normal whole note as in MS B, occasions a shifting of the bar lines throughout the piece. It brings forth two extra chords on the third beat of bar 1 and the first beat of bar 2, which however do not

sound really wrong. From the second beat of bar 2 onwards the chords are in the right order. At the end of the canon the text of MS A/C has a second mistake. The canonically leading voice lacks three half notes ( $c^1$ ,  $d^1$  and  $a$ ) after the second beat of bar 13. This has serious consequences (Example 3b). Surprisingly, it does not sound as wrong as one could imagine. By chance there are no dissonant harmonies, because several notes (dotted in Ex. 3b) are identical with the original ones. Different chords are only found on the third beat of bar 13 and the first beat of bar 14. The one mis-proportioned note at the beginning and the three missing notes at the end of this canon explains why the last bar in the MS A/C version consists of six half-note beats (as in Gehrmann's edition).

A last example concerns chapter 66 from Zarlino's *Istitutioni* III (1589). Part 3 of the *Composition Regeln* (CR 3) contains a total of six chapters from this part of Zarlino's treatise. Chapters 54-56, 62 and 63 of the *Istitutioni* III can be found in complete form and in the right order in all three German manuscripts (MS A/C and B), enriched with material from other authors. However, Zarlino's chapter 66 is treated less unanimously. While MS B offers this chapter immediately following chapter 63 without interruption, MS A/C shortens and rearranges this chapter, enriching it with some non-Zarlino material, as can be seen in Table 2.

**TABLE 2. Zarlino's Cap. 66 of the *Istitutioni harmoniche* III in the order of MS A/C.**

	<b>Modern Edition</b>	<b>MS A/C</b>	<b>Original</b>
Exempel eines Contrapuncts mit Vieren	<i>Werken</i> , p. 81	missing	Zarlino, <i>Ist.</i> III, c. 66, 1 <sup>st</sup> example
Ein anderer Contrapunct	<i>Werken</i> , p. 81	missing	Zarlino, <i>Ist.</i> III, c. 66, 2 <sup>nd</sup> example
Ein anderer Contrapunct	<i>Werken</i> , p. 81	missing	Zarlino, <i>Ist.</i> III, c. 66, 3 <sup>rd</sup> example
Noch ein anderer Contrapunct	<i>Werken</i> , p. 81	missing	Zarlino, <i>Ist.</i> III, c. 66, 4 <sup>th</sup> example
Folgen alhier etzliche kurtze Exempel	<i>Werken</i> , pp. 79/80	X	Artusi, <i>L'Arte</i> , p. 63 (not in MS B)
Canon à 4 in Unisono	<i>Werken</i> , p. 81	X	Anonymous (not in MS B)
Canon à 4 [...] A. Willan.	<i>Werken</i> , p. 81	X	Zarlino, <i>Ist.</i> III, c. 66, 7 <sup>th</sup> example
Der Discant folget [...]	<i>Werken</i> , p. 82	X	Zarlino, <i>Ist.</i> III, c. 66, 5 <sup>th</sup> example
À 4	<i>Werken</i> , p. 82	X	Zarlino, <i>Ist.</i> III, c. 66, 6 <sup>th</sup> example

A similar case of a free arrangement of a Zarlino chapter in MS A/C can be found in CR 1:

**TABLE 3 – Zarlino’s Cap. 44 of the *Istitutioni harmoniche* III in the order of MS A/C.**

MS A/C (new edition, p. 12/13)	Original
No. 43	Zarlino, <i>Ist. III</i> , c. 44, 3rd example
No. 44	Anonymous
No. 45	Zarlino, <i>Ist. III</i> , c. 44, 1 <sup>st</sup> example
No. 46	Zarlino, <i>Ist. III</i> , c. 44, 2 <sup>nd</sup> example
No. 47	Zarlino, <i>Ist. III</i> , c. 44, 4 <sup>th</sup> example
No. 48	Zarlino, <i>Ist. III</i> , c. 44, 5 <sup>th</sup> example

The Vienna fragment (MS D), by contrast, observes the Zarlino order (nos. 45, 46, 43, 47 and 48; the anonymous No. 44 is left before No. 45). In this case the wrong order in MS A/C was noticed by a copyist. At the end of example 46 both MS A and MS C have the annotation: ‘Hier besiehe daß Exempel primi Toni à 2. Zweȳ blat vorher beschrieben’ (here must come the two-part example primi toni, written-out two pages earlier).<sup>67</sup> This suggests that the original Sweelinck treatise contained the original order of Zarlino’s chapters and also that MS A/C was in some instances disarranged either through carelessness while copying or through a later revision by a Sweelinck pupil or some other person. We have to presume this especially for the Zarlino chapter 66 discussed above.

The comparison of MS A/C and B in connection with the CR 3 is also interesting with regard of the canons by Sweelinck himself and by John Bull. Both Sweelinck’s canon on ‘O Mensch bewein dein Sünde groß’ (*Werken*, p. 76<sup>68</sup>) and John Bull’s

<sup>67</sup> MS A, p. 49 (MS C was originally without page numbers; they were added by Gehrmann in line with MS A).

<sup>68</sup> In Gehrmann’s edition the original addition ‘J. P. Sweling’ is omitted.

pair of canons on ‘Wenn wir in höchsten nöthen seyn’ (*Werken*, pp. 83-84<sup>69</sup>) are only present in MS A/C, which begs for an explanation. Gehrman states in the foreword to his edition that MS B II was copied from MS A except for only the last few pages which are missing in B II.<sup>70</sup> While this could explain the absence of the Bull canons with Reincken, which are indeed found close to the end of MS A/C, it fails to explain why the Sweelinck canon was missed by him, occurring as it does in the middle of the CR. MS B moreover adds two examples from Artusi (*L’Arte del Contraponto*, p. 64) right after Zarlino’s chapter 66,<sup>71</sup> which are absent in MS A/C, which makes it all the more curious why the interesting and very artful canons by Sweelinck and Bull are absent from MS B. It is unthinkable that they were left out on purpose by Reincken. Obviously, these three pieces form additions made within the transmission of MS A/C. Matthias Weckmann would be a possible candidate, but more likely is that they were added by Weckmann’s teacher Jacob Praetorius, who was a direct pupil of Sweelinck. He could have copied the original Sweelinck treatise while studying in Amsterdam and have undertaken at a later stage a rearrangement of the treatise which among other things included the addition of the canons. Perhaps he copied them separately from his teacher (who was personally acquainted with Bull).<sup>72</sup> This special line of transmission of the Jacob Praetorius school must have been unknown to the Scheidemann pupil Reincken, at least until 1670 (when he wrote out MS B), and it perhaps formed one of the reasons why Reincken had MS A copied out at such an late stage. It must have been evident to him that there are differences in the transmission of his treatise and MS A, not least when he saw these striking canons.

---

<sup>69</sup> The attribution ‘Doctor Bull fecit’ is written only once, after the second canon. It is obvious that it applies to the first canon as well, since it forms a twin with the second one.

<sup>70</sup> *Werken*, p. I: ‘Dieser [zweite Traktat] ist eine Kopie des letzten Abschnitts vom 1. Hauptteil in Ms. A (pag. 177-275); jedoch fehlt der Inhalt der letzten Seiten aus Ms. A’.

<sup>71</sup> See *Werken*, p. 82 (‘Hie ein ander Exempel’, and ‘Hie ander Exempel in der Octave oben’).

<sup>72</sup> There might have been another connection, since Jacob’s brother Michael apparently studied with the famous English organist in Antwerpen in the early 1620s but died there prematurely towards the end of 1624; see Guido Persoons, *De Orgels en de Organisten van de Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen van 1500 tot 1650* (= *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, Klasse der Schone Kunsten 43, xxxii; Brussels, 1981), p. 95. I would like to thank Pieter Dirksen for drawing my attention to this interesting link.

By way of conclusion it is important to try to assess the relative status of the four sources A-D, their connections as well as their possible relationship with the lost original Sweelinck treatise. MS A I and MS C are the only complete sources, while MS B II and MS D present fragments only. From the title of MS A I and MS C it is evident that the (common) version they contain originated after Sweelinck's death, because he is mentioned as the 'gewesen vornehmen organisten' (late distinguished organist). The only complete version of Sweelinck's *Composition Regeln* we know, in the form of an evidently new arrangement by Jacob Praetorius, thus originated after 1621. A *terminus ante quem* is provided by Johann Crüger's 1630 *Synopsis musica*, which includes some examples from the CR.<sup>73</sup> Max Seiffert pointed out that the latter cannot have been copied from Crüger's *Synopsis*, since two of them are explicitly marked in the CR with the name of the composer ('J.P. Sweeling' and 'Doctor Bull'), while they are anonymous in the *Synopsis*, with the neutral term 'thema' replacing the title of the chorales.<sup>74</sup> Seiffert assumed that Crüger was acquainted with the CR through one of the many German Sweelinck pupils but at the same time states the possibility cannot be ruled out that both derive from a common, lost source.<sup>75</sup> If Crüger indeed copied from the CR it must have been from the line of transmission of MS A/C rather than MS B, because some examples are to be found exclusively in MS A/C (e.g., the Sweelinck and Bull canons), whereas other examples are both in MS A/C and in MS B.

MS B is indeed the product of an entirely different line of transmission. The wording and the syntax of the text is differing (for example, instead of 'ort' we find the word 'stete'). Perhaps it constitutes Reincken's own translation of the original Dutch text which he might have received from his music teacher in Deventer, Lucas van Lenninck, or it represents the translation of his Hamburg teacher, Heinrich Scheide-

---

<sup>73</sup> It is sometimes still thought that the oldest edition appeared as early as 1624; however, Elisabeth Fischer-Krückeberg clearly demonstrated that the edition from 1630 forms the oldest one, and that the '1624' represents a misreading of the date of the second edition from 1654 ('Johann Crüger als Musiktheoretiker', *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 [1930], p. 6).

<sup>74</sup> Seiffert, 'Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler', pp. 180f.

<sup>75</sup> This idea of Seiffert cannot be dismissed out of hand because a comparison between MS A/C and the *Synopsis* show divergences in the readings, especially in the four-voice examples nos. 110-125 (*Werken*, pp. 42-49).

mann. Because it also (as has been shown) reflects more faithfully Zarlino's text, CR 3 in the transmission of MS B appears to stand closer to Sweelinck's original than this part of Sweelinck's treatise in the transmission of MS A/C. MS B thus seems to reflect an earlier state of transmission than MS A/C. Similarly independent from the MS A/C transmission stands MS D. The famous 'nota bene' from Matthias Weckmann is missing in the latter source and (as in MS B), we find important differences in the translation (for example, 'duplex' and 'simplex' instead of 'doppelt' and 'einfach').

It will by now have become clear that the transmission of Sweelinck's *Composition Regeln* is a rather complicated matter. Though the source situation has much improved since the recent recovery of the Hamburg manuscripts, it must be admitted that the general source picture is still rather fragmentary. The very important and, as it appears, oldest sources MS B and D are incomplete, while the complete sources MS A and C most likely present revisions by Jacob Praetorius. Since it appears unlikely that further sources of Sweelinck's treatise will resurface, we will have to accept that it is impossible to reconstruct the original treatise as a unified whole. Only some of its parts can be resurrected – a reconstruction which however can give us a fair idea of what Sweelinck's original treatise looked like.

TEIL V  
DAS WERK



## KAPITEL IX

### BEZIEHUNGEN ZWISCHEN FRONTISPIZ UND WERKAUFBAU IN JOHANN ADAM REINCKENS *HORTUS MUSICUS*

Seit Philipp Spitta im Sommer 1880 bei dem Marburger Chirurgen und Musikalien-sammler Guido Richard Wagener (1823-1896) die 1688 gedruckte Instrumentalsammlung *Hortus musicus*<sup>1</sup> von Johann Adam Reincken entdeckte,<sup>2</sup> ist eine Reihe von wissenschaftlichen Abhandlungen über dieses bedeutende Werk erschienen. Nachdem schon 1886 eine Neuausgabe des HM von der Vereinigung für niederländische Musikgeschichte veröffentlicht worden war,<sup>3</sup> richtete sich das Interesse nur anfänglich auf das Werk selbst, dann jedoch lange Zeit in erster Linie auf seine Beziehung zu einigen Cembalowerken Johann Sebastian Bachs. In der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 23. November 1881 hatte Spitta in seinen *Bachiana I* unter dem Titel „Umarbeitungen fremder Original-Compositionen“ darauf aufmerksam gemacht, daß Bachs Sonaten a-Moll (BWV 965) und C-Dur (BWV 966) sowie der Fuge B-Dur (BWV 954) einige Sätze des HM zugrunde liegen.<sup>4</sup> Ging es Spitta noch in erster Linie darum, Reinckens „skizzenhafte Vorzeichnung“ und „Knospe“ Bachs „herrlich entfalteter Blüthe“ entgegenzusetzen,<sup>5</sup> stelle Christoph Wolff 1985 den HM in den Mittelpunkt einer eingehenden Studie über Reinckens Einfluß auf das Bachsche Frühwerk, in

---

<sup>1</sup> Der vollständige Titel lautet: *Hortus musicus recentibus aliquot flosculis Sonaten, Allemanden, Couranten, Sarabanden et Giquen, Cum 2 Violin, Viola et Basso continuo, consitus a Johanne Adamo Reincken [...]*, Hamburg o.J. [16S8]; im Folgenden abgekürzt HM.

<sup>2</sup> Philipp Spitta, „Bachiana I – Umarbeitungen fremder Original-Compositionen“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 47 und 48 (1881), Sp. 737ff.

<sup>3</sup> J. C. M. van Riemsdijk (Hrsg.), *Hortus Musicus van Jean Adam Reincken* (= Uitgave XIII der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis), Amsterdam und Leipzig o.J. (1886).

<sup>4</sup> Spitta, a. a. O., Sp. 737ff.

<sup>5</sup> Spitta, a. a. O., Sp. 754. In den folgenden Jahren erschienen weitere Vergleichsstudien u.a. von J. Müller-Blattau (Geschichte der Fuge <sup>1</sup>1923, S. 105ff., <sup>2</sup>1931, S. 64ff. und <sup>3</sup>1963, S. 69ff.), Hermann Keller („Über Bachs Bearbeitungen aus dem ‚Hortus Musicus‘ von Reinken“, in: *Kongreßbericht Basel* 1949, S. 160ff.) und Ulrich Siegèle (*Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Stuttgart 1975, S. 11ff.), die überwiegend eine ähnlich wertende Tendenz aufweisen. Dabei wurde übersehen, daß den Reinckenschen und Bachschen Kompositionen eine völlig andere Intention zugrunde liegt, die einen wertenden Vergleich der Werke unmöglich machen.

der auch die eigenständige Bedeutung des „Originals“ gebührend gewürdigt wurde.<sup>6</sup> Im Jahre 1989 ließ Christine Defant erstmals einen Artikel erscheinen, der den HM einer eigenen Betrachtung unterzog.<sup>7</sup> Im Folgenden soll an einige Überlegungen aus diesem Artikel und Defants 1990 erschienem Buch *Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland* angeknüpft werden.<sup>8</sup>

### IX.1. Inhaltsbeschreibung

Zum besseren Verständnis der nachfolgenden Ausführungen folgt zunächst eine kurze Inhaltsbeschreibung des HM. Das Werk besteht aus 30 durchnummerierten Stücken für zwei Violinen, Viola da Gamba und Basso continuo (in vier Stimmheften gedruckt), die sich durch Tonartenzusammengehörigkeit und Satzarten deutlich in sechs Suiten einteilen lassen. Diese Suiten bestehen aus einer mehrteiligen Sonata,<sup>9</sup> gefolgt von der durchgängig beibehaltenen ‚klassischen‘ Tanzsatzfolge Allemande, Courante, Sarabande und Gigue [Fuge]. Alle Sonaten des HM sind bis auf kleine Abweichungen nach dem gleichen Schema konstruiert:

*Langsame Einleitung* (meist einteilig) – *Fuge [Allegro]* – *Solovioline I* (meist zweiteilig langsam/schnell) / *Sologambe* (wiederholt das Violinsolo).<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Christoph Wolff, „Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks“, in: *BJb* 71 (1985), S. 99-118. Im folgenden Jahr erschien eine erweiterte Fassung des Artikels unter dem Titel: „Johann Adam Reinken and Johann Sebastian Bach – On the Context of Bach’s Early works“, in: *J. S. Bach as Organist - His instruments, music, and performance practices*, edited by George Stauffer and Ernest May, London 1986.

<sup>7</sup> Christine Defant, „Johann Adam Reinckens ‚Hortus Musicus‘ – Versuch einer Deutung als Metapher für die hochbarocke Musikauffassung in Deutschland“, in: *Die Musikforschung* 42 (1989), S. 128-148. Im Folgenden als „Metapher“ zitiert.

<sup>8</sup> Christine Defant, *Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland – eine Studie zu den Auswirkungen eines Theologenstreites auf Werke der Organisten Weckmann, Reincken und Buxtehude* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Band 41), Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1990. Im Folgenden als „Sonderformen“ zitiert.

<sup>9</sup> Es handelt sich um den seit Beginn des 17. Jahrhunderts gepflegten italienischen Sonatentypus (D. Castello, G.B. Fontana bis hin zu G. Legrenzi). Nach Willi Apels Definition (*Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 235) gehören sie dem Typus der „Konzertsonate“ an.

<sup>10</sup> Nur in der 6. Sonata schließt sich dem Gambensolo noch ein langsamer Ensemblesatz an.

Auf der ersten Seite des B.c.-Stimmheftes des HM befindet sich ein Frontispiz des Hamburger Kupferstechers Jochim Wichman [Abb. IX.1], auf dem ein prunkvolles Gebäude mit dahinter liegender barocker Gartenanlage zu sehen ist.



Abb. IX.1. Titelkupfer des *Hortus Musicus*.

In den beiden erwähnten Abhandlungen Christine Defants steht die symbolische Deutung dieses Kupferstiches im Mittelpunkt der Überlegungen. Sie entwickelt die folgende Hypothese, die eine Analogie zwischen Bild und formaler Anlage (Disposition) der sechs Suiten herstellt, bezeichnet das Unterfangen einer derartigen Interpretation aber selbst als „heikel“, da es keine „Vergleichsmöglichkeiten mit Werken, die gesichertermaßen in ähnlicher Absicht entstanden sind“, gäbe:<sup>11</sup>

Die expressiven Eröffnungssätze entsprächen dem Affekt feierlicher Gefühle beim Anblick des prächtigen Portals. Die strengen Fugen könnten als Sinnbild der Gesetzmäßigkeiten in der Musik – der von Gott gegebenen Fundamente – gesehen werden, über die der Garten der Musik zu erreichen ist. Vielleicht sollen die beiden identischen Soli die korrespondierenden Seiten der Gartenanlage bedeuten. Und die Tanzfolgen könnten sowohl das Durchmessen des Gartens als auch die phantasievoll gestalteten Beete zu beiden Seiten des Mittelweges (Zweiteilung, Wiederholungen) beschreiben. Die streng gearbeiteten Gigues symbolisieren zuletzt die rückwärtige Mauer und ihr zügig-fröhlicher Charakter könnte den Auszug aus dem Garten bezeichnen. [Abb. IX.2]

Verschiedentlich bezeichnet Christin Defant in ihren beiden Schriften das ihrer Ansicht nach die Sonatenfugen symbolisierende Gebäude als Portal, das an einen Tempel bzw. eine Kirche mit kreuzförmigem Grundriß (Symbol des Göttlichen) oder auch eine dreibogige Triumphfuge erinnere.<sup>12</sup> In ihrem Artikel von 1989 stellt sie eine weitere Hypothese auf,<sup>13</sup> die besagt, daß in der Konstellation der Säulenfundamente des Titelkupfers möglicherweise eine symbolische Anspielung auf diejenigen Intervallproportionen vermutet werden kann, die den Dreiklang 1-5-8 (*Trias harmonica*) bilden. Sie veranschaulicht dies mit einer Skizze des Grundrisses [Abb. IX.3, vgl. IX.2].

Aus der Konstellation der fünf Säulen auf der rechten Seite (gleiches gilt analog für die linke Seite) leitet sie die Proportionen Oktave (1:2 = Verhältnis mittlere der drei Innensäulen zu den beiden Außensäulen) und Quinte (3:2 = Verhältnis der drei Innensäulen zu den beiden Außensäulen) ab.

---

<sup>11</sup> Defant, „Sonderformen“, a. a. O., S. 33.

<sup>12</sup> Defant, „Metapher“, S. 129ff. und „Sonderformen“, S. 29ff.

<sup>13</sup> Ebd., „Metapher“, S. 130f., Fn 9.

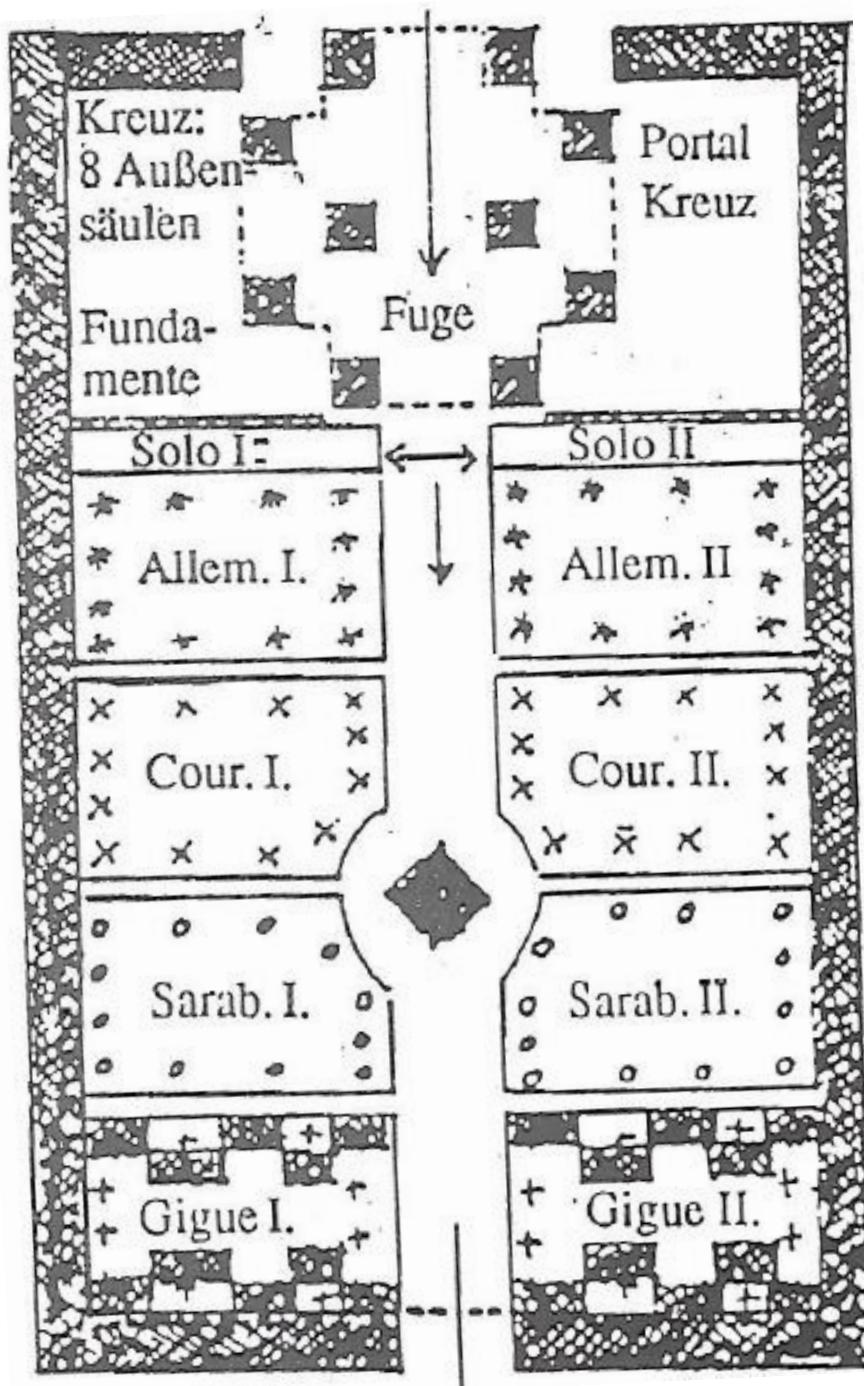
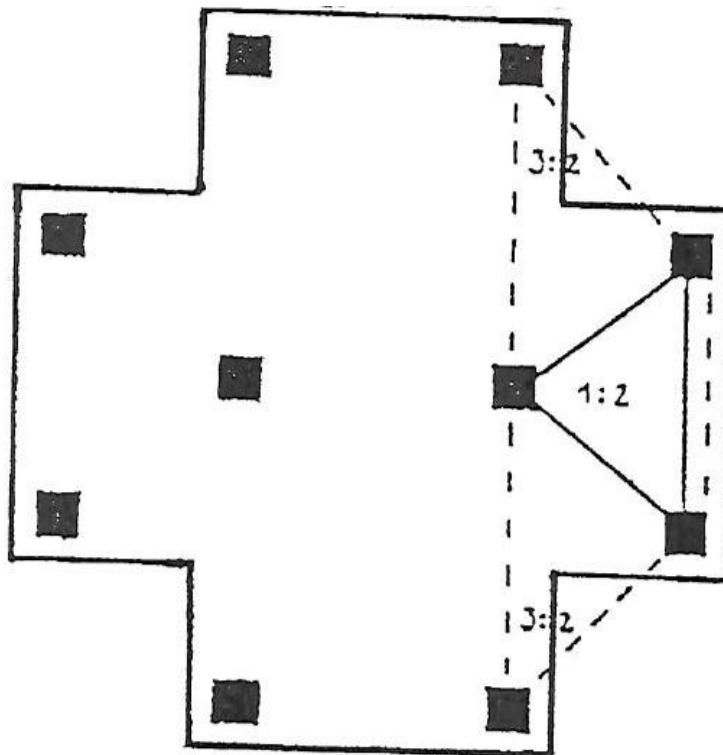


Abb. IX.2. Außenansicht-Einleitung. Aus Defant, „Sondeformen“, S. 34.

Schon Rolf Dammann hatte im HM-Frontispiz symbolische Bedeutung vermutet, indem er das Gebäude als Anspielung auf den im 17. Jahrhundert häufig hergestellten Zusammenhang zwischen Architektur und Musik deutete.<sup>14</sup> Dazu zitiert er unter anderem

<sup>14</sup> Dammann, a.a.O., S. 87.

Reinckens Zeitgenossen Andreas Werckmeister,<sup>15</sup> der bezugnehmend auf den augusteischen Architekturtheoretiker Vitruv davon spricht, „daß die Schönheit der Architectur in den *musicalischen Proportionibus*“ bestehe.<sup>16</sup>



**Abb. IX.3.** Konstellation der Säulenfundamente des Titelkupfers:  
Skizze des Grundrisses nach Defant.

In der Tat haben sich verschiedene Architekten musikalische Intervallproportionen für die Konstruktion von Bauwerken zunutze gemacht.<sup>17</sup> Gewissermaßen im Gegenzug entlehnt Werckmeister Begriffe aus der Architektur, um musikalische Sachverhalte zu beschreiben. So ist beispielsweise vom „Bau der Harmonia“ oder dem „Music-Bau“ die Rede.<sup>18</sup> Dammann prägt unter Bezugnahme auf Johann Lippius (1585-1612) den Be-

<sup>15</sup> Andreas Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse oder Ungemeine Vorstellungen / Wie die Musica einen hohen und Göttlichen Uhrsprung habe...*, Quedlinburg 1707, S. 98. Im Folgenden als *Discourse* zitiert.

<sup>16</sup> Vgl. zu diesem Themenkomplex ausführlich Dammann, a.a.O. S. 85-92.

<sup>17</sup> Ein berühmtes Beispiel ist die Kathedrale von Chartres, in der die Gebäudemaße aus musikalischen Proportionen errechnet worden sind. Vgl. dazu Louis Charpentier, *Die Geheimnisse der Kathedrale von Chartres*, Köln 1986, besonders Kapitel 16, „Das Geheimnis der Musik“, S. 123ff.

<sup>18</sup> Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae hodegus curiosus*, Frankfurt und Leipzig 1687, S. 5.

griff des „musicalische(n) Architekt(en)“, der eine Komposition zunächst wie einen „Grundriß“ planen müsse.<sup>19</sup> Hierzu kann sich dieser u. a. der bereits erwähnten *musicalischen Proportionibus* bedienen. Diese im Barockzeitalter weitverbreitete Auffassung, die auf dem Verständnis der Musik als einer mathematischen Wissenschaft (*musica mathematica*) beruht,<sup>20</sup> beschreibt Dammann wie folgt:

Aus einer umfassenden Wirkungskenntnis der Proportional-Zahlen im Satzgefüge sowie in der rhythmisch-mensuralen Verlaufsgestalt musikalischen Geschehens wird einleuchtend, daß die Zahlen vorzüglich geeignet sind auch als ordnende Kräfte des Werkaufbaues (*dispositio*) wirksam zu werden [...] Nicht nur die harmonischen *Radical-Zahlen* (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 – : 8) sind gültige Kategorien für die Formdisposition. Auch die Symbol- und Alphabetzahlen können maßgeblich beteiligt sein an der Architektur eines Musikwerks.<sup>21</sup>

Die folgende Untersuchung wird zeigen, daß die beiden von Christine Defant vermuteten Intervallproportionen sowie eine weitere bei der Gestaltung der Sonatenfugen eine Rolle gespielt haben, und bekräftigt damit ihre anfangs mitgeteilte Hypothese, die einen Zusammenhang zwischen Frontispiz und Werkdisposition nahelegt.<sup>22</sup>

## IX.2. Gestaltung der Sonatenfugen

Es handelt sich bei den Sonatenfugen des HM um sog. Permutationsfugen (wie üblich ohne Zwischen spiele),<sup>23</sup> in denen das durchweg von der 1. Violine vorgetragene Thema nach 2½, 3 bzw. 4 Takten von der 2. Violine tonal beantwortet wird. Anschließend wird das Thema von der Viola da Gamba gespielt, das darauf wiederum von der 1. Violine tonal beantwortet wird. Im weiteren Verlauf lösen sich die Instrumente immer in der gleichen Reihenfolge ab. Dem Thema schließen sich jeweils bis auf einige später noch

<sup>19</sup> Dammann, a.a.O., S. 88.

<sup>20</sup> Vgl. dazu u. a. Dammann, a. a. O. S. 11ff.

<sup>21</sup> Dammann, S. 90.

<sup>22</sup> Defant, „Sonderformen“, S. 33.

<sup>23</sup> Die Frage nach der korrekten terminologischen Bezeichnung dieser Fugen, die Paul Walker in seinem Aufsatz „Die Entstehung der Permutationsfuge“ (BJb 75, 1989, S. 21ff.) aufgeworfen hat – er plädiert für den Begriff „Doppelfuge“, Reincken selbst nennt sie „Contra-fuga“ kann in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.

zu erwähnende Ausnahmen ein obligater Kontrapunkt (Kontrasubjekt) und ein freier Kontrapunkt gleicher Länge an. Vgl. hierzu und für die folgenden Erläuterungen Tab. 1.

**Tab. 1. Disposition der Sonatenfugen**

1. Themeneinsätze im Abstand von 4 Takten; Proportion 1:1

	1	5	9	13	17	21	25	25	29	33	37	41	45	49-50
VL. 1	D	KS	X	C	KS	X	(hZ)	D	KS	X	C	KS	X	(gS)
VL. 2	—	C	KS	X	D	KS	—	X	C	KS	X	D	KS	—
Vdg.	X	X	D	KS	X	C	—	X	X	D	KS	X	C	—

2. Themeneinsätze im Abstand von 4 Takten; Proportion 1:1

	1	5	9	13	17	21	25	25	29	33	37	41	45	49-50
VL. 1	D	KS	X	C	KS	X	(hZ)	D	KS	X	C	KS	X	(gS)
VL. 2	—	C	KS	X	D	KS	—	X	C	KS	X	D	KS	—
Vdg.	X	X	D	KS	X	C	—	X	X	D	KS	X	C	—

3. Themeneinsätze im Abstand von  $\frac{2}{2}$  Takten; Proportion 1:2

	1	3	6	8	11	13	16	16	19	21	24	26	29	31	34	36	39	42	44	47
VL. 1	D	KS	X	C	KS	X	(hZ)	D	KS	X	C	KS	X	D	KS	X	C	KS	X	(Sa)
VL. 2	—	C	KS	X	D	KS	—	X	C	KS	X	D	KS	KS	C	KS	X	D	KS	—
Vdg.	—	—	D	KS	X	C	—	KS	X	D	KS	X	C	X	X	D	KS	X	C	—

4. Themeneinsätze im Abstand von 3 Takten; Proportion 3:2

	1	4	7	10	13	16	19	22	25	28	28	31	34	37	40	43	46-47
VL. 1	D	KS	X	C	KS	X	D	KS	X	(hZ)	D	KS	X	C	KS	X	(gS)
VL. 2	—	C	KS	X	D	KS	X	C	KS	—	X	C	KS	X	D	KS	—
Vdg.	—	—	D	KS	X	C	KS	X	D	—	X	X	D	KS	X	C	—

5. Themeneinsätze im Abstand von 3 Takten; Proportion 3:2

	1	4	7	10	13	16	19	22	25	28	28	31	34	37	40	43	46-48
VL. 1	D	KS	X	C	KS	X	D	KS	X	(hZ)	D	KS	X	C	KS	X	(St)
VL. 2	—	C	KS	X	D	KS	X	C	KS	—	X	C	KS	X	D	KS	—
Vdg.	—	—	D	KS	X	C	KS	X	D	—	X	X	D	KS	X	C	—

6. Themeneinsätze im Abstand von 3 Takten; Proportion 1:1

	1	4	7	10	13	16	19	19	22	25	28	31	34	37-38
VL. 1	D	KS	X	C	KS	X	(hZ)	D	KS	X	C	KS	X	(St)
VL. 2	—	C	KS	X	D	KS	—	—	C	KS	X	D	KS	—
Vdg.	—	—	D	KS	X	C	—	X	X	D	KS	X	C	—

**Zeichenerklärung:**

D = Dux

(hZ) = halber Zwischentakt

C = Comes

(hS) = halber Schlußtakt

KS = Kontrasubjekt

(Sa) = Schlußakkord

X = freier Kontrapunkt

(St) = Schlußteil

Innerhalb jeder Fuge erscheint ein halber Zwischentakt, der sie in zwei Teile gliedert. Der Satz endet entweder mit einem freien Schlußtakt von  $\frac{1}{2}$  bis 2 Takten oder einfach einem Schlußakkord. In der 1., 2. und 6. Fuge erscheint in jedem Teil sechsmal das Thema in Form des Dux oder Comes, wobei der 2. Teil eine fast notengetreue Wiederholung des 1. Teiles darstellt.<sup>24</sup> Anders verhält es sich mit den übrigen Fugen. In der 3. Fuge wird der 1. Teil gleich zweimal wiederholt, bis auf die Abweichung, daß in T. 31 das Kontrasubjekt zweimal hintereinander in der 2. Violine statt in der Gambe erfolgt, in der es aus Gründen der Regelmäßigkeit hätte erscheinen müssen. Reincken kennzeichnet durch diese Unregelmäßigkeit offenbar die 2. Wiederholung des 1. Teils. Eine weitere Variante bieten die 4. und 5. Fuge. Hier kommt das Thema im ersten Teil im Gegensatz zu allen anderen Fugen neunmal nacheinander. Da es beim 9. Mal folgerichtig als Dux erscheint und Reincken den 2. Teil grundsätzlich mit dem Dux beginnen läßt, erscheint dieser hier ausnahmsweise zweimal nacheinander, wenn auch durch den halben Zwischentakt getrennt. Der 2. Teil bringt wieder die Abfolge der ersten sechs Themeneinsätze (T. 118). Die Anzahl der Themeneinsätze der ‚beiden‘ Teile der Fugen verhält sich jeweils proportional (auf den kleinsten Nenner gebracht) wie folgt zueinander:

1., 2., und 6. Fuge	1:1 (6:6)
4. und 5. Fuge	3:2 (9:6)
3. Fuge	1:2 (6:12)

Die sich ergebenden Zahlenverhältnisse entsprechen den reinsten *musicalischen Proportionibus*, den drei vollkommenen Konsonanzen Unisono,<sup>25</sup> Oktave und Quinte.<sup>26</sup> Darüber hinaus scheinen die zu ihrer Bildung notwendigen harmonischen Radikalzahlen

<sup>24</sup> Für die vorliegende Untersuchung spielt die B.c.-Stimme, die weitgehend mit der Gambenstimme übereinstimmt, keine Rolle.

<sup>25</sup> Die in der Entstehungszeit des HM unterschiedlich beantwortete Frage, ob der Unisonus überhaupt ein Intervall und demzufolge zu den Konsonanzen zu rechnen sei, ist für die vorliegende Untersuchung nur von nebensächlicher Bedeutung. Reinckens Hamburger Zeitgenosse Christoph Bernhard beispielsweise rechnet sie zu den perfekten Konsonanzen (*Tractatus compositionis augmentatus*, neu hrsg. von Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1999, S. 43).

<sup>26</sup> Die im Mittelalter noch konsequent beibehaltene Darstellung der Proportionen, nach der die höhere Zahl für den tieferen Ton steht, wird zu Reinckens Zeit gleichermaßen benutzt und erst in späterer Zeit konsequent umgekehrt (vgl. dazu Martin Ruhnke, Art. „Intervall C. Historisch“, in: *MGG* Bd. 6. 1957, Sp. 1338). Es darf also nicht stören, wenn die Oktave mit der Proportion 1:2 und die Quinte mit der Proportion 3:2 dargestellt wird.

1, 2 und 3 noch eine weitere Rolle zu spielen. So ist es sicherlich kein Zufall, daß die Proportionen 1:2 einmal, 3:2 zweimal und 1:1 dreimal in den sechs Fugendispositionen erscheinen. Außerdem erfolgen die Themeneinsätze einmal im Abstand von  $2\frac{1}{2}$  Takten, zweimal von vier Takten und dreimal von drei Takten. Reincken verwendet diese drei Zahlen ganz offensichtlich, wie Dammann es in dem eingangs mitgeteilten Zitat ausdrückt, als „ordnende Kräfte des Werkaufbaus“.

### IX.3. Anordnung der Säulenfundamente

Nun soll die Frage erörtert werden, ob die in den Sonatenfugen ermittelten Zahlenverhältnisse tatsächlich in der Anordnung der Säulenfundamente des Frontispiz-Bauwerkes wiederzufinden sind. Hierzu muß zuerst der von Christine Defant wiedergegebene Grundriß des Gebäudes (vgl. X.2 und X.3) korrigiert werden. Die über Treppenstufen zu erreichende Plattform bildet nicht ein Kreuz mit vier Endpunkten, sondern ein sogenanntes T-Kreuz, und die tatsächliche Anordnung der Säulenfundamente Unterscheidet sich auch in einigen Punkten von ihrer Darstellung,<sup>27</sup> wie auf der Graphik X.4 zu sehen ist.

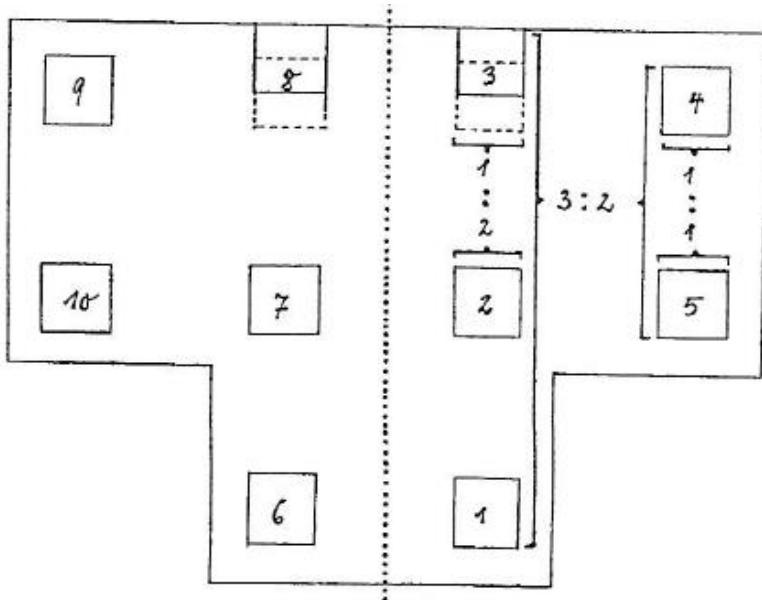
Die augenfällige Anordnung von jeweils drei und zwei Säulen in Längsrichtung auf jeder Bildseite bleibt jedoch bestehen und würde die von Defant ermittelte Proportion 3:2 bestätigen. Schwieriger verhält es sich mit der Proportion 1:2 (bzw. 2:1). Da sich die Zahl 3 aus der Summe von 1 und 2 ergibt, oder wie Andreas Werckmeister es ausdrückt „... wenn 1. und 2. Collective genommen werden sind 3.“,<sup>28</sup> könnte man in den drei Säulen in der Mitte (1, 2 und 3) zusätzlich eine Darstellung der Proportion 1:2 vermuten. Um die zwei Säulenfundamente 1 und 2 als Gruppe zusammenzufassen und auch optisch vom Säulenfundament 3 zu trennen, wurde offenbar ein Kunstgriff vorgenommen, will man dem sonst akkurate Kupferstecher nicht eine „Verzeichnung“ unterstellen: Die Fundamente 3 und 8 befinden sich nicht an der Stelle, an der sie aus statischen Gründen eigentlich stehen müßten (in **Abb.** IX.4 gestrichelt eingezeichnet), nämlich auf einer Höhe mit den Fundamenten 9 und 4 (wie dies in der Reihe mit den

---

<sup>27</sup> Auf Defants fehlerhafte Wiedergabe des Grundrisses machte mich freundlicherweise die Leiterin des Fachgebietes „Bürgerliche Kunst und Kultur“ am Museum für Hamburgische Geschichte, Frau Dr. Gisela Jaacks, aufmerksam.

<sup>28</sup> Werckmeister, *Discourse*, S. 92f. Das vollständige Zitat s. u.

Fundamenten 10, 7, 2 und 5 der Fall ist), sondern schließen mit dem rückwärtigen Teil der Plattform ab.



**Abb. IX.4.** Plattform als T-Kreuz.

Die Kapitelle der Säulen 9, 8, 3 und 4 befinden sich wiederum korrekt auf gleicher Höhe. Mit anderen Worten: das Gebäude könnte so, wie es hier dargestellt ist, nicht stehen. Die Proportion 1:1, die in Defants Zeichnung (**Abb. IX.3**) nicht vorkommt, in den Fugen jedoch gleich dreimal vertreten ist, könnte man analog zur Proportion 1:2 in den Säulenfundamenten 4 und 5 erblicken (**Abb. IX.4**).

Ich möchte dieser Hypothese einen weiteren Deutungsversuch folgen lassen, der als Alternative oder auch als Ergänzung zum ersten verstanden werden soll. In **Abb. IX.5** sind die zehn Säulenfundamente miteinander verbunden worden (gestrichelte Linien). Mit den vier sich daraus ergebenden Quadranten (mit römischen Ziffern bezeichnet) können wiederum die drei in den Fugen ermittelten Proportionen gebildet werden:<sup>29</sup>

Quadrat I, II, III im Verhältnis zu Quadrat II und IV = 3:2

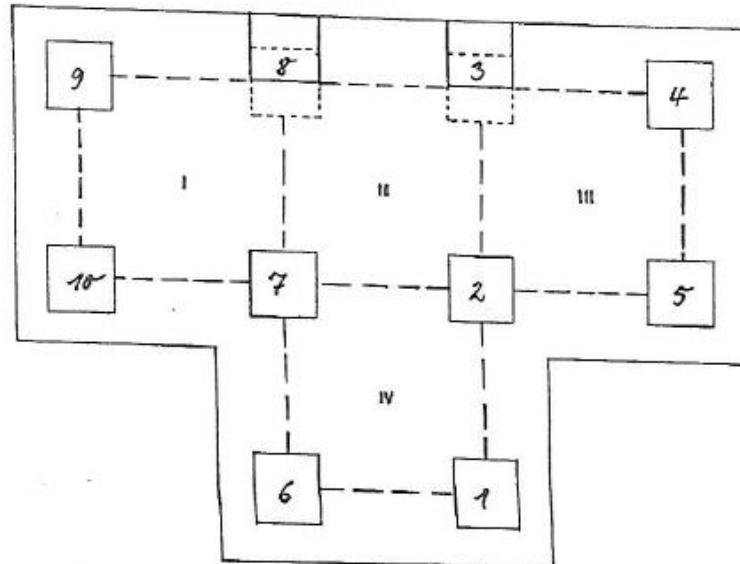
Quadrat I und II im Verhältnis zu Quadrat III, bzw.

Quadrat II und III im Verhältnis zu Quadrat I = 2:1

Quadrat II im Verhältnis zu Quadrat IV (bzw. vice versa) = 1:1

<sup>29</sup> Quadrat II ist natürlich nur als solches anzusprechen, wenn man die Säulenfundamente 8 und 3 als verzeichnet ansieht.

Am deutlichsten ist auch hier wieder die Proportion 3:2 zu erkennen, die sich durch Kreuzung (!) der Waagerechten (I, II, III) mit der Senkrechten (II, IV) ergibt.



**Abb. IX.5.** Die zehn Säulenfundamente miteinander verbunden.

#### IV.4. Symbolische Bedeutung der ersten drei Radikalzahlen

Die tiefere symbolische Bedeutung der ersten drei Radikalzahlen und ihrer musikalischen Entsprechung erklärt Andreas Werckmeister wie folgt (vgl. **Abb. IX.6**):

Denn wie die Unität vor sich selber ist/ und von keiner Zahl den Anfang hat/ sondern der Anfang aller *Numerorum* selber ist/ und kein Ende hat. Also ist Gott ein einziges Wesen von Ewigkeit/ der Anfang ohne Anfang/ und Fortgang aller Dinge/ deßen Wesen und Kraft sich in Ewigkeit erstrecket/ und kein Ende hat. Die Zahl 2. wenn sie mit der vorigen Unität 1. als eine *Proportion* gegen einander gehalten wird/ bedeutet das Ewige Wort/ welches ist GOTT der Sohn/ wie nun die 1. und 2. die volkommenste *Harmoniam* machen/ daß sie gleichsam als ein *Unisonus* klingen. Also sind die beyden Personen der GOTtheit ein ander so nahe verwand/ daß der Sohn saget: Ich und der Vater sind eins/ item wer den Sohn siehet der siehet den Vater. Hierauf folget die 3. welcher Wesen von den vorigen beyden als 1. und 2. ausgehet/ und eine genaue Verbindung mit denen hat. Diese Zahl 3. vergleicht sich dem Heiligen Geiste/ denn sie giebet mit ihrer vorigen

Zahl 2. eine solche *Consonanz*, die die Natur an sich hat/ als wie sie mit der **Unität** zusammen gesetzt wäre. Also auch wenn 1. und 2. *Collective* genommen werden. Sind 3. welches in der Ordnung anderer Zahlen nicht geschiehet. Wie aber dem einigen Geiste viel Würckungen zugeschrieben werden/ so höret man in dieser *Consonans* was unterschiedenes/ gegen die vorigen Zahlen 1-2. jedoch behält die 3. Natur der 1. und 2. wenn sie unterschieden wird/ und giebet in sich eine *Octavam*, welche die Natur des Vaters/ und des Sohnes bedeutet. Wenn aber diese 3. als 1.2.3. zusammen zum Klange gebracht werden/ so lässt sich ein *Triunionus* hören/ als wenn ein *Unum* wäre/ [s. Faksimile w.u.] in *Clavibus C c g.* Hierdurch wird die Dreyfaltigkeit sehr fein abgebildet/ nach unsren Glaubens=Articule und *Symbolis*.<sup>30</sup>

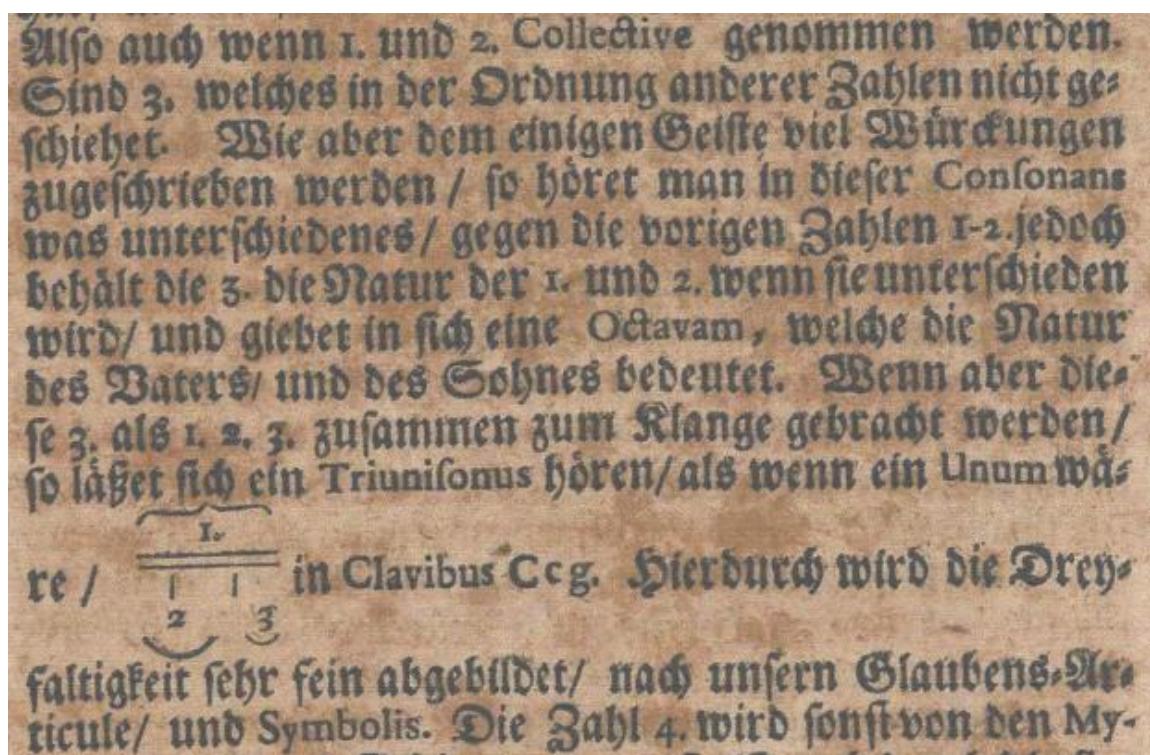


Abb. IX.6. Werckmeister, *Discourse*, S. 93 (Fragment).

Neben der formbildenden Verwendung der ersten drei Radikalzahlen in den Sonatenfugen kann man ihr vermehrtes Auftreten in diesem Werk somit auch als Anspielung auf die heilige Dreieinigkeit verstehen, die zudem die auf dem Titelkupfer über allem prangende, in einem Kammermusikwerk nicht unbedingt zu vermutende Inschrift „Soli Deo Gloria“ unterstreicht. Dem Hörer teilt sich die den Stücken zugrunde liegende Ordnung

<sup>30</sup> Werckmeister, *Discourse*, S. 92f.

und die daraus resultierende metaphysische Bedeutung mit, auch wenn er sie nicht bewußt, im Sinne eines analytischen Begreifens, wahrnehmen kann. Rolf Dammann drückt dies so aus:

Derartige Zahlen und Zahlenverhältnisse sind kompositionell vorgeplant und dem Hörer verborgen. Sie sind „real“ vorhanden und den Sinnen doch wieder dunkel und unzugänglich. Nur einer wissensmäßigen Einsicht und dem mühevollen Studium gelingt es zuweilen, den musikalischen Hintergrund zu entdecken. [...] Denn der hörende Mensch ist nicht Adressat solcher Kompositionsgrundlagen. Sie gehen ihn nicht an. Ihr Sinn ist nicht abstrakt, sondern „soli deo gloria“.<sup>31</sup>

Ist in der Konstruktion des Gebäudes tatsächlich eine Anspielung auf die Intervallproportionen der perfekten Konsonanzen zu sehen, wird die Von Christine Defant vorgenommene Gleichsetzung ‚kirchliches Gebäude-Fuge‘ sinnvoll. Die T-Kreuzform des Grundrisses und die Anzahl von 10 Säulen bekräftigen diese Vermutung.<sup>32</sup> Die Zahl 10 ist die Symbolzahl für Kirche und Gesetz (10 Gebote Gottes!), Vollendung und Vollkommenheit.<sup>33</sup> Die Beachtung strengster konstruktiver Gesetzmäßigkeiten ist ebenso für die Komposition der Permutationsfugen des HM erforderlich gewesen, und die Verwendung gerade der drei „perfekten“ Zahlenproportionen könnte zudem als Hinweis Reinckens auf die diesen Stücken zugrunde liegende, vollendete Kunstfertigkeit verstanden werden.

---

<sup>31</sup> Dammann, a.a.O., S. 91f.

<sup>32</sup> Vgl. Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, hrsg. von Gerhard Riemann, München 1989, Artikel „Kreuz“, S. 250: „Bei der Kreuzigung Jesu hatte das Kreuz vermutlich eher T-Form, und als ‚Tau-Kreuz‘, auch Antoniuskreuz genannt, ist es ein altes Symbol göttlicher Erwähltheit, erwähnt etwa im Alten Testament (Hesekiel 9,4)“.

<sup>33</sup> Ebd., S. 498. Siehe zur Zahl 10 vor allem Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, München 1975, S. 142-145.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Anhand einer erweiterten Fassung (augmentierte Ursprungsfassung) des vom Autor verfassten MGG-Artikels (*Personenteil*) gibt die vorliegende Schlussbetrachtung einen Überblick über den aktuellen Wissensstand zu Johann Adam Reincken, zu dem die eigenen Forschungen des Autors einen zentralen Beitrag geleistet haben.

**Reincken, Reinken, Reinkinck, Reincke, Reinike, Johann Adam, Jan Adams(z), Jean Adam**

### BIOGRAPHIE

\* 10. Dezember 1643 in Deventer (Taufe), † 24. November 1722 in Hamburg. Niederländischer Komponist und Organist deutscher Herkunft. Das durch Johann Mattheson überlieferte Geburtsdatum Reinckens, der 27. April 1623 (Mattheson, *Critica Musica*, 1722), ist aufgrund neuerer Untersuchungen widerlegt worden (Grapenthin 1999). Dem Titelkupfer seines *Hortus musicus* war zu entnehmen, dass Reincken in der holländischen Hansestadt Deventer geboren wurde, doch konnte hier unter dem von Mattheson mitgeteilten Datum kein Taufeintrag gefunden werden. Gut zwanzig Jahre später, am 10. Dezember 1643, ist dann doch ein Eintrag für den Sohn “Jan” des Wirtes Adam Reincken († um 1672 in Deventer) und seiner Ehefrau Anneken Tijmons(en) (auch Timmerman(s), † 1657 in Deventer) verzeichnet, bei dem es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um den Taufeintrag des Komponisten handelt. Der Name des Vaters erscheint bei diesem Vermerk in der verballhornten Form “Adam Rejnsen” (bei den anderen drei Kindern (s.u.) tritt der Name des Vaters ebenfalls in voneinander abweichender Schreibweise auf: Remken, Reinckem, Renkem) und der Mutter in der verunstalteten Form “mejman” (trotz der rudimentären Schreibweise erkennbar). Demnach beruht Reinckens zweiter Vorname “Adam” auf dem typisch niederländischen Namenszusatz *Adamszoon* (Jan, der Sohn von Adam). Während seiner Ausbildungszeit in Deventer 1650-54 (s.u.) wird er wechselweise als “Jan Adamsz” oder als “soon van Adam” bezeichnet. Später in Deutschland hat Reincken den holländischen Namenszusatz übernommen, wodurch sich der bekannte Doppelname *Johann Adam* ergeben hat. Ab der Jahrhundertwende gebraucht Reincken häufig auch die französierte Form *Jean Adam*.

Der Vater Adam Reincken war am 12.8.1637 Deventer Bürger geworden, wahrscheinlich um damit die Voraussetzung für die kurz darauf erfolgte Heirat zu schaffen.

In den darauffolgenden Jahren wurden drei ältere Geschwister Johann Adam Reinckens geboren (Taufen: Margrieta am 28.11.1638; Elsken Christien am 29.12.1639 und Mchorrius am 23.11.1641). Der Zusatz “van Wilshuisen” hinter Adam Reinckens Namen im Bürgerbuch gab lange Zeit Rätsel auf. Man vermutete die Herkunft des Vaters – und damit wegen des fehlenden Eintrags in Deventer auch die des Sohnes – entweder im elsässischen Wilshausen (Pirro 1935) oder im niedersächsischen Wildeshausen bei Bremen (Bruinenberg 1957), wobei in beiden Orten keine Akten auffindbar waren. Durch erst seit kurzem aus Privatbesitz öffentlich gemachte Schützengildebücher kann die Familie Reincken nun jedoch zwischen 1526 und 1631 in Wildeshausen nachgewiesen werden (s. Grapenthin 1999). In den Rechnungsbüchern der Schützengilde wird mehrfach zwischen 1601 und 1610 ein Adam Reincken erwähnt. Ob es sich dabei um Reinckens Vater oder möglicherweise auch den Großvater handelt, kann derzeit nicht mit Bestimmtheit gesagt werden.

Reinckens Großmutter väterlicherseits, Elisabeth Poelman († 1672), heiratete in wahrscheinlich zweiter Ehe den ab 1626 an der Deventer *Berghkerke* tätigen Organisten Melchior Oosterhoff († 1633) aus Coesfeld. Es ist zu vermuten, dass sie als Organisten-gattin ihrem Enkel erste Anregungen für den späteren Beruf geben konnte. Vielleicht hat sie auch die nötigen Kontakte hergestellt, die dem mittellosen Reincken eine Ausbildung ermöglichten. Reinckens Vater steckte in ständigen Geldnöten und konnte für die musikalische Ausbildung des Sohnes keine Gelder aufbringen. Wohl wegen der besonderen Begabung des jungen Jan Adamsz wurde daraufhin von 1650-1654 eine Ausbildung in “musica tam vocali quam instrumentalis” aus der Stiftungskasse der Familie Boedeker bezahlt, die am 22. August 1650 begann. Der Organist der *Grote- of St. Lebuinuskerk* Lucas van Lenninck, wahrscheinlich ein Sweelinck-Schüler, war in diesen Jahren sein Lehrer. Ein bestätigendes Indiz für das korrigierte Geburtsdatum 1643 ist die Tatsache, dass das Ausbildungsgeld aus der Stiftung nie an Reincken direkt, sondern immer an den Vater ausgezahlt wurde. Ohnehin wäre Reincken nach dem von Matthe-son mitgeteilten Geburtsjahr zu Beginn der Ausbildung bereits 27 Jahre alt gewesen, in dieser Zeit völlig unvorstellbar. Nach Beendigung der Ausbildung gewährte die Stiftung ein mehrjähriges Stipendium für eine Meisterausbildung bei dem Hamburger Kathari-nenorganisten Heinrich Scheidemann, die Reincken am 12. November 1654 antrat. 1657 kehrte er nach Deventer zurück, um am 11. März als “ordinaris musicien deser stadt” und Organist an der *Berghkerke*, an der auch schon sein Verwandter Oosterhoff

tätig gewesen war, angestellt zu werden. Gegen Ende des Jahres 1658 muss Reincken seiner Angabe aus dem Jahre 1718 über seine Amtsjahre zufolge wieder an die Hamburger Katharinenkirche zurückgekehrt sein, um Substitut Scheidemanns zu werden. Erstmals aktenmäßig in Hamburg nachgewiesen werden kann Reincken jedoch erst am 9. April 1662, als er sein erstes kleines Adjunktengehalt erhielt. Als Scheidemann am 26. November 1663 (in NgroveD2, Art. Reincken und Scheidemann falsch) starb, wurde Reincken zu seinem Nachfolger als Organist und Kirchenschreiber ernannt, erhielt aber erst ab dem Osterquartal 1665 das volle Organistengehalt.

Am 23. Juni 1665 ließ er sich als “organiste Johan Adam Reinkinck” in das Hamburger Bürgerbuch eintragen und ehelichte am darauffolgenden Tag Anna Dorothea Scheidemann (4.4.1644–30.9.1681), die jüngste Tochter seines Lehrers und Amtsvorgängers. Aus dieser Ehe stammt Reinckens einziges Kind, die am 5. April 1668 geborene Tochter Margaretha–Maria, die am 13.6.1686 den Hamburger Petri-Organisten Andreas Kneller heiratete. 1666 bat Reincken um die Erlaubnis das Schreiberamt aufzugeben, das in Hamburg mit dem Organistendienst verbunden war, mit der Begründung, dass es seiner “Profession nicht gemeß” sei. Statt einer zu erwartenden Gehaltskürzung nach erfolgter Genehmigung konnte Reincken erstaunlicherweise sogar eine Erhöhung seiner Bezüge erwirken, die die für damalige Verhältnisse einmalige Höhe von insgesamt etwa 1445 Mark lübsch betragen (dies entsprach in etwa dem Gehalt des sozial höher gestellten Hauptpastors der Katharinenkirche).

Dass Reincken seine Forderungen durchsetzen konnte, macht die besondere Wertschätzung deutlich, die man ihm schon in dieser Zeit entgegenbrachte. Der Hinweis auf seine “Profession” zeugt von dem Selbstbewusstsein und Selbstverständnis des eigenständigen schöpferischen Künstlers, der nicht mehr nur als reiner “Kirchendiener” angesehen werden wollte. Dazu passt der fiktive Titel eines “*Director organi*”, den Reincken sich im Titel seines *Hortus musicus* zugelegt hat. Damit stellte er sich auch auf eine Stufe mit dem *Director musices*, dem Stadtkantor, dem alle vier Hauptkirchen unterstanden. 1671 veranlasste Reincken den vier Jahre währenden großen Umbau der Katharinenorgel, bei dem auch die beiden später von Johann Sebastian Bach so gerühmten und bewunderten 32'-Register (Prinzipal und Posaune) von Friedrich Besser aus Braunschweig eingebaut wurden. Außerdem wurde die bis dahin dreimanualige Orgel zur Viermanualigkeit erweitert (das Brustwerk erhielt eine eigene Klaviatur). Den hervorragenden Zustand, in dem sich die Orgel nun befand, konnte Reincken bis zum

Ende seiner Amstzeit aufrechterhalten, da er selbst orgelbauerisches Können besaß, das er, wie er ausdrücklich betont, an seinen Nachfolger Johann Henrich Uhtmöller weitergegeben hat. Über die Rohrwerke, besonders aber über die gute Ansprache der beiden neuen Register bis ins tiefe C, hat J. S. Bach lobend erwähnt und hervorgehoben, dass Reincken die Orgel “beständig selbst in der besten Stimmung erhalten hat” (Bach Dok. III, Nr. 739). So wurde er denn auch häufig, genauso wie sein Lehrer Scheidemann, im norddeutschen Raum als Orgelsachverständiger herangezogen und galt zusammen mit seinem Lübecker Amtskollegen Dieterich Buxtehude im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts und zu Beginn des 18. Jahrhunderts als uneingeschränkte Autorität auf dem Gebiet der Orgelkunst. Wer es sich finanziell erlauben konnte, reiste nach Hamburg oder Lübeck, “um allda von den beyden damahls extraordinair berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehuden zu profitiren” (WaltherL, Art. Leiding). Zu Reinckens Schülern zählen neben Uhtmöller Johann Jacob Druckenmüller, Jacob Wilhelm Lustig (sen.), Johann Dietrich Leiding und Heinrich Rogge. Eine direkte Schülerschaft Bachs konnte bisher nicht nachgewiesen werden, wird jedoch immer wahrscheinlicher. Zumindest verdichten sich die Indizien dafür, dass Reincken einen nachhaltigen und prägenden Einfluss seit frühester Jugend auf ihn ausgeübt hat (Grapenthin 2002). Aus dem Jahr der Fertigstellung der Katharinenorgel (1674) stammt ein Ölgemälde des Niederländer Johannes Voorhout (1647-1723), das eine enge Freundschaft der beiden Organisten-Autoritäten Buxtehude und Reincken dokumentiert (Museum für Hamburgische Geschichte, heutiges Hamburg Museum).

Zu Beginn des Jahres 1678 gründete Reincken zusammen mit den Ratsherren Georg Schott und Johann Lütjens die Hamburger Oper, was die Geistlichkeit in zwei Lager spaltete. Zu den Befürwortern gehörte Reinckens Kollege an St. Katharinen, der musikverständige Pastor Hinrich Elmenhorst, der sogar ein Buch über die Oper verfasste (*Dramatologia antiquo-hodierna*, Hbg. 1688) und sich auch als Librettist für die Hamburger Oper betätigte. Zur Direktion der Hamburger Oper gehörte Reincken nur in der ersten Periode (1678-1685), zeigte aber auch anschließend noch lebhaftes Interesse an ihr. So garantierte Schott ihm in einem Pachtvertrag von 1694 zwei kostenlose Logenplätze auf Lebenszeit. Einige Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau am 30. 9. 1681 heiratete Reincken am 1.1.1685 Anna Wagener († 30.9.1713). Am 17. 4. 1705 wollten einige Kirchgeschworenen Mattheson zu Reinckens Nachfolger als Katherinenorganist machen, wogegen sich dieser erfolgreich wehren konnte (hierdurch und durch einige

andere Begebenheiten scheint sich die Feindschaft Reinckens und Matthesons zu erklären, die letzteren wohl bewogen haben mag, so häufig unschmeichelhaft über Reincken zu schreiben und nachweisliche Unwahrheiten in Umlauf zu bringen). Erst 1718 richtete Reincken selbst ein Gesuch an die Kirchgeschworenen der Katharinenkirche, in dem er darum bat, seinen Schüler Uhtmöller als seinen Substitute anzustellen. Über die Frage, wer die Besoldung Uhtmöllers zu leisten habe, verstritt sich Reincken mit der Kirche, weshalb er sein Testament von 1720, in dem die Kirche zur Universalerbin seines großen Vermögens bestimmt war, 1722 widerrief und stattdessen aus Verärgerung eine Nichte seiner zweiten Frau als Alleinerbin einsetzte.

Reincken starb am 24.11.1722 im Gegensatz zu vielen seiner Amtskollegen als wohlhabender Mann und wurde am 7. Dezember in der Lübecker Katharinenkirche (sic) beerdigt (hier hatte er 1707 eine Grabstätte von der Familie seines Schwiegersohnes Andreas Kneller gekauft). Von Reinckens besonderer Frömmigkeit, die sich auch in vielen anderen Dokumenten niederschlägt, zeugt die Stiftung eines Ölgemäldes *Auferstehung Christi* anlässlich seines Grabkaufes für die Lübecker Katharinenkirche und die Inschrift, die er 1713 auf seinen Grabstein meißeln ließ: *Mensch die Zeit wird nun bald kommen, daß Du ruhen wirst ins Grab. Eh Dirs Leben wird genommen, dien dem, der Dirs Leben gab* (beides heute noch in der Museumskirche St. Katharinen in Lübeck zu besichtigen).

## WERK

Gemessen an seiner Berühmtheit und seinem langen Berufsleben (rund sechzig Jahre!), aber auch im Vergleich zum umfangreichen Œuvre seines Freundes Dieterich Buxtehude, sind nur wenige Kompositionen Reinckens überliefert. Vor allem erstaunt die geringe Menge spezifischer Orgelmusik (nur zwei Choralbearbeitungen, die zudem nur als Unikate vorliegen), seinem eigentlichen beruflichen Aufgabenbereich. Ein Werkbestand mit Vokalmusik wie bei Buxtehude fehlt völlig (die bisher Reincken zugeschriebene Kantate *Es erhub sich ein Streit* hat sich als Stück von Balthasar Rein herausgestellt, s. Neubacher 1999, S. 401), obwohl aus den Rechnungsbüchern der Hamburger Katharinenkirche hervorgeht, dass Reincken zumindest gelegentlich klein besetzte Vokalmusiken (sog. “Geistliche Concerte”) für Aufführungen *auf der Orgel* (= “Organistenmusik”) komponiert hat. Aus dem Vorwort zu seinem Erstlingswerk *Hortus musicus* (1688) ist zu entnehmen, dass Reincken grundsätzlich wenig daran interessiert war,

seine Werke zu verbreiten. Dafür spricht schon das gemessen am Jahr seines Amtsantritts (1663) relativ späte Erscheinungsjahr des *Hortus* und die deutlichen Worte in dessen Vorwort. Noch sehr viel später (1702) erschien die erste Sammlung für ein Tasteninstrument (*Musicalischer Clavierschatz*, wahrscheinlich für Cembalo) und zwei Jahre später endlich dezidiert Orgelwerke (*Galante Orgel=Stück*), wobei beide Werk sammlungen bedauerlicherweise nicht überliefert sind. Möglicherweise handelt es sich bei einigen der handschriftlich überlieferten Werke um Kopien aus diesen Veröffentlichungen. Die letzte bekannte Publikation, die im gleichen Jahr wie die Orgelwerke (1704) erschien, ist ebenfalls nicht überliefert. Wahrscheinlich handelt es sich bei den *Sonaten*, *Concertaten*, *Allemanden*, *Correnten*, *Sarabanden* und *Chiquen* wiederum um ein Kammermusikwerk, das von Besetzung und Inhalt her dem *Hortus* ähnelt und aus Vergleichsgründen äußerst interessant gewesen wäre. Das Werk ist wiederum für zwei Violinen geschrieben, wobei die Gambenstimme fehlt und anstelle des normalen basso continuo möglicherweise ein konzertierendes Cembalo vorgesehen war. Reinckens Musik für Tasteninstrumente ist bis auf einen unautorisierten Druck von Roger (*VI Suittes*, 1710) ausschließlich handschriftlich überliefert. Dabei fällt auf, dass die Quellen lediglich mitteldeutscher oder skandinavischer Provenienz sind. Es haben sich bemerkenswerterweise keinerlei norddeutsche Abschriften seiner Werke erhalten.

Aus Reinckens lateinisch verfasstem Vorwort zum *Hortus musicus* geht hervor, dass er seinen Kritikern mit diesem Druck, wie er es ausdrückte, ein Exempel statuieren wollte, indem er ihnen ein Zeugnis seiner hohen Kunstfertigkeit wie einen Spiegel ihrer eigenen Unfähigkeit vorhielt. Sein Anliegen war, die schlechten Komponisten, die mit ihren Werken seiner Meinung nach die Welt überschwemmen würden, aus dem göttlichen Garten der Musik (“divinae Musices horto”) zu vertreiben. Dieser “Garten der Musik” und auch andere im Vorwort beschriebene Themen sind als Allegorie auf dem aufwändigen und kostspieligen Titelkupfer dargestellt worden. Außerdem können Bezüge zwischen der Gestaltung der gesamten Gartenanlage auf dem Titelkupfer (s. MGG 1, Sp. 1329/30) und der Werkdisposition der einzelnen “Sonaten und Suiten” hergestellt werden, die bis auf kleine Abweichungen nach einem einheitlichen Muster aufgebaut sind: Sonata (langsame Einleitung, Fuge, Violino I Solo, Viola da gamba solo) und Suite (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue). Am deutlichsten kann eine Analogie zwischen dem monumentalen Gebäude mit seinem krönenden “Soli Deo Gloria” und den strengen Fugen der Sonaten hergestellt werden, da beide mithilfe der Proportions-

maße der *trias harmonica* (Unisono 1:1, Oktave 2:1, Quinte 3:2) konstruiert wurden (ausführlich in Grapenthin 1993). Besonders die Permutationsfugen im doppelten Kontrapunkt mit ihren zwei gleichzeitig und ohne Zwischen spiele durch geführten Themen scheinen einen besonderen Reiz auf Bach ausgeübt zu haben, da er drei dieser Fugen und einige andere Sätze für Cembalo bearbeitet hat (BWV 954, 965 and 966). Als Besonderheit der fugierten Giguen ist zu erwähnen, dass das erste Thema im zwei-ten Teil grundsätzlich im umgekehrten Kontrapunkt erscheint. Im überlieferten Werk-bestand für Tasteninstrumente überwiegt neben den beiden Choralfantasien für Orgel die zweifelsfrei für Cembalo geschriebene Musik mit zehn Suiten (incl. der ungesicherten Suiten in a- und d-Moll) und drei Variationswerken. Hinzu kommen die Toccaten A-Dur und G-Dur, die zwar für Orgel denkbar sind, jedoch typische Merkmale reiner Cembalomusik aufweisen, wie sie auch in Bachs Clavier-Toccaten BWV 910-916, für die Reinckens Toccaten z.T. als Vorbild dienten, vorzufinden sind (vgl. Dirksen 1998 und Grapenthin 2003). Nur die dritte Toccata in g-dorisch könnte für Orgel geschrieben sein, erzielt aber auch gute Wirkung auf dem Cembalo. Die bekannte g-Moll Fuge wird zwar fast immer auf der Orgel gespielt, ist aber wohl ebenfalls eher der Musik für besaitete Tasteninstrumente zuzuordnen.

Es ist wohl kein Zufall, dass es sich bei den beiden überlieferten Choralbearbeitungen Reinckens um die Gattung der Choralfantasia handelt, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelt wurde und die dem besonders bei Reincken deutlich erkennbaren Hang zur Individualisierung des Organistenberufes Rechnung trägt, da hier die liturgisch vorgegebene Bindung etwa im Vergleich zu den meist üblichen Bearbeitungen in Versen am besten durchbrochen werden konnte. Gerade mit seiner Fantasie über *An Waßer Flüssen Babylon* demonstriert Reincken nicht nur dem “Amsterdamischen Zweifler” (s. WaltherL, Art. Scheidemann), dass sein auch auf den Porträts zur Schau gestelltes Selbstbewusstsein durch hochkarätiges Können gerechtfertigt ist. Folgerichtig bezeichnet Reincken dieses Werk auch als sein “portrait” – im übertragenen Sinne also als eine Art musikalisches Selbstbildnis. Auch um seine gesamte Kunstfertigkeit demonstrieren zu können, wählte Reincken die “eigentliche Großform” der norddeutschen Choralbearbeitung “über” einen c.f. (Breig 1967, S. 19 u. 37), die Choralfantasia. Mehr noch als in dem Schwesternwerk über *Was kan uns kommen an für Noth* versucht Reincken alle Facetten seiner kompositionstechnischen Kunstfertigkeit zur Schau zu stellen. Wohl deshalb ist sie auch so lang geraten und gilt heute als die

längste überlieferte Choralfantasie überhaupt (327 Takte, ca. 15 Minuten Aufführungs-  
dauer). Als Schüler Scheidemanns zeigt sich Reincken in beiden Choralfantasien  
besonders deutlich durch überwiegende Vierstimmigkeit (im Gegensatz zur Schule von  
Scheidemanns Kollegen Jacob Prätorius II) und die Technik der Schlußsteigerungen  
einzelner Abschnitte durch Stimmenzuwachs mit Hilfe des Doppelpedals.

Johann Sebastian Bach hat Reinckens Bearbeitung von *An Waßer Flüßen* sehr  
gut gekannt. Das seit dem 2. Weltkrieg verlorene und vor kurzem wieder aufgetauchte  
Manuskript, geschrieben von Johann Christoph Farlau (s. NA 2001; vgl. S. 176, Fn.  
107) sowie die später entdeckte Tabulaturabschrift des jungen Bach (s. Bibliographie  
Maul/Wollny), stammt genauso wie das bekannte J. G. Walther-Ms. P 802 mit *Was kan*  
aus dem Bach-Kreis, da er 1720 bei der bekannten, von Reincken bewunderten Improvi-  
sation in der Art der hamburgischen Organisten diesen Choral spielte und die Auffüh-  
rungsdauer des Vorbildes wohl nicht ohne Hintersinn verdoppelte (“fast eine halbe  
Stunde lang”). In beiden Choralfantasien kommen viele der Kompositions- und Kontra-  
punkttechniken zur Anwendung, die sich in den diversen von Reincken selbst verfassten  
oder kopierten Traktaten wiederfinden (s.u.). Neben den imitativ durchgearbeiteten  
Abschnitten legt Reincken besonders in *An Waßer Flüßen* einen gleichwertigen Akzent  
auf virtuos-solistische Episoden im *stilus fantasticus*, durch deren Wechselspiel ein  
reizvoller Dualismus zwischen kontrapunktischer Strenge und spielfreudiger Virtuo-  
sität entsteht.

Reinckens Cembalosuiten, die mit acht bzw. zehn Stücken den größten erhaltenen  
Bestand einer Gattung in Reinckens Werk ausmachen, sind genauso wie die Suiten  
des *Hortus* ausnahmslos in der “klassischen” Suitenfolge gebildet. Diese sehr homogene  
Gruppe weist auch sonst große Ähnlichkeiten zur Suitenfolge des Kammer-musikwerks  
auf. Man begegnet ähnlichen Kompositionsmethoden, wie z. B. dem in dieser Zeit üb-  
lichen Verfahren des melodischen Variationsverhältnisses zwischen dem Satzpaar Alle-  
mande und Courante. Zusätzlich wendet Reincken sowohl in einigen Suiten des *Hortus*  
als auch der Cembalosuiten die seltener Technik der Generalbass-variation an, die von  
dem Hamburger Theoretiker Friedrich Erhardt Niedt in seiner musikalischen Handlei-  
tung II (Hbg 1706, <sup>2</sup>1721) als Ableitung eines “harmonisch-kontrapunktischen Stimm-  
komplexes” aus einem Bassmodell beschrieben wird (vgl. Hill 1990, S. 206).

Eine weitere homogene Werkgruppe bilden die drei Cembalovariationen, aus de-  
nen *Schweiget mir vom Weibernehmen* nicht nur wegen des größten Umfanges heraus-

ragt. Reincken verdoppelt die Anzahl der Variationen von J. J. Frobergers gleichnamigem Stück von 1649, was neben anderen Einzelheiten zeigt, dass er dieses Werk gut gekannt hat. Reinckens Variationen, von denen sich ein handschriftliches Exemplar in Bachs Bibliothek befunden hat (Leisinger 1991, S. 119) und von dem sich eine Abschrift von Bachs älterem Bruder Johann Christoph im sog. *Andreas-Bach-Buch* (D-LEM) befindet, haben zusammen mit Buxtehudes Variationen über “La Capricciosa” deutlichen Einfluss auf Bachs *Goldberg-Variationen* ausgeübt. In *Schweiget mir* legt Reincken, genauso wie in den anderen beiden Variationszyklen, häufig einzelnen Variationen Tanzmodelle zugrunde, so wie dies Froberger in den letzten drei Variationen seiner Liedbearbeitung auch schon getan hatte.

Auch die freien Tastenwerke mit den drei Toccaten und der Fuge g-'dorisch' fügen sich gut in das Gesamtbild ein. Vor allem die Fugen der Toccaten (meist an zweiter und vierter Stelle der typisch fünfteiligen norddeutschen Toccaten) weisen große Ähnlichkeiten zu den Sonaten- und Giguenfugen des *Hortus* auf. Anders als in den Sonaten gibt es in den Toccaten größere Abschnitte mit virtuosen Elementen im *stilus fantasticus*, die dort nur in den Soloepisoden zu finden sind. Auch die Fuge g-dorisch atmet mit ihrem typisch langen vierteiligen Thema mit repetierenden 16teln Reinckenschen Geist, wobei hier im Gegensatz zur sonstigen Fugengestaltung erstmals Durchführungszwischenspiele und Modulationen in andere Tonarten vorgefunden werden. Bach hatte in ähnlicher Weise schon die Fugen des *Hortus* bearbeitet und es ist interessant, dass Reincken diesen Schritt in der Weiterentwicklung der Fugentechnik auch selbst vollzogen hat.

Reincken ist nicht nur als Organist und Komponist tätig gewesen, sondern hat sich auch intensiv mit dem Rezipieren, Kopieren und Verfassen von Kompositionssregeln beschäftigt, das von der Elementarlehre bis hin zu kompliziertesten Techniken des gelehrt doppelten und mehrfachen Kontrapunkts die ganze Bandbreite spekulatoriver Musik aufweist. Die lange verloren geglaubten Traktate aus Reinckens Nachlass der Hamburger Staatsbibliothek (D-Hs, ND VI 5383 & 5384, vgl. die kompilierte Ausg. in *Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck* x, hg. v. H. Gehrmann; in Kürze auch hrsg. vom Verfasser als Band 8 der Sweelinckschen Editio altera) sind seit geraumer Zeit nach Hamburg zurückgekehrt (vgl. Grapenthin 2001 und 2002). Insgesamt zeigt sich Reincken in den auf uns gekommenen Zeugnissen als Organist, Komponist und Theoretiker als Musterbeispiel eines *Musicus doctus*, eines gelehrt Musikers.

## WERKE

**1. Kammermusik** *Hortus musicus / recentibus aliquot Flosculis / Sonaten, Allemanden, Covranten, Sar[al]banden et Giquen*, Hbg. o.J. [1688] (= Sechs "Sonaten und Suiten" in a, B, C, d, e, A) für 2 V., Viola da gamba und B.c., D-Bds  $\Leftrightarrow$  *Sonaten, Concertaten, Allemanden, Correnten, Sarabanden und Chiquen*, Hbg. 1704 für 2 V. und Cemb. (bei Lehmann 1704, S. 272 vorangekündigt; kein Exemplar überl.)

## 2. Orgelmusik

### Druck:

*Galante Orgel=Stück*, Hbg. um 1704 (bei Lehmann 1704, S. 272 vorangekündigt; kein Exemplar überl.)

### Handschriften:

*An Waßer Flüßen Babylön / Choral. / a 2 Clav. et Pedal*, D-Bhm (die Quelle war seit dem 2. Weltkrieg versch. und ist 1993 wieder an ihren ursprünglichen Aufbewahrungsort zurückgekehrt)  $\Leftrightarrow$  *Was kan uns kommen an für Noth. / à 2 Clav: et Pedal.*, D-B

## 3. Klaviermusik

### Drucke:

*Musicalischer Clavierschatz del J. A. Reineken*, Hbg. 1702 (versch.; s. Braun 1957, S. 244)  $\Leftrightarrow$  *VI Suittes / Divers Airs avec Leurs Variations & / Fugues / Pour le Clavessin / De Divers Excellents Maîtres*, hrsg. von E. Rogier, Adm. o.J. [1710], GB-Cfm, F-Pn (darin anon. überl.: *Schweiget mir, Holländische Nachtigahl* und eine a-Moll Suite für Cemb., für die Dirksen 2004 eine Verfasserschaft Reinckens mit guten Gründen in Betracht gezogen hat)

### Handschriften:

#### a. Toccaten für Cemb. (z. T. auch für Orgel denkbar)

G, D-Lem  $\Leftrightarrow$  g-,dorisch', B-Br (es existiert lediglich ein Probendruck für die geplante, aber nie ersch. Anthologie *Le parfaite organiste*, hrsg. von F.-J. Fétis – seine Quelle ist unbekannt)  $\Leftrightarrow$  A (überzeugende Zuschr. von Dirksen 1998, hier (S. 126, Fn. 29) als Cemb.werk nachgewiesen; früher J. S. Bach (BWV Anh. 178), H. Purcell, S. Rossi u.a. zugeschr.)

#### b. Fugen. für Cemb. (auch für Orgel denkbar)

g-,dorisch', D-DS (die Originalquelle ist versch., der Notentext jedoch überlief. durch R. Buchmayers Ausgabe von 1929; die Zuschreibung aus stilistischen Gründen durch Beckmann 1982 und 1989 an J. H. Buttstedt ist durch Dirksen 1998 (S. 126f., Fn. 30) widerlegt worden)  $\Leftrightarrow$  e, D-DS (versch.; nur Incipit überl., s.a. in Buchmayer 1929 u. Beckmann 1982)

#### c. Suiten für Cemb.

C (Nr. 1-3), S-N  $\Leftrightarrow$  C (Nr. 4), S-N, D-B (die Nummerierung der C-Dur-Suiten folgt der Ausgabe Beckmann 1982)  $\Leftrightarrow$  d, D-B (obwohl das Werk unter dem Namen G. Böhms überl. ist, konnte R. Hill (1987) überzeugend darlegen, dass es von Reincken stammen muss; Hauptargument Hills ist das für Reincken charakteristische Prinzip der Generalbass-Variation; es gibt aber noch eine Reihe stilistischer Eigenheiten in diesem Werk, die eine Autorschaft Reinckens mehr als wahrscheinlich machen)  $\Leftrightarrow$  e, S-Uu  $\Leftrightarrow$

F, S-N  $\Leftrightarrow$  G, D-B  $\Leftrightarrow$  a (anonym in *VI Suittes* überlief.; in P. Dirksens Ausgabe nicht ohne Gründe als Werk Reinckens wahrsch. gemacht)  $\Leftrightarrow$  B, S-N

**d. Variationswerke für Cemb.**

*Ballet*, D-Lem  $\Leftrightarrow$  *Holländische Nachtigahl*, S-N (s.a. *VI Suittes*)  $\Leftrightarrow$  *Partite diverse sopra l'Aria: schweiget mir von Weiber nehmen, altrimente chiamata la Meyerin*, D-LEm, DK-Kk (s.a. *VI Suittes*)

Das von F. W. Riedel für Reincken reklamierte fragm. e-Moll Präludium (s. MGG 11, Sp. 185 und Riedel 1960, S. 191) stammt vermutlich von A. Kneller (s. MGG2P 10, Sp. 336)

**4. Kanons** *Canon perpet: in uniseno [sic] a 8 - Ecce quam bonum et quam Jucundum*; (Reincken-Autograph ohne Autorenangabe, wiedergegeben auf dem Gemälde “Häusliche Musikszene” von Johannes Voorhout (1674); D-Hmg)  $\Leftrightarrow$  *Was Gott thut, das ist wohl gethan, Canon per Arsie et Thesie a 2 (Resolutio a 4)*; D-B  $\Leftrightarrow$  *Canon a 3 voci in Hypodiapason per Augmentationem* [ebenfalls über “Was Gott thut, das ist wohl gethan”]; D-B

**SCHRIFTEN (autograph)**

*Arithmeticae harmonicae Compendium*, D-Hs  $\Leftrightarrow$  *Erste Unterrichtung zur Composition [sic]* (1670), D-Hs (= Teil II der nach dem 2. Weltkrieg versch. und seit 1996 an ihren ursprüngl. Standort zurückgekehrten Hs. ND VI 5384 (sog. “Ms. B”); z.T. in kompilierter Form veröff. in Gehrman 1901, vgl. Grapenthin 2001 und 2002  $\Leftrightarrow$  *Musica - amicus*, D-Hs (= Teil III der nach dem 2. Weltkrieg versch. und seit 1995 an ihren ursprüngl. Standort zurückgekehrten Hs. ND VI 5383 (sog. “Ms. A”); in Auszügen veröff. in Gehrman 1901, S. 104-106. Es handelt sich um Reinckens Erweiterung eines Traktates von J. Theile, früher M. Weckmann zugeschr., vgl. Grapenthin 2001)

**AUSGABEN**

*Jean Adam Reinken, Hortus Musicus*, hrsg. von J. C. M. van Riemsdijk, Amsterdam/Leipzig o.J. [1886] (= Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis 13)  $\Leftrightarrow$  *J. A. Reinken, Partite diverse sopra l'Aria: Schweiget mir von Weiber nehmen*, hrsg. von J. C. M. van Riemsdijk, Amsterdam/Leipzig o.J. [1901]) (= Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis 14)  $\Leftrightarrow$  *De “Compositions-Regeln”*, hrsg. von H. Gehrman, ’s-Gravenhage/Leipzig 1901 (= Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck, Deel X)  $\Leftrightarrow$  *Jean Adam Reinken, Toccata*. [G-Dur], hrsg. von M. Seiffert, Leipzig o.J. [zw. 1924-36] (= *Orgel-Meister II*, Organum IV/5)  $\Leftrightarrow$  *Toccata di Sign. J. A. Reinike* [Toccata G-Dur] und *J. Adam Reinicke, Fuga* [Fuge g-dorisch], in: Aus Richard Buchmayers Historischen Klavierkonzerten 3, hrsg. von R. Buchmayer, Leipzig 1927  $\Leftrightarrow$  *Ballet ex Eg del Sign. Jean Adamo Reincke*, in: Aus Richard Buchmayers Historischen Klavierkonzerten 4, hrsg. von R. Buchmayer (Leipzig, 1927)  $\Leftrightarrow$  *Jean Adam Reinken, Triosuite für 2 V., Gambe (Violoncell) und Cemb.* (= *Hortus musicus* Nr. 6), hrsg. von M. Seiffert, Leipzig o.J. [1929]) (= Organum III/20)  $\Leftrightarrow$  *J. Adam's Reinken, Diciotto Partite diverse sulla “Meyerin”*, in: *Antologia di Musica antica e moderna per il pianoforte* 7, hrsg. von G. Tagliapietra, Mail. 1933  $\Leftrightarrow$  *Joh. Adam Reinken, Aus der Suite in C* [Nr. 4; hieraus Allemande, Courante und Sarabande], in: Lehrmeister und Schüler Joh. Seb. Bachs (I), hrsg. von K. Herrmann, Leipzig/Zürich 1935  $\Leftrightarrow$  *Johann Adam Reinken, Courante und Sarabande* [aus *Hortus musicus* Nr. 1], in: *Die Hausmusikstunde - Hanseatische Meister des Barock*, hrsg. von G. Fock,

Leipzig o.J. [1944] ◊ *J. A. Reinken, Sonata VI [Hortus musicus Nr. 6]*, hrsg. von C. Döbereiner, Leipzig 1951) (= *Collegium musicum* 27) ◊ *Johann Adam Reinken, An Wasserflüssen Babylon (Super flumina Babylonis)*, hrsg. von H. Winter, Hbg. 1964 ◊ *Johann Adam Reinken, Was kann uns kommen an für Not*, hrsg. von H. Winter, Hbg. 1964 ◊ *Adam Reincken Collected Keyboard Works*, hrsg. von W. Apel, o.O. [New York] 1967 (= *American Institut of musicology, CEKM* 16) ◊ *Johann Adam Reincken, Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1974 ◊ *Johann Adam Reincken, Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden, 1982 ◊ Zwei Cemb.suiten (G-Dur und d-Moll) in: *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, hrsg. R. Hill, Cambridge-Massachusetts/London 1991 ◊ Toccata g-dorisch in: *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister* (hier Nr. 3), hrsg. von K. Beckmann, Moos am Bodensee 1994 (= Veröff. der Ges. der Orgelfreunde 144) ◊ *Johann Adam Reincken (1623-1722) Hortus Musicus (1687)* in 3 Bd., hrsg. v. T. Mathis, Magdeburg 1997 (nicht nach dem Original sondern nach Riemsdijks Ausg. (1886) angefertigt) ◊ *Johann Adam Reincken, An Waßer Flüßen Babylōn – Erste kritische Edition der einzigen zeitgenössischen Handschrift aus dem Bach-Kreis*, hrsg. von U. Grapenthin, Wilhelmshaven 2001 ◊ *VI Suittes / Divers Airs avec Leurs Variations & / Fugues / Pour le Clavessin*, hrsg. von P. Dirksen, Utrecht 2004 (zum Inhalt s. unter WERK, *VI Suittes*) ◊ *Meister der Norddeutschen Orgelschule / Masters of the North German Organ School*, Bd 11, *Johann Adam Reincken – 2 Choralfantasien / 2 Toccaten*, hrsg. v. K. Beckmann, Mainz 2004 ◊ *Johann Adam Reincken. Sämtliche Orgelwerke / Complete Organ Works*, hrsg. v. P. Dirksen, Wiesbaden etc. 2005 ◊ *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel. Faksimile und Übertragung.*, hrsg. v. M. Maul und P. Wollny, Kassel 2007

#### DOKUMENTE

#### **Autographe Abschriften von Traktaten**

*Ein tractaet worin Vielerley ahrten seindt zu finden so zur Composition seer Nützlich und Nöhtlich* (1670), D-Hs (= Teil II der Hs. ND VI 5384, s. unter SCHRIFTEN; entspricht inhaltlich bis auf die Auswahl einiger Musikbeispiele und den Wortlaut der Regeltexte weitestgehend dem 3. Teil von Sweelincks *Composition Regeln* in der Fassung “Ms. A” (u.a.) (der entspr. Teil aus Fassung “Ms. A.” gedr. in Gehrmann 1901, S. 62-84); ausführl. Beschreibung in U. Grapenthin 2001 und 2002; beide Fassungen werden vom Verf. hrsg. in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Composition Regeln, Opera Omnia editio altera 8*) ◊ A. Poglietti, *Regulen der Composition von den Con= et dissonantien: abgefast von den berühmten Cammer organisten Alexandro Polietti: Von deß itzo Regirenden Keisers Leopoldo*, D-Hs (versch.)

LITERATUR: S. LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

## NACHWORT

Die frühesten Ergebnisse meiner Forschungen zum Leben und Werk Johann Adam Reinckens wurden bereits vor ca. 25 Jahren veröffentlicht und sind mittlerweile Forschungsstand. Dass Reincken zwanzig Jahre jünger war als angenommen, ist keine Behauptung mehr, die man mit meinem Namen verbinden müsste, sondern Allgemeinwissen. Auf Orgelstadt-Hamburg.de schrieb z.B. Matthias Gretzschel, Kulturredakteur des *Hamburger Abendblatts*, über den Besuch des 16-jährigen Johann Sebastian Bach in Hamburg 1701:

Der Teenager aus Thüringen hat im Mittelschiff [der Katharinenkirche] Platz genommen und wartet. Er wendet sich um und betrachtet den prächtigen, mit Schnitzereien und Figuren reich geschmückten Prospekt der Orgel, die freilich noch stumm ist. Dann endlich sieht er einen recht alten Mann, der langsam und gebückt die Treppe hinaufgeht, die zum Spieltisch führt. Einen Moment noch, dann wird der Raum von einem Klang erfüllt, wie ihn Johann Sebastian Bach nie zuvor gehört hat. Und es ist nicht nur der fast übernatürlich schöne Klang der Orgel, der den Jugendlichen tief beeindruckt, sondern auch die Improvisationskunst von Johann Adam Reincken. Nein, so weit ist er selbst noch nicht, aber genauso will er später Orgel spielen, am liebsten auf einem so großartigen Instrument. Reincken wird den jungen Zuhörer zunächst kaum wahrgenommen haben. Er ist schon 58 Jahre alt, und sein Renommee ist so groß, dass er nicht nur ein Spitzengeholt kassiert, sondern seine Vorgesetzten davon überzeugt hat, seine Stelle in St. Katharinen von zusätzlichen bürokratischen Aufgaben zu entlasten: Für die ursprünglich mit der Tätigkeit des Organisten verbundene Aufgabe des Kirchenschreibers wird 1667 eine zusätzliche Stelle geschaffen. So kann sich Reincken ganz seiner Kunst widmen.

Wie man sieht, ist hier 1643 als Geburtsjahr Reinckens vorausgesetzt. Gretzschel versucht, es in Einklang zu bringen mit der Tatsache, dass Reincken damit zwanzig Jahre jünger war als seine Zeitgenossen glaubten. Er stellt sich daher vor, dass Reincken 1701 mit 58 Jahren bereits wirkte wie ein alter Mann, dem das Gehen schwerfällt. Reincken wäre also ein Mann, der zwanzig Jahre älter wirkte als er tatsächlich war, ein früh gealtertes Wunderkind gewissermaßen.

Die elegante Lösung, die Gretzschel seinen Lesern vermittelt, ist also nicht möglich. Es handelt sich bei der Differenz zwischen geglaubtem und wirklichem Alter hier um eine künstliche Erhöhung des geglaubten Alters des Hamburger Organisten Johann Adam Reincken, und zwar mit ihm selbst als Verantwortlichem. Es liegt nahe, dass sein Vorgänger und Lehrer Heinrich Scheidemann hier seine Finger im Spiel hatte, denn er wollte möglicherweise diesen begabten jungen Mann als Nachfolger und Ehemann für seine jüngste Tochter haben. Mit den entscheidenden Kirchenoberen konnte alles abgesprochen worden sein und sie bekamen ja höchste Qualität geboten, soviel wird Scheidemann garantiert haben. Wir wissen nicht, was wirklich vor sich ging und werden dies möglicherweise auch nie wissen können, es sei denn, es passiert ein Wunder wie im Falle der Tabulaturabschrift von Reinckens „An Wasserflüssen Babylon“. Das Manuskript überlebte den Brand in der Weimarer Anna-Amalien-Bibliothek dadurch, dass es nicht in der Musik-, sondern in der Theologie-Abteilung aufbewahrt worden ist.

Wie wird es nun mit der Reincken-Forschung weitergehen? Aus meiner Generation werden neben mir etwa Pieter Dirksen und Michael Belotti wohl auch künftig interessante Details zu Reincken veröffentlichen. Und es gibt zum Glück eine neue Generation, die den Staffelstab übernommen hat, wie Christophe Guillotel-Nothmann, der ein Projekt über das von mir entdeckte autographische *Arithmeticae Harmonicae Compendium* im Internet ermöglicht (<https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANSh3155>) und Christiaan Clement, der über theologische Aspekte in Reinckens Choralfantasien veröffentlicht hat. Vielleicht ist es sogar denkbar, eine Internationale-Reincken-Gesellschaft zu gründen, die alle interessierten Forscher an einen Tisch bringen könnte, da die Forschung zu ihm mit dieser Dissertation keineswegs abgeschlossen ist, sondern vielmehr neue Perspektiven für die weitere Erforschung dieser vielseitigen Persönlichkeit der westeuropäischen Musikgeschichte eröffnet.

## SAMENVATTING

### I. OVER DE GEBOORTE EN JEUGD VAN JOHANN ADAM REINCKEN (1643-1722) IN DE NEDERLANDSE HANZESTAD DEVENTER

Centraal in dit hoofdstuk staat de motivering voor de stelling dat Reincken in 1643 werd geboren. Deze stelling werd door de auteur in 1999 voor het eerst gepubliceerd en is inmiddels algemeen bekend, ook al doet de oude opvatting dat 1623 het geboortejaar zou zijn (volgens J. Mattheson) nog de ronde. Doorslaggevend is de door de auteur gevonden doopakte van Reincken van 10 december 1643. Het hoofdstuk geeft vervolgens een coherent beeld van wat er op basis hiervan bekend is over de loopbaan van de daarmee twintig jaar ‘verjongde’ organist Johann Adam Reincken tot aan de dood van zijn Hamburgse leermeester Heinrich Scheidemann in 1663 en zijn huwelijk met diens jongste dochter Anna-Dorothea in 1665.

### II. DE STERFDAG VAN JOHANN ADAM REINCKEN OP 24 NOVEMBER 1722 EN ZIJN BEGRAFENIS IN LÜBECK

De tekst belicht de laatste levensjaren, het testament en de begrafenis van Reincken, één van de best verdienende organisten van zijn tijd. Hij stelde aanvankelijk de Katharinenkirche in Hamburg aan als enige erfgenaam van zijn vermogen, maar wijzigde kort voor zijn dood zijn testament ten gunste van zijn nicht Ludemilla Franziska Wagener. Deze beslissing werd ingegeven door persoonlijke conflicten en meningsverschillen met de kerk. Deze laatste hadden betrekking op de bezoldiging van zijn vervanger Johann Heinrich Uhtmöller. Reincken was van mening dat de Katharinenkirche hiervoor verantwoordelijk was, net zoals hij in navolging van zijn leermeester Scheidemann verantwoordelijk was geweest voor het werven van fondsen. Reinckens vermogen werd na zijn dood uiteindelijk verdeeld door middel van een schikking tussen de kerk, de kleindochters van Reincken en de familie Wagener.

Ook wordt aandacht besteed aan de onterving van de twee oudste van de vijf kleindochters vanwege respectloos gedrag jegens hun grootvader en ongewenste huwelijken, evenals aan de voorwaarden voor de erfenis van de jongere kleindochters, die betrekking hadden op een ‘goed huwelijk’. Het stoffelijk overschot van Reinckens werd in 1722 overgebracht naar Lübeck, waar hij werd begraven in de plaatselijke

Katharinenkirche. Eerder had hij deze kerk van giften voorzien, waaronder een votiefschilderij dat de wederopstanding van Christus voorstelt. Dit hoofdstuk biedt ook inzicht in de sociale en professionele structuren van Reinckens tijd, met name met betrekking tot organistenbanen en erfrechtelijke regelingen.

### III. TWEE BUXTEHUDE-STUDIES

#### *Buxtehudes relaties met Hamburg (III.1)*

Buxtehude en Reincken, de twee beroemde organisten in Hamburg en Lübeck, waren als broeders voor elkaar. In deze korte paragraaf wordt ingegaan op hun overgeleverde contacten in Hamburg op basis van de beschikbare bronnen vanuit het perspectief van Buxtehude.

#### *Buxtehude in een nieuw licht: over de iconografie van de componist (III.2)*

Deze studie is gewijd aan het in 1674 geschilderde schilderij “Musikalische Gesellschaft in Hamburg” van de Nederlandse genreschilder Johannes Voorhout (1647-1723), thans eigendom van het Hamburg Museum (voorheen Museum für Hamburgische Geschichte), met aandacht voor de identiteit van de afgebeelde personen en de stand van onderzoek. De belangrijkste conclusie is dat, in tegenstelling tot eerdere veronderstellingen, alleen de gambist op het schilderij Reinckens vriend en collega Dieterich Buxtehude kan zijn. Een canonblad dat de schilder op basis van een autograaf van Reincken heeft gemaakt, noemt naast Reincken uitsluitend de organist van de Mariakerk in Lübeck en niet ook Johann Theile als derde componist.

Ongeveer tegelijk met de auteur hield Heinrich W. Schwab zich bezig met dit onderwerp en kwam hij onafhankelijk tot dezelfde conclusie dat Buxtehude de gambist is. Hij baseerde zich daarbij onder andere op de door de auteur ontdekte doopakte (zie Hoofdstuk I). In de gedrukte versie van zijn openingslezing aan de muziekacademie van Lübeck in 2007 heeft Schwab de bijdrage van de auteur aan de iconografie uit het tijdschrift *Concerto* (hier Hoofdstuk III.2) verwerkt. Zo bevestigde hij de conclusie dat de personen op het schilderij van Voorhout niet samen de getoonde canon kunnen zingen en op instrumenten kunnen spelen, omdat de canon in majeur staat, terwijl de instrumentalisten in g-mineur spelen. Deze conclusie, inmiddels ook door de Internationale Buxtehude Gesellschaft in Lübeck aanvaard, ondersteunt bovendien de stelling van de auteur dat Reincken niet in 1623, maar in 1643 is geboren, omdat het schilderij Buxtehude en Reincken als ongeveer even oude ‘broeders’ (*fratres*) laat zien.

#### IV. DE “BEIDE DESTIJD BUITENGEWOON BEROEMDE ORGANISTEN REINCKEN EN BUXTEHUDEN” EN HUN GELEERDE VRIEND JOHANN THEILE

In dit hoofdstuk wordt ingegaan op Hamburg en Lübeck als centra van het orgelspel, met de twee parallelle generaties organisten aan de Katharinenkirche in Hamburg (Scheidemann / Reincken) en de Marienkirche in Lübeck (Tunder / Buxtehude). Toonaangevende organisten reisden naar hen toe om zich verder te perfectioneren. De aard van deze contacten wordt onderzocht, waarbij de uitgebreide aantekeningen van de organist en componist Georg Dietrich Leyding (1664-1710) uit Braunschweig als belangrijkste bron dienen. Speciale aandacht gaat uit naar de relatie tussen de twee bevriende organisten Reincken en Buxtehude, *fratres in unum*, en Johann Theile (1646-1724), pedagoog, componist en later de zogenoemde ‘vader der contrapuntisten’ (Adlung 1758). Een overzicht van de bekende leerlingen van Theile en een nauwkeuriger onderzoek van zijn onderwijsactiviteiten tonen aan dat de bewering in zijn necrologie dat Buxtehude op ongeveer 36-jarige leeftijd nog een leerling van Theile was, mogelijk en zelf volkomen aannemelijk is – dit in tegenstelling tot de opvatting van de vooraanstaande Buxtehude-kenner Kerala J. Snyder.

#### V. BACH EN ZIJN ‘HAMBURGSE LEERMEESTER’ JOHANN ADAM REINCKEN

De vraag rijst welke betekenis de organist en componist Reincken voor Johann Sebastian Bach had en hoe Reincken zich in dit opzicht verhoudt tot Dieterich Buxtehude. Sinds de publicatie van Christoph Wolffs essay ‘Johann Adam Reincken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks’ (*Bach-Jahrbuch* 1985), waarin voor het eerst het belang van Reincken voor Bach hoger werd ingeschat dan dat van Buxtehude, is hier breed onderzoek naar ontstaan.

Deze verhandeling heeft betrekking op de breedte van dit onderzoek, dat gedetailleerd wordt behandeld en met nieuwe feiten en inzichten wordt verrijkt. De beoordeling dat er sprake kan zijn van een leerrelatie wordt bevestigd. De hogere waardering van Reincken ten opzichte van Buxtehude door Bach wordt verder onderbouwd. Het onderzoek omvat een gedetailleerde analyse van het compositorische werk van Bach door middel van een vergelijking met bekende of mogelijke voorbeelden uit het werk van Reincken.

## VI. HET ORGEL VAN DE KATHARINENKIRCHE

In dit hoofdstuk wordt de geschiedenis van het orgel van de Katharinenkirche in Hamburg tijdens de ambtstermijn van Heinrich Scheidemann (ca. 1596-1663) behandeld. Het orgel is vooral bekend door het bezoek van Johann Sebastian Bach in 1720. De verschillende bouw- en renovatiefasen van het orgel worden belicht, te beginnen met het werk van Gregorius Vogel in 1543, via de uitgebreide renovatie, die neerkomt op een nieuw bouw, door de Hamburgse familie Scherer in 1605-06, tot aan de werkzaamheden van orgelbouwer Gottfried Frietsch (1578-1638) in het begin van de jaren 1630. Frietsch voegde een borstwerk toe en verbeterde het windsysteem van het orgel. Er wordt vastgesteld dat het orgel tijdens Scheidemanns ambtsperiode drie manualen had, waarbij het borstwerk mogelijk aan het bovenwerk was gekoppeld. Er wordt aangetoond dat de gegevens van Reinckens opvolger Anthon Henrich Uhtmöller uit 1752 niet betrouwbaar zijn. Voor de weergave van de orgelgeschiedenis moet voorrang worden gegeven aan de betekenis van vroege historische documenten. Duidelijk wordt dat het orgel van de Katharinenkirche een lange en complexe geschiedenis heeft, gekenmerkt door verschillende bouwfasen en technische innovaties die het belang ervan als een van de meest vooraanstaande instrumenten van Noord-Duitsland onderstrepen.

De inbouw van subsemitonen – zijn specialiteit – door Gottfried Frietsch was ook in de Katharinenkirche te verwachten, maar kon niet worden aangetoond aan de hand van documenten. Door nauwkeurig onderzoek van het overgeleverde pijpmateriaal door het Nederlandse bedrijf Flentrop tijdens de reconstructie van het orgel konden echter subsemitonen worden aangetoond in het in 1631 door Frietsch nieuw toegevoegde borstwerk.

## VII / VIII. SWEELINCKS COMPOSITIONSREGELS UIT DE NALATENSCHAP VAN JOHANN ADAM REINCKEN

In de twee bijdragen uit deel IV wordt de overlevering van Jan Pieterszoon Sweelincks ‘compositieregels’ onderzocht. Deze zijn voornamelijk overgeleverd via de nalatenschap van Reincken. Het gaat om twee handgeschreven boekdelen, die ook autografen van Reincken bevatten. Ze worden bewaard in de Staatsbibliotheek van Hamburg onder de signatuur ND VI 5383 en ND VI 5384. Na de Tweede Wereldoorlog werden ze beschouwd als oorlogsverlies en keerden ze begin jaren negentig van de vorige eeuw via verschillende wegen terug uit Rusland, waar ze vóór de verwoestende bombardementen

op Hamburg waren ondergebracht. Sweelincks compositieregels zijn grotendeels gebaseerd op geselecteerde hoofdstukken uit de *Istitutioni harmoniche* van de Italiaanse theoreticus Gioseffo Zarlino (1517-1590), waarbij hij zowel de derde verbeterde uitgave van 1573 als de laatste uitgave van 1589 heeft gebruikt, zoals de auteur in het kader van zijn onderzoek heeft kunnen aantonen. In mindere mate heeft Sweelinck ook het traktaat *L'Arte del Contraponto* (1598) van Zarlino's leerling Giovanni Maria Artusi (ca. 1540-1613) gebruikt voor zijn lessen. Sweelincks organistenopleiding is bewaard gebleven dankzij zijn twee Hamburgse leerlingen Jacob Praetorius de Jonge (1586-1651) en Reinckens leraar Heinrich Scheidemann (ca. 1596-1663).

In de voorliggende essays kon voor het eerst worden aangetoond dat het door Praetorius overgeleverde traktaat door hem en mogelijk ook door zijn leerling Matthias Weckmann (1616 (?)-1674) verder werd ontwikkeld, terwijl de door Reincken fragmentarisch overgeleverde Scheidemann-cursus zeer dicht bij het origineel ligt. Het derde en laatste deel van Sweelincks cursus is gewijd aan het dubbele tot meervoudige contrapunt, wat Reincken omschrijft als "Arcana" of geheime wetenschap, die niet voor iedereen toegankelijk is. Een traktaat dat ten onrechte in verband werd gebracht met Sweelinck en tijdelijk aan Weckmann werd toegeschreven, "Kurtze, doch deutliche Regeln" (anoniem overgeleverd in band ND VI 5383), is afkomstig van Reinckens vriend Johann Theile (1646-1724), zoals Werner Braun aannemelijk heeft kunnen maken. Reincken vult de regels voor het dubbele contrapunt aan met invoegmarkeringen in het door hem zo genoemde traktaat *MUSICA AMICUS*.

#### IX. RELATIES TUSSEN FRONTISPICE EN BOUWPLAN VAN JOHANN ADAM REINCKENS *HORTUS MUSICUS*

Hoofdstuk IX biedt een analyse van de relatie tussen het frontispiz van Reinckens *Hortus Musicus* en het bouwplan van de daarin opgenomen werken. Het frontispice, ontworpen door Jochim Wichman, toont een prachtig gebouw met een barokke tuin en draagt het opschrift "Soli Deo Gloria". Het wordt geïnterpreteerd als een visuele metafoor voor de structuur en inhoud van het werk en symboliseert de verbinding tussen kunst en wetenschap in de hoog-barokke muziekopvatting. De architectonische elementen van het frontispice, waaronder de opstelling van de zuilen, weerspiegelen muzikale proporties zoals unisono, octaaf en kwint, die ook terug te vinden zijn in de structuur van de sonatefuga's van het werk. Deze zijn streng geconstrueerd en volgen een

wiskundige orde, gebaseerd op de getallen 1, 2 en 3. De symbolische elementen van het frontispice, zoals de T-kruisvorm van het gebouw en het aantal zuilen, worden in verband gebracht met de Heilige Drie-eenheid en de goddelijke ordening.

## LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

Diese chronologische Bibliographie basiert auf der vom Autor für die MGG (*Personenteil*) zusammengestellten Übersicht; sie folgt daher dem Format der MGG. Beiträge, die nur gelegentlich in Fußnoten in dieser Dissertation erwähnt wurden, sind nicht aufgeführt.

Die Beiträge des Autors, die in dieser Dissertation – gegebenenfalls in (stark) überarbeiteter und dem aktuellen Stand der Forschung angepasster Form – aufgenommen wurden, sind mit einem Sternchen gekennzeichnet.

P. A. LEHMANN, *Der historischen Remarques über die Neuesten Sachen In Europa Nr. 36*, Hbg. 1704

J. MATTHESON, *Das neu=eröffnete Orchestre*, Hbg. 1713

DERS., *Critica Musica I*, 1722 Pars III (1722), 232; Pars IV (1723), 255

DERS., *Critica Musica II*, Pars V (1725), 57

DERS., *Der musicalische Patriot*, Hbg. 1728, 177

DERS., *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hbg. 1740 (Neudr. hrsg. von M. Schneider, Bln. 1910, <sup>2</sup>1964)

J. MOLLER, *Cimbria literata I*, Kphn. 1744, 539

J. ADLUNG, *Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, 695

R. EITNER, *Ueber die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhunderte nach Joh. Peter Sweelinck*, in: MfM 3, 1871, 133-151

P. SPITTA, *Johann Sebastian Bach I*, Lpz. 1873

DERS., *Bachiana I - Umarbeitungen fremder Original-Compositionen*, in: AmZ 16, 1881, 737-739 u. 753-756; Wiederabdr. in: P. Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, 1894, 111-120

C. STIEHL, *Mitteilungen*, in: MfM 18, 1886, 54

DERS., *Mitteilungen*, in: MfM 19, 1887, 27-28

- J. C. M. VAN RIEMSDIJK, *Jean Adam Reinken*, in: TVNM 2, 1887, 61-91
- P. SPITTA, *Kritiken und Referate - Hortus Musicus von Jean Adam Reinken*, in: VfMw 3, 1887, 305-313
- R. EITNER, *Joh. Adam Reinken - Hortus musicus*, in: MfM 19, 1887, 9-11
- F. G. SCHWENCKE, *Johann Adam Reincken*, in: Der Hamburgische Correspondent vom 12. Mai 1889 (= Beiblätter f. Literatur, Kunst und Wissenschaft), 74-78
- M. SEIFFERT, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: VfMw 7, 1891, 145-260
- H. GEHRMANN, *Johann Gottfried Walther als Theoretiker*, in: VfMw 7, 1891, 468-578
- M. SEIFFERT, *Über Sweelinck und seine deutschen Schüler*, in: TVNM 4, 1892-94, 1-16
- A. BREDIUS, *Jean Adam Reinken*, in: TVNM 5, 1895-97, 84
- M. E. HOUCK, *J(e)an Adam(s) Reincken*, in: TVNM 6, 1898-1900, 151-158
- E. PRÄTORIUS: *Mitteilungen aus norddeutschen Archiven über Kantoren, Organisten, Orgelbauer und Stadtmusiker älterer Zeit bis ungefähr 1800*, in: SIMG 7, 1905/06, 240
- W. STAHL, *Johann Adam Reinken*, in: Vaterstädtische Blätter (= Illustrierte Unterhaltungsbeilage der Lübeckischen Anzeigen) 20 (4.7.1920) 79-80; 21 (19.7.1920) 81-83
- DERS., *Zur Biographie Johann Adam Reinken's*, in: AfMw 3, 1921, 232-236
- A. PIRRO, *Notes pour servir, eventuellement, à la biographie de Reincken*, in: Scheurleer-Fs., Den Haag 1925, 251-266
- DERS., *Le compositeur Joh. Adam Reincken et la musique en Alsace au XVII<sup>e</sup> siècle*, in: Annuaire de la societee historique, litterature et scientologie du Club vosgien 3, 1935, 127-143
- L. KRÜGER, *Die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert* (= Slg. mw. Abh. 12), Strbg 1933, Repr. Baden-Baden 1981
- H. KELLER, *Über Bachs Bearbeitungen aus dem "Hortus musicus" von Reinken*, in: Kongreßbericht Internationale Gesellschaft für Mw. Basel 1949, Basel o. J., 161-62
- A. GRAPE, *Ihreska handskriftssamlingen i Uppsala uinversitets bibliotek 2*, Uppsala 1949, 596-610

A. OREL, *Die Kontrapunktlehren von Poglietti und Bertali*, in: Ber. über den internat. mw. Kgr. Bamberg 1953, Kassel 1953, 140-142

J. J. N. BRUINENBERG, *Waar kwam Johan Adam Reinken vandaan*, in: Vereeniging to Beoefening van verslagen en Mededelingen Overijssels Recht en geschiedenis 122, 1957, 85-86

W. BRAUN, *Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Mf 10, 1957, 241-250

H. FEDERHOFER, *Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Mf 11, 1958, 264-279

F. W. RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960, erw. München/Salzburg <sup>2</sup>1990

W. APEL, *Neu aufgefondene Clavierwerke von Scheidemann, Tunder, Froberger, Reincken und Buxtehude*, AML 34, 1962, 65-67

A. CURTIS: *Jan Reinken and a dutch source for Sweelinck's keyboard works*, TVNM 20, 1964, 45-51

W. BREIG, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann* (= Beih. Zum AfMw 3), Wiesbaden 1967

M. FALK, *Jan Adam Reincken*, Musik und Gottesdienst 6, 1967, 137-146

W. BREIG, *Die Lübbenaue Tabulaturen Lynar A 1 und A 2*, AfMw 25, 1968, 96-117 (Teil I), 236-466 (Teil II)

W. BRAUN, *Zwei Quellen für Christoph Bernhards und Johann Theiles Satzlehre*, Mf 21, 1968, 459-466

G. B. SHARP, *Jan Adam Reincken, 1623-1722*, MT 114, 1973, 1272-75

U. SIEGELE, *Die Bearbeitungen aus dem Hortus musicus von J. A. Reinken (BWV 965, BWV 966 und BWV 954)*, in: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs, Stg. 1975, 11-22

G. JAACKS, "Häusliche Musikszene" von Johannes Voorhout - Zu einem neu erworbenen Gemälde im Museum für Hamburgische Geschichte, Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde 17, 1978, 56-59

K. BECKMANN, *Reincken und Buxtehude - Zu einem wiederentdeckten Gemälde in Hamburg*, in: Der Kirchenmusiker 31, 1980, 172-77

K. J. SNYDER, *Dietrich Buxtehude's studies in learned counterpoint*, in: JAMS 33, 1980, 544-64

J. O. RUDÉN, *Music in Tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981

C. WOLFF, *Das Hamburger Buxtehude-Bild - Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken*, in: A. Graßmann und W. Neugebauer (Hrsg.): 800 Jahre Musik in Lübeck - Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982 (= Amt für Kultur 19), Lübeck 1982, 64-79; Neudr. in: A. Edler/H. W. Schwab (Hrsg.), *Stud. zur Mg. der Hansestadt Lübeck* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 31), 44-62 (darin: *Nachwort 1988*, 59-60; erw. in: MuK 103, 1983, 8-19

A. EDLER, *Der nordelbische Org.*, Kassel/Basel/L. 1982 (= Kieler Schriften zur Mw. 23)

DERS., *Wirkungen Luthers auf die Entwicklung der Musik*, in: J. Becker (Hrsg.), *Luthers bleibende Bedeutung*, Husum 1983, 53-76

E. LIENFIELD, *Dietrich Buxtehude's Sonatas: A historical and analytical study*, Diss. Univ. of Brandeis 1984 (mschr.)

H. J. SCHULZE, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984

C. WOLFF, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, BJb 121, 1985, 99-118; engl. Übersetz. und Erw.: *Johann Adam Reinken and Johann Sebastian Bach - On the context of Bach's early works*, in: G. Stauffer/E. May (Hrsg.), *J. S. Bach as Organist - His instruments, music, and performance practises*, London 1986, 57

C. DEFANT, *Kammermusik und Stylus phantasticus: Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten*, FfM. 1985 (= Europäische Hochschulschriften Reihe 36/ Bd. 14)

W. BRAUN, *Theile-Studien*, in: Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1986, Kassel 1986, 77-85

P. WALKER, *From Renaissance "Fuga" to Baroque Fugue: The Role of the "Sweelinck Theory Manuscripts"*, Schütz-Jahrbuch 7/8, 1985/86, 93-104

R. S. HILL, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach*, Diss. Univ. of Cambridge/Massachusetts 1987

H. JOELSON-STROHBACH, *Ein bisher unberücksichtigter Notendruck mit deutscher Cembalomusik um 1710*, Mf 40, 1987, 242-49

H. SCHMIDT, *Das Buxtehude-Bild von Voorhout - Zur Authentizität des einzigen Buxtehude-Bildes*, Der Kirchenmusiker 38, 1987, 161-63

P. M. WALKER, *Fugue in german theory from Dressler to Mattheson*, Univ. of New York 1987 (mschr.)

DERS., *Die Entstehung der Permutationsfuge*, BJb 125, 1989, 21-41

K. BECKMANN, *Echtheitsprobleme im Repertoire des hanseatischen Orgelbarocks*, AO 37, 1989, 150-162

C. DEFANT, *Johann Adam Reinckens "Hortus Musicus" - Versuch einer Deutung als Metapher für die hochbarocke Musikauffassung in Deutschland*, Mf 42, 1989, 128-148

A. EDLER, *Fantasie and Choralfantasie: On the problematic nature of a genre of seventeenth-century organ music*, in: OYB 19, 1989, 53-66

C. DEFANT, *Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland - Eine Studie zu den Auswirkungen eines Theologenstreites auf Werke der Organisten Weckmann, Reincken und Buxtehude*, FfM. 1990 (= Europäische Hochschulschriften Reihe 36/ Bd. 41)

A. EDLER, *Organ music within the social structure of north german cities in the seventeenth century*, in: Church, Stage, and Studio – Music and its contexts in seventeenth-century Germany (= Studies in Music 107), hrsg. von P. Walker, 23-41

R. S. HILL, *Stilanalyse und Überlieferungsproblematik. Das Variationssuiten-Repertoire J. A. Reinckens*, in: A. Edler/F. Krummacher (Hrsg.): Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit: Bericht über das Lübecker Symposion 1987, Kassel 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), 204-214

M. BELOTTI, *Buxtehude und die norddeutsche Doppelpedaltradition*, in: A. Edler/F. Krummacher (Hrsg.): Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit: Bericht über das Lübecker Symposion 1987, Kassel 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), 235-244

P. WALKER, *Zur Geschichte des Kontrasubjekts und zu seinem Gebrauch in den frühesten Klavier- und Orgelfugen Johann Sebastian Bachs*, in: K. Heller/H.-J. Schulze (Hrsg.), *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs - Kolloquium* veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.-13. September 1990, Köln 1995, 48-69

U. GRAPENTHIN, *Beziehungen zwischen Frontispiz und Werkaufbau in Johann Adam Reinckens Hortus Musicus von 1688*, in: S. Jullander (Hrsg.), *Proceedings of the Weckmann Symposion Göteborg, 30 August - 3 September 1991, Göteborg 1993*, 199-210\*

U. LEISINGER, *Die „Bachsche Auction“ von 1789*, in: *BJb* 67, 1991, 97-126

M. BELOTTI, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes – Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, FfM. 1995 (= Europäische Hochschulschriften Reihe 36/ Bd. 136)

D. G. YEARSLEY, *Ideologies of learned counterpoint in the northern German Baroque* PhD diss., Stanford University, 1995.

G. JAACKS, *Hamburg zu Lust und Nutz – Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660-1760)*, Hbg. 1997

R. SCHÄFERTÖNS, *Die Fuge in der norddeutschen Orgelmusik: Beiträge zur Geschichte einer Satztechnik* (= Greifswalder Beiträge zur Mw. 5), Ffm. u.a. 1998

S. TUINSTRA, “An Wasserflüssen Babylon - Johann Adam Reincken - Een Noord-Duitse Koraalfantasie als ‘Orgeloratorium’”, in: *Het Orgel* 94, 1998, 6-14

U. GRAPENTHIN, *Johan Adam Reincken: Ruhmwürdigster Organist der Kirchen St. Catharina in Hamburg – Über Leben und Wirken eines bedeutenden norddeutschen Organisten und Kompositionen des 17. Jahrhunderts*, in: U. Grapenthin/W. Stommel (Hrsg.), *Johann Adam Reincken*, Wildeshausen 1998 [= Begleitheft zu einer Reincken-Ausstellung 1998 in Wildeshausen (bei Bremen)]

P. DIRKSEN, *Zur Frage des Autors der A-Dur-Toccata BWV Anh. 178*, in: *BJb* 84, 1998, 121-135

U. GRAPENTHIN, *Der Hamburger Catharinenorganist Johann Adam Reincken*, in: *Das Land Oldenburg* 103 (= Mitt.blatt der Oldb. Landschaft), 1999, 1-6

J. NEUBACHER, *Unbekannte Kompositionen Georg Philipp Telemanns [...]*, in: P. Petersen/H. Rösing (Hrsg.), *50 Jahre Mw. Inst. in Hamburg* (= Hbg. Jb. für Mw. 16), FfM. 1999, 385-404

O.-E. KRAWEHL/J. NEUBACHER, *Rückgabe kriegsbedingt verlagerter Hs. und Drucke*, in: *Mitt.blatt Hbg. Bibl.* 19 Heft 2, 1999, 133-145

J. MÜLLER-BLATTAU (Hg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a.<sup>3</sup>1999

P. WOLLNY, *Überlegungen zur Bach-Überlieferung*, in: *BJb* 86, 2000, 87-100

K. HELLER, *Ein Rostocker Schüler Johann Adam Reinkens: der Marienorganist Heinrich Rogge*, in: N. Ristow, W. Sandberger, D. Schröder (Hrsg.), *Critica Musica. Stud. zum 17. und 18. Jh.* (= Fs. Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag), Stuttgart/Weimar 2001, 97-110

K. KÜSTER, *Die Familie Druckenmüller und die Orgelkunst im alten Land*, in: *Jahrbuch des Altländer Archivs – Beiträge zur Ortsgeschichte*, Jork 2001, 36-51

U. GRAPENTHIN, “*Sweelincks Kompositionssregeln*” aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens, in: H. J. Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (= Hbg. Jb. für Mw. 18), Hbg. 2001, 71-110\*

DERS., *The Transmission of Sweelinck’s Composition Regeln*, in: P. Dirksen (Hrsg.), *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposion Utrecht 1999*, Utrecht 2002, 171-196\*

K. HELLER, *Überlegungen zur Datierung der “Reinken-Fugen” Johann Sebastian Bachs*, in: W. Sandberger (Hrsg.), *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition. Bericht über das internationale Symposion der Musikhochschule Lübeck April 2000*, Kassel usw. 2002, 231-244

P. WOLLNY, *Traditionen des phantastischen Stils in Johann Sebastian Bachs Toccaten BWV 910-916*, in: W. Sandberger (Hrsg.), *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition - Bericht über das internationale Symposion der Musikhochschule Lübeck April 2000*, Kassel usw. 2002, 245-255

DERS., *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, in: *Bach-Jahrbuch 88*, 2002, 29-60

A. EDLER, *Reincken, Johann Adam*, in: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Band 21, Duncker & Humblot, Berlin 2003, 344–346

U. GRAPENTHIN, *Bach und sein “Hamburgischer Lehrmeister” Johann Adam Reincken*, in: M. Geck (Hrsg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, Dortmund 2003, 9-50\*

DERS., *Reincken, Johann Adam*. In: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite Ausgabe, Personenteil, Band 13 (Paladilhe – Ribera)*. Bärenreiter/Metzler, Kassel u. a. 2005, Sp. 1506–1512\*

DERS., *Johann Theile*, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 16 (2006), Sp. 728-732

DERS., *Buxtehudes Beziehungen nach Hamburg*, in: Dorothea Schröder (Hrsg.), *Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck: Dieterich Buxtehude (1637-1707)*, Lübeck o.J. [2007], S. 115-117\*

K. JOHNSON SNYDER, Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck. Rev. ed. Eastman Studies in Music. Rochester, NY 2007, University of Rochester Press

DERS, *Dieterich Buxtehude – Leben, Werk, Aufführungspraxis*, übersetzt von H.-J. Schulze. Kassel 2007 (überarbeitete und erweiterte Ausgabe der amerikanischen Originalausgabe 1987)

U. GRAPENTHIN, *The Catharinen organ during Scheidemann's tenure*, in: Pieter Dirksen, Heinrich Scheidemann's Keyboard Music – Transmission, Style and Chronology, Ashgate 2007, 169-198\*

DERS., *Buxtehude in neuem Licht*, in: Concerto 218 (2008), 38-41\*

K. BECKMANN, *Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*. Teil 2: *Blütezeit und Verfall 1620–1755*. Schott, Mainz u. a. 2009

J. DEN HERTOG, *Jan Adam Reincken en zijn muziektuin*, in: Het Orgel 105/2, 2009, 18-31

W. SANDBERGER, V. SCHERLIESS (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude Text – Kontext – Rezeption. Bericht über das Symposion an der Musikhochschule Lübeck 10.-12. Mai 2007*, Kassel etc. 2011

L. HENRIKSEN RODGERS, *The North German Chorale Fantasia: A Sermon without Words*, Ph.D. Diss, University of Oregon 2013

U. GRAPENTHIN, *Zur Geschichte der Katharinenorgel*, in: Eine Orgel für Bach in St. Katharinen, Hamburg 2013, 19-28

P. WALKER, *From Renaissance 'Fuga' to Baroque Fugue : The Role of the 'Sweelinck Theory Manuscripts*, in: Schütz-Jahrbuch 7, 2017, 93–104

P. DIRKSEN, *Buxtehude und Bach: Neue Perspektiven*, in: Buxtehude-Studien 3, Bonn 2019

R. WILHELM, *Buxtehude in Braunschweig*, in: Buxtehude-Studien 3, Bonn 2019, 179-188

I. ORTGIES, *Gottfried Fritzschs Orgelbau in Hamburg: St. Katharinen und die Subsemitonien*, in: Ars Organii 68, 2020, 146-156

Ders., *Gottfried Fritzsch en het grote orgel in Hamburgse St.-Katharinen – Het aantal manualen, hun omvang en subsemitoetsen*, in: Het Orgel 116, 2020, 20-27

U. GRAPENTHIN, *Zu Geburt und Jugendzeit von Johann Adam Reincken (1643–1722) in der niederländischen Hansestadt Deventer*. In: Ars Organii 69, 2021, 6–11\*

U. GRAPENTHIN, *Die „beyden damahls extraordinair berühmten Organisten Herren Reincken und Buxtehuden“ und ihr gelehrter Freund Johann Theile*, in: Buxtehude-Studien 4, Hg. Matthias Schneider und Jürgen Heering, Bonn 2021, 11-32\*

U. GRAPENTHIN, „*Es müsse dieser ein verwegener Mensch sein*“ – *Der Hamburger Katharinenorganist Johann Adam Reincken*, in: Musik und Kirche, 2021, 20-22\*

C. CLEMENT, *Des verwegenen Menschen Portrait. Text-music relationships in Johann Adam Reincken's An Wasserflüssen Babylon*, in: TVNM 71, 2021, 159-178

DERS, ‘*Des verwegenen Menschen Portrait*’. *De relatie tussen tekst en muziek in Johann Adam Reinckens 'An Wasserflüssen Babylon'*, in: Het Orgel 117/5, 2021, 22-32  
(überarbeitete Fassung des englischen Originals)



# CURRICULUM VITAE

Geboren am 18. Februar 1959 in Wilhelmshaven als Sohn des Grundschulkonrektors Karl-Heinz Grapenthin und der Kindergärtnerin Helga Grapenthin, geb. Wadehn; verwitwet, Ehefrau Petra Grapenthin am 24. Oktober 2023 gestorben. Drei Söhne aus erster Ehe mit Lilian Roggenbuck-Grapenthin: Leon (38), David (32) und Robin (28).

## SCHULBESUCH

1966-1969	Grundschule Siebethsburg in Wilhelmshaven
1969-1979	Max-Planck-Gymnasium in Wilhelmshaven
29. Mai 1979	Abitur

## TÄTIGKEITEN VOR DEM STUDIUM

1969-1979	Violinunterricht bei Hermann Schmahlfeldt in Wilhelmshaven
1969-1979	Chorsänger in der Banter Kantorei, Wilhelmshaven unter Leitung von Kirchenmusikdirektorin Ingrid Sturm
1979-1981	Sanitäter bei der Bundeswehr (von 1980-81 Pfleger auf der Chirurgischen Station im Bundeswehrkrankenhaus Wandsbek-Gartenstadt in Hamburg)
1981-1982	Transportpfleger im Universitätskrankenhaus Eppendorf (Hamburg)

## STUDIUM

1983-1986	Studium der Barockvioline bei Reinhard Göbel (Musica Antiqua – Köln)
1982-1987	Studium der Historischen Musikwissenschaft mit den Nebenfächern Systematische Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft (Neuere deutsche Literatur) an der Universität Hamburg (Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde)
7. Dezember 1987	Magister Artium (Arbeit über den Hamburger Ratsmusikdirektor Dietrich Becker (1623-1679)) bei Prof. Dr. Hans Joachim Marx Gesamtnote: „Sehr gut“

## TÄTIGKEITEN ALS FREISCHAFFENDER MUSIKER UND MUSIKWISSENSCHAFTLER

1981	Gründung des Kammerensembles <i>Armonico Tributo- Hamburg</i> (mit historischen Instrumenten), dessen Schwerpunkt die hamburgische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts bildet. Ab 1984 konzertiert das Ensemble auch in erweiterter Formation als Orchester (im Mittelpunkt steht das kirchenmusikalische Schaffen Johann Sebastian Bachs)
1983-1995	Lehrer für Violine und Viola an der Schule für Musik und

	Erwachsenenbildung in Hamburg-Wandsbek.
AB 1983	Leitung der Bach-Werkstatt in Rellingen (Kreis Pinneberg – Schleswig-Holstein). Arbeit mit einem Amateur-Orchester.
1987-1991	Private Forschung im Staatsarchiv Hamburg für eine Monographie über den Hamburger Katharinenorganisten Johann Adam Reincken (1643-1722)
1987-1995	Violinpädagoge an der Jugendmusikschule Großhansdorf (Schleswig- Holstein)
1989	Gastvorlesung an der Akademie für Alte Musik Bremen (Italienische Violinmusik des 17. Jahrhunderts)
AB 1989	Freier Mitarbeiter beim Norddeutschen Rundfunk (Hamburg)
1990	Gastvorlesung an der Akademie für Alte Musik Bremen (Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs)
1990-2000	Konzertmeister des Hamburger Telemann Orchesters (Gründungsmitglied)
1990-1992	Bühnenmusiker am Thalia Theater Hamburg unter Jürgen Flimm
1991	Vortrag beim Weckmann-Symposion, Göteborg
1993	Vortrag beim Arp Schnitger Symposion, Hamburg
	Vortrag bei den Mendelssohntagen, Stade
1995	Vorträge beim Internationalen Orgelseminar, Groningen und Skandinavien Festival, Hamburg
1997	Vortrag anlässlich der „Musikalische Sozietät“ (Symposion), Hamburg
	Gastvorlesung an der Musikhochschule Helsinki (Sibelius Academy)
1998	Kuratierung einer Reincken-Ausstellung in Wildeshausen (Nieders.)
1999	Vortrag beim Sweelinck-Symposion, Utrecht
	Ausrichtung einer Reincken-Ausstellung in Hamburg, St. Katharinen
1998-2001	Mitarbeiter der Musikenzyklopädie The New Grove Dictionary, 2 <sup>nd</sup> edition
2001	Vortrag beim Dollaert-Festival, Aurich (Ostfriesische Landschaft)
2002	Vortrag beim 4. Internationalen Dortmunder Bach-Symposion, Dortmund
2003-2011	Mitarbeiter der Musikenzyklopädie Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG <sup>2</sup> )
1997-2013	Beratendes Mitglied des Konsistoriums für das Rekonstruktionsprojekt „Eine Orgel für Bach“ an der Hamburger Katharinenkirche
5.-8. SEPTEMBER 2013	Veranstalter des Internationalen Symposions „Der Katharinenorganist Heinrich Scheidemann und der Kantor Thomas Selle“ – Zum Todestag zweier bedeutender Hamburger

Komponisten des 17. Jahrhunderts  
(Mitwirkung bei Konzerten im Hamburg Museum (Aufführung des kompletten „Hortus Musicus“ (1688) von J. A. Reincken sowie im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (Soloviolinmusik von J. Schop und Zeitgenossen))

# TÄTIGKEITEN ALS GRUND- UND SEK I- LEHRER

- |                 |   |
|-----------------|---|
| 1. AUGUST 2003  | Quereinstieg in den Lehrerberuf (Grund- und Hauptschullehrer) an der Klaus Groth Grund- und Hauptschule in Bad Oldesloe (Schleswig-Holstein) mit den Fächern Musik und Deutsch. |
| 12. MAI 2005    | 2. Staatsexamen   |
| 14. JULI 2005   | Unbefristetes Arbeitsverhältnis als Grundschullehrer in der GS Seth (Schleswig-Holstein).   |
| 1. FEBRUAR 2007 | Wechsel an die GS Ellerau (Schleswig-Holstein)  |
| APRIL 2007      | Gründung des Ellerauer Grundschulorchesters   |
| AUGUST 2007     | Einführung des JeKI-Projektes an der GS Ellerau in Kooperation mit der Musikschule <i>Treffpunkt</i> (Bilsen) in Eigeninitiative (ohne Unterstützung des Landes).               |
| 1. AUGUST 2014  | Länderwechsel von Schleswig-Holstein nach Hamburg wg. des JeKI-Projektes an die GS Stengelestraße.  |
| 1. FEBRUAR 2015 | Beförderung zum JeKI-Koordinator und damit verbunden Wechsel an die JeKi-Schule GS Archenholzstraße   |
| 2015-2017       | Vorstandsvorsitzender des Hamburger Komponisten-Quartiers (KQ) (G. Ph. Telemann, C. P. E. Bach, F. Mendelssohn-Bartholdy, J. Brahms und G. Mahler)                              |
| 1. FEBRUAR 2017 | Wechsel an die Elbkindergarten Grundschule in Hamburg-Blankenese (Leiter des Grundschulorchesters; Aufführung von zwei Musicals pro Jahr)                                       |
| 1. JULI 2022    | Ausscheiden aus dem Schuldienst in den Ruhestand  |

Seit Beendigung des Studiums 1987 zunächst bis 2013 als freischaffender Musiker und Musikwissenschaftler tätig. Wissenschaftliche Forschungsschwerpunkte: Leben und Werk des Hamburger Ratsmusikdirektor Dietrich Becker (1623-1679), Leben und Werk des Hamburger Katharinenorganisten Johann Adam Reincken (1643-1722), das Frühwerk Johann Sebastian Bachs und die norddeutsche Musiktheorie des 17. Jahrhunderts. Weitere Veröffentlichungen sind mit dem Heinrichshofen Verlag (Wilhelmshaven) geplant. Außer Projekten mit dem eigenen Ensemble Armonico Tributo – Hamburg (gegründet 1981), konzertiert er mit dem Hamburger Telemann-Orchester (Konzertmeister), den Gruppen *Ensemble Rebel* (Amsterdam), *Poglietti-Consort* (Utrecht), *Capella Poetica* (Bremen) und *Les Enchantants* (Bremen). Seit 1997 ist Ulf Grapenthin ehrenamtlicher Vorstandsvorsitzender der Hermann-Claudius-Stiftung (Urenkel von Matthias Claudius), Sitz Hamburg.