

Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen *

von Werner Breig, Karlsruhe

Das Bemühen, die Claviermusik¹ J. P. Sweelincks und seiner Schüler zu erschließen und musikgeschichtlich zu würdigen, begann vor einem Dreivierteljahrhundert mit Max Seifferts Dissertation *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*². Diese Arbeit schuf zugleich die Voraussetzung für die wenig später von Seiffert besorgte erste Gesamtausgabe der damals bekannten Clavierwerke Sweelincks³, die für Jahrzehnte die Basis für die weitere praktische und musikgeschichtliche Beschäftigung mit Sweelincks Instrumentalmusik bildete.

Nachdem in den 1930er Jahren wichtige Sweelinck-Quellen (darunter die Lübbenauer Lynar-Tabulaturen) erstmals zugänglich geworden waren, konnte Seiffert eine Neuauflage des I. Bandes der Gesamtausgabe erstellen⁴. Die in ihrem Titel vermerkte „*ansehnliche Vermehrung*“ des Inhalts brachte den Band auf den doppelten Umfang der Erstauflage – freilich u. a. durch Einbeziehung einer großen Anzahl von anonym überlieferten Werken, in deren Zuschreibung an Sweelinck Seiffert, wie wir heute sehen, allzu großzügig verfuhr. Diese Ausgabe prägte, obwohl ihre Problematik bis zu einem gewissen Grade aus Seifferts Kritischem Bericht hätte abgelesen werden können, bis zum Ende der 1950er Jahre das Bild von Sweelincks Claviermusik und wurde einer Reihe weiterer Editionen und musikgeschichtlicher Untersuchungen nahezu kritiklos zugrundegelegt.

* Jan Pieterszoon Sweelinck: *Opera omnia. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. Vol I: *The Instrumental Works*, Amsterdam 1968, ²/1974. Fascicle I: *Keyboard Works (Fantasias and Toccatas)*, ed. by Gustav Leonhardt. LVII, 187 S. Fascicle II: *Keyboard Works (Settings of Sacred Melodies)*, ed. by Alfons Annegarn. LIII, 105 S. Fascicle III: *Keyboard Works (Settings of Secular Tunes and Dances) – Works for Lute*, ed. by Frits Noske. XLVIII, 81 S.

Alan Curtis: *Sweelinck's Keyboard Music. A Study of English Elements in Seventeenth-Century Dutch Composition*. Leiden: University Press und London: Oxford University Press 1969. XIV, 243 S. (Publications of the Sir Thomas Browne Institute, Leiden, General Series Nr. 4.)

Frits Noske: *Forma formans. Een structuuranalytische methode, toegepast op de instrumentale muziek van Jan Pieterszoon Sweelinck. Rede, uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam op maandag 19 mei 1969*. Amsterdam: Frits Knuf 1969. 52 S.

Musikhåndskrifterne fra Clausholm/The Clausholm Music Fragments. Samlet og udgivet af/Reconstructed and edited by Henrik Glahn og/and Søren Sørensen. København: Wilhelm Hansen [etc.] 1974. 210 S.

1 Das Wort „Claviermusik“ wird hier in der Bedeutung, die es im Deutschen noch in der Bachzeit hatte, und als Äquivalent für den englischen Terminus „*keyboard music*“ verwendet, d. h. als Bezeichnung der Musik für alle Arten von Tasteninstrumenten, die bis 1600 fast uneingeschränkt, in einzelnen Bereichen bis ins 18. Jahrhundert ein einheitliches Repertoire bildete. Die Bezeichnung „*Klavier- und Orgelmusik*“ (oder umgekehrt) wird als additive Formulierung der Homogenität des Gegenstandes nicht gerecht und ist zudem etwas unhandlich: „*Musik für Tasteninstrument(e)*“ ist kaum weniger unhandlich, „*Tasteninstrumentmusik*“ ein Wortungestüm, „*Tastemusik*“ fragmentarisch.

2 In: VfMw VII, 1891, S. 145ff.

3 *Werken van J.P. Sweelinck, Deel I: Werken voor orgel of klavier*, 's-Gravenhage und Leipzig 1894.

4 *Werken voor orgel en clavecimbel. Tweede aanzienlijk vermeerde druk naar de bronnen herzien en opnieuw ingeleid door M. Seiffert*, Amsterdam 1943.

Erst das um 1960 verstärkt einsetzende Interesse an Quellenforschung im Bereich der älteren Claviermusik sowie eine Reihe von glücklichen Quellenfunden bzw. -erschließungen führten allmählich zu einer Revision des Werkkanons, die ihre abschließende Zusammenfassung in der dritten, nunmehr von drei Bearbeitern in drei Teilbänden besorgten Fassung des I. Bandes der Gesamtausgabe fand. Gleichzeitig und in Kontakt mit den Editionsarbeiten entstand die Dissertation von Alan Curtis, die, obwohl primär auf einen bestimmten Aspekt von Sweelincks Claviermusik abzielend, auch Wesentliches für die Bestimmung des Werkkanons leistete.

In die folgende kritische Referierung des mit diesen beiden Veröffentlichungen markierten Forschungsstandes sollen des engen thematischen Zusammenhanges wegen zwei weitere Arbeiten einbezogen werden: eine Studie von Frits Noske zur Methodik der Formanalyse, deren Thesen mit Beispielen aus dem Instrumentalwerk Sweelincks belegt werden, sowie die Edition und Interpretation der in den 1960er Jahren in Schloß Clausholm entdeckten Musikfragmente durch Henrik Glahn und Søren Sørensen, die nicht zuletzt für die Kenntnis der Wirkungsgeschichte von Sweelincks Werk und Stil von Bedeutung ist.

I

Gerade derjenige Teil von Sweelincks Gesamtwerk, auf dem sowohl seine Wirkung in seiner Zeit als auch seine Geltung in der Musikgeschichte in erster Linie beruht, das Clavierwerk, ist weder in originalen Drucken noch in Autographen überliefert. Es muß vielmehr aus einer großen Zahl von Sammelhandschriften des 17. Jahrhunderts zusammengetragen werden, die in ihren Autorenangaben z. T. lückenhaft und unzuverlässig sind. So ist das erste Problem, dem sich der Bearbeiter einer Gesamtausgabe von Sweelincks Claviermusik gegenübergestellt sieht, die Bestimmung des Werkbestandes.

Max Seiffert hielt, wie es scheint, alle mit Sweelincks Claviermusik verbundenen Echtheits- und Zuschreibungsfragen für entscheidbar, und er hatte in die Sicherheit seines eigenen Urteils hierin so starkes Vertrauen, daß er die Grenzziehung für den in seiner Ausgabe als monolithischen Block präsentierten Werkkanon nur äußerst knapp begründete und beim Benutzer von vornherein vorbehaltloses Einverständnis mit seinen Entscheidungen voraussetzte. Die Editoren der Neuausgabe verfolgen dagegen dankenswerterweise die Tendenz, dem Benutzer die Unterschiede in der Sicherheit der Autorschaft Sweelincks bereits durch die Anordnung der Stücke innerhalb der Bände durchsichtig zu machen und ihn gegebenenfalls auch an eigenen Zweifeln teilnehmen zu lassen.

Die meisten Authentizitätsprobleme bot das Repertoire des I. Teils, der entsprechend auch die differenzierteste Gliederung aufweist. Hier ist zunächst zwischen einem Hauptkorpus (Nr. 1-27) und einem Anhang (Nr. 28*-40*) unterschieden; in sechs Fällen sind nach den Hauptfassungen Varianten mit dem Zusatz „a“ abgedruckt; schließlich werden ein Teil der Stücke des Anhangs und fast alle a-Fassungen (Nr. 18 a macht eine Ausnahme) in Kleindruck wiedergegeben. Ob mit dieser Einteilung das Optimum an Information erreicht ist, kann freilich bezweifelt werden. Der Anhang vereinigt eine Reihe von heterogenen Fällen: 1. ein zweifelsfrei echtes, aber unvollständig überliefertes Stück (Nr. 28*), 2. ein nur in offensichtlich entstellter Fassung überliefertes Stück Sweelincks (Nr. 29*), 3. zwei Stücke, für die in verschiedenen Quellen verschiedene Autorennamen genannt sind (Nr. 30*, 31*), 4. ein anonym überliefertes Stück, dessen Zuschreibung an Sweelinck durch Seiffert vom Herausgeber akzeptiert wird (Nr. 32*), 5. sieben in den Quellen Sweelinck zugeschriebene Stücke von zweifelhafter Echtheit (Nr. 34*-40*). Die Bedeutung der a-Fassungen bleibt meist undefiniert, so daß die Notwendigkeit ihres Abdruckes nicht immer einsichtig wird. Und mit der Unterscheidung zwischen Normal- und Kleindruck scheint (ohne daß dies aber explizit gesagt würde) das Authentizitätsproblem überlagert zu sein von einer Abstufung nach der musikalischen Qualität und der damit zusammenhängenden Attraktivität für den Spieler.

Teil II unterscheidet nur ein Hauptkorpus (Nr. 1-13) und einen Anhang (Nr. 14*-16*). Fragmentarische Erhaltung gilt hier nicht als Hindernis für die Aufnahme in den Hauptteil; der Anhang enthält zwei mit Sweelincks Namen überlieferte Stücke von zweifelhafter Echtheit und ein anonymes Stück, das Sweelinck zugeschrieben werden kann. Teil III schließlich unterscheidet die Gruppe der Clavierwerke (Nr. 1-12, dazu Nr. 13* als „opus dubium“) und die der

Lautenstücke (Nr. 14-20, darunter Nr. 16 als anonym überliefertes Stück).

Für die rasche Information des Benutzers wäre es wohl dienlicher gewesen, wenn die Bearbeiter der Teilbände ein einheitliches und einfaches Gruppierungsprinzip innerhalb der jeweiligen Repertoireeinheiten durchgeführt hätten, etwa in folgender Weise: I. ein Hauptkorpus, das a) die zweifelsfrei echten Werke enthält (auch fragmentarisch überlieferte), b) – mit entsprechender Kennzeichnung – anonym überlieferte Werke, deren Zuschreibung an Sweelinck der Herausgeber vertritt⁵, II. in den Quellen mit Sweelincks Namen verbundene Stücke, an deren Echtheit (zumindest in der erhaltenen Fassung) zu zweifeln ist, III. (soweit überhaupt erforderlich) Varianten zu Stücken der vorangehenden Gruppen.

Vergleicht man den Inhalt der Neuausgabe mit dem der Ausgabe von 1943, so ergibt sich im einzelnen folgendes Bild:

Teil I (Fantasien und Toccaten) enthält acht Stücke, die Seiffert noch nicht kannte: eine Fantasia (Nr. 10) und eine Toccata (Nr. 26) aus der Leningrader Tabulatur sowie sechs Fantasia bzw. Ricercar betitelte Stücke aus den Turiner Handschriften Giordano 6 und 7 (Nr. 35* bis 40*). Der Zuwachs von acht Werken nimmt sich numerisch beträchtlich aus, doch dürfte als einziger sicherer Gewinn für Sweelincks Werk die Leningrader Fantasia zu buchen sein. Im Falle der Leningrader Toccata hält Leonhardt (trotz Platzierung im Hauptteil des Bandes) fragmentarische Überlieferung für möglich (S. LI); man könnte aber Sweelincks Autorschaft überhaupt für fraglich halten⁶. Die sechs Turiner Stücke nahm Leonhardt nur unter starkem Vorbehalt auf; seine Zweifel an Sweelincks Verfasserschaft vor allem aus Gründen der Qualität sind überzeugend belegt (S. LV) und konvergieren mit der Beurteilung der Stücke durch Curtis (S. 71, 76). – Auf der anderen Seite sind drei Anonyma, die Seiffert Sweelinck zugeschrieben hatte, nicht mehr aufgenommen worden. Die Eliminierung der Fantasien Nr. 13 und 19 der Ausgabe von 1943 erfolgte gewiß zu Recht; nicht in gleichem Maße zwingend erscheint die Ablehnung von Seifferts Fantasia Nr. 77. So verbleibt als einziges anonymes Werk die Fantasia Nr. 32*, deren Zuschreibung an Sweelinck durch Max Seiffert (und nicht „by the editor“, wie im Notentext und im Kritischen Bericht angegeben) aus stilistischen Gründen unanfechtbar sein dürfte.

Am einschneidendsten sind die Veränderungen im Inhalt des II. Teils (Choralbearbeitungen) gegenüber dem entsprechenden Teil der Ausgabe von 1943, der genau zur Hälfte (12 von 24 Stücken) aus Anonyma bestand, deren Echtheit neuerer Prüfung ausnahmslos nicht standhielt. Von den verbleibenden zwölf in den Quellen signierten Werken wurden zwei als zweifelhaft in den Anhang verwiesen (Nr. 14* und 15*), so daß Seifferts Bestand nicht einmal zur Hälfte im Hauptkorpus der Neuausgabe verblieb. Andererseits enthält Teil II aber auch die gewichtigsten Neugewinne aus jüngerer Zeit: zwei Stücke aus den Zellerfelder Tabulaturen (Nr. 2 und 9), die Bearbeitung des 36. *Psalms* aus der Turiner Tabulatur Giordano 5, außerdem die anonyme Bearbeitung des 60. *Psalms* aus Lynar B 2 (Nr. 16*), deren Zuschreibung⁸ an Sweelinck von Annegarn akzeptiert wurde. Dagegen konnte sich Annegarn zur Aufnahme zweier weiterer Anonyma aus Lynar B 2, *Psalm 23* und *Wie schön leucht' uns der Morgenstern*, trotz Curtis' Eintreten für diese Stücke nicht entschließen. Die Verfasserschaft des letzteren Stückes wird von Frits Noske in der Einleitung zu Teil III diskutiert (obwohl es als Bearbeitung einer geistlichen Melodie eigentlich nicht für das Repertoire dieses Bandes in Frage steht); der Hinweis auf die Konkordanz der 1. Variation mit dem Vokalsatz *Hoe schoon lich-*

⁵ Das ist gewiß im Prinzip nicht unproblematisch, erscheint aber im vorliegenden Fall vertretbar, da die drei Editoren mit der Zuschreibung anonym überlieferter Werke im Gegensatz zu Seiffert sehr zurückhaltend waren.

⁶ Der Verfasser darf hier auf seine Diskussion der Leningrader Sweelinckiana anlässlich ihrer Erstveröffentlichung in Band III der *Monumenta musica Neerlandica* verweisen (Mf 21, 1968, S. 411).

⁷ Vgl. dazu unten S. 487.

⁸ Vgl. W. Breig, *Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von J. P. Sweelinck*, in AfMw XVII, 1960, S. 273f.

tet der Morghen Ster von Sweelincks Sohn Dirck⁹ läßt den Verzicht auf den Zyklus motiviert erscheinen.

Nahezu unverändert geblieben ist das Repertoire an weltlichen Lied- und Tanzvariationen. Der von Seiffert 1943 edierte Bestand ist in Teil III ungeschmälert enthalten. (Wer die Variationen über *Soll es sein* unter diesem altvertrauten und den Quellen entsprechenden Titel vermißt, findet sie schließlich doch als *Poolsche dans* wieder.) Neu aufgenommen ist lediglich die *Malle Sijmen*-Bearbeitung aus Leningrad, von der jedoch schwer einzusehen ist, weshalb sie weniger als opus dubium gelten soll als der *Passamezzo moderno*¹⁰. Weitere in jüngerer Zeit für Sweelinck in Anspruch genommene Werke – es handelt sich um die *Bergamasca* und die *Allemande de Chapelle* aus dem Celler Klavierbuch von 1661¹¹ sowie die Variationen über *Windenken daer het bosch af dritt*¹² – werden von Noske im Vorwort diskutiert, aber nicht in die Edition aufgenommen. – Als willkommene Komplettierung von Sweelincks instrumentalem Opus bringt Teil III schließlich sieben Lautenkompositionen (drei Sätze über Psalmelodien aus dem Thysiusschen Lautenbuch und vier Tanzsätze aus dem Lautenbuch von Lord Herbert of Cherbury), die zudem dankenswerterweise außer in (polyphonisierender) Umschrift auch sämtlich in Faksimile wiedergegeben sind.

Die Übertragung der Quellenaufzeichnung (vorwiegend in „englisch-niederländischer“ und „neuerer deutscher“ Tabulatur) in die moderne Notationsweise bietet bei Sweelinck weitaus geringere Probleme als etwa in der norddeutschen Orgelmusik. Der Grundtypus des zwei- bis vierstimmigen, auf einem Manual spielbaren Satzes wird nur selten modifiziert (so in einigen Echo-Fantasien und Choralbearbeitungen), so daß die übersichtliche Darstellung des Stimmenverlaufs auf zwei Systemen keine Schwierigkeiten macht. Da die Verwendung des Pedals fakultativ ist, verzichtet die Neuausgabe (ebenso wie auch Seiffert) mit Recht auf ein Pedalsystem; einzige Ausnahme ist die Choralbearbeitung *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, in der das Pedal in der Quelle eigens notiert ist. Die Verteilung der Mittelstimmen auf die Hände, wie sie etwa in der Handschrift Lynar A 1 durch die Verteilung auf die beiden Systeme angegeben wird, bleibt in der Edition unberücksichtigt. Dies scheint gerechtfertigt, da der Authentizitätsgrad solcher nicht autographischer Vorschriften nicht feststeht; sie zu dokumentieren, wäre Aufgabe einer Gesamtpublikation der betreffenden Quellen.

Am Notentext der Stücke brauchte im Vergleich zu Seifferts Ausgabe nur relativ wenig geändert zu werden. Er macht im ganzen den Eindruck großer Zuverlässigkeit¹³. Bei Überliefe-

9 Diese Übereinstimmung war mir entgangen, als ich 1960 (ebenda S. 273) das Stück mit Sweelinck in Verbindung brachte.

10 Vgl. dazu unten S. 488.

11 Edition von J. H. Schmidt als Heft II der *Exempla Musica Neerlandica*, Amsterdam 1965. Die Bedenken gegen die Echtheit dieser Werke, die Noske in seiner Besprechung der Edition anmeldete (*Een apocrief en een dubieus werk van Sweelinck*, in: *Mededelingenblad VNM XX*, 1966, S. 27ff.) bestehen gewiß zu Recht (trotz J. H. Schmidts Replik, ebenda, XXV, 1968, S. 58ff.); vgl. auch Curtis, S. 76f.

12 Edition in: *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, hrsg. von W. Breig, Mainz 1970 (Nr. 1). Die Zuschreibung an Sweelinck wurde erstmals von A. Curtis in der maschinenschriftlichen Fassung der Dissertation (vgl. Noskes Vorwort zu Teil III, S. XI) und dann – ohne Kenntnis von Curtis' erster Textfassung – von mir (*Zu den handschriftlich überlieferten Liedvariationen von S. Scheidt*, in: *Mf 22*, 1969, S. 322ff.) in Erwägung gezogen. In der Druckfassung seiner Arbeit geht Curtis auf das Stück nicht mehr ein.

13 Im folgenden seien einige Druckfehler angemerkt und gleichzeitig einige Textänderungen vorgeschlagen, die sich teils auf Quellenlesarten stützen, teils auf die Voraussetzung, daß gravierende Satzfehler nicht auf Sweelinck, sondern auf Schreibversehen zurückzuführen sind. Teil I: S. 4, T. 137, Alt: Pause in der 2. Takthälfte (Druckfehler); S. 30, T. 183, Baß: 2. Note c; S. 30, T. 186, Sopran: 3. Note cis; S. 39, T. 162, Tenor: 2. Note mit Verlängerungspunkt (Druckfehler); S. 40, T. 204, Alt: vorletzte Note b; S. 49, T. 19, Tenor: Rhythmus Halbe-Viertel-Viertel (aus Gründen sowohl des Zusammenklanges als auch der motivischen Konsequenz); S. 50, T. 89, Baß: angebundene Halbe a in der ersten Takthälfte; S. 53, T. 210, Alt:

rung in mehreren Quellen verfahren die Herausgeber im allgemeinen nicht eklektizistisch, sondern wählten diejenige Vorlage, die den Eindruck der größten musikalischen „Stimmigkeit“ macht, als Grundlage des Notentextes. Die abweichenden Lesarten der übrigen Quellen sind in großer Ausführlichkeit mitgeteilt. Für die *Fantasia cromatica* beispielsweise (warum übrigens ist die italienische Schreibweise des Adjektivs in den Quellen durch die lateinische mit „chr...“ ersetzt?) gibt Seiffert im Kritischen Bericht 19 Nachweise abweichender Lesarten, Leonhardt dagegen 97 (wobei sogar noch zu berücksichtigen ist, daß eine Quelle durch gesonderten Abdruck als Nr. 1 a dokumentiert wurde). Beim Überblicken dieses überraschend reichen Materials drängt sich allerdings die Frage auf, ob es nicht – wenigstens in manchen Fällen – für eine Quellenfiliation ausgereicht hätte, die dann zur Eliminierung von Quellen und entsprechend reduzierten Lesartenverzeichnissen hätte führen können. Da die Herausgeber von Erwägungen und Versuchen in dieser Richtung nichts erwähnen, sei die Frage hier gestellt – in vollem Bewußtsein der Möglichkeit, daß die Überlieferung durch ihre Verzweigkeit und Lückenhaftigkeit sich allen Versuchen einer eindeutigen Filiation widersetzt.

II

Die Thematik von Alan Curtis' Dissertation *Sweelincks Keyboard Music – A Study of English Elements in Seventeenth-Century Dutch Composition* ist durch das eigentümliche Verhältnis der durch Haupt- und Untertitel bezeichneten Fragestellungen bestimmt. Einerseits enthält die Arbeit mehr, als der Obertitel verspricht, indem sie einen Überblick über die niederländische Claviermusik insgesamt bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung des englischen Einflusses und dessen Grundlagen im niederländischen Musikleben gibt (Kapitel I: *English musicians in the Netherlands around 1600*; Kapitel II: *Keyboard music in the Netherlands before Sweelinck*; Kapitel VI: *Dutch keyboard music at mid-century*). Andererseits wird das Thema „Sweelincks Claviermusik“ nicht mit der Zielsetzung einer umfassenden Monographie angegangen, sondern unter dem speziellen Aspekt der Beeinflussung durch die elisabethanische Virginalmusik (Kapitel V: *Sweelincks's keyboard music-style*). Doch erwies es sich zur Fundierung dieser Untersuchungen aufgrund der besonderen Überlieferungsprobleme des Sweelinckschen Oeuvres als nötig, die Kapitel III (*Sweelinck's keyboard music – new sources and problems of authentication*) und IV (*Sweelinck's keyboard music – towards a chronology*) voranzustellen. Ein reichhaltiger Anhang mit instrumentenkundlichen, aufführungspraktischen, ikonographischen und bibliographischen Darlegungen und Dokumentationen rundet die Darstellung ab.

In Kapitel I beschreibt Curtis detailliert den starken englischen Einschlag im niederländischen Musikleben um 1600 sowie die Möglichkeiten der persönlichen Vermittlung englischer Virginalmusik an Sweelinck durch Persönlichkeiten wie Peter Philips, John Bull, William Brown und Constantine Huygens. Zur biographischen Einkreisung von Sweelincks Verhältnis zur englischen Virginalmusik scheint mit Curtis' Studie das Möglichste geleistet zu sein. Deutlich wird, daß die Überlieferung mehr als ein Einkreisen des Problems nicht gestattet; wann und wodurch die entscheidende Begegnung Sweelincks mit der englischen Virginalmusik zustandekam und welche Werke Sweelinck kannte und studierte, werden wir wohl kaum je erfahren.

In einiger Distanz zu Sweelinck bleiben auch, bedingt durch die Begrenztheit des Materials, die Kapitel II und V, in denen die Voraussetzungen und Folgen von Sweelincks Auftreten innerhalb der niederländischen Claviermusik untersucht werden.

1. Note *c'* (oder *f'*); S. 55, T. 260, Baß: letzte Note *f*; S. 55, T. 261, Tenor: letzte Note als Achtel; S. 68, T. 38, Unterstimme: Bogen zwischen 2. und 3. Note als Herausgebervorschlag; S. 71, T. 80ff: Sopran und Unterstimmen auf getrennten Manualen; S. 71, T. 94, Sopran: 4. Note *d''*; S. 157, T. 163, Sopran: die letzten 8 Noten als Zweiunddreißigstel (Druckfehler); S. 158, T. 179, Tenor: *e* statt *g* in der zweiten Takthälfte.

Teil II: S. 19, T. 41, Unterstimme: zweimal *es* statt *e*; S. 31, T. 227, Mittelstimme: *c* statt *a*.
Teil III: S. 11, T. 32 und 33, Tenor: 1. Note jeweils *c'*; S. 13, T. 83, Oberstimme: 8. Note *e'*.

Am Eingang von Kapitel II schreibt Curtis (als Gegenposition zu van den Borrens These von der „*musique de clavier conjecturale*“): „*Without notated examples of music specifically for keyboard from this period of Netherlands history, we can never hope to understand the sudden appearance of Sweelinck – of his brightly shining star in a musical firmament otherwise obscure, if not void*“ (S. 35 f.). Die einzige Quelle, die dafür in Betracht kommt, das von Curtis 1961 (*Monumenta musica Neerlandica* III) edierte Klavierbuch der Suzanne van Soldt, mindert diese Schwierigkeit zwar, ohne sie jedoch aufheben zu können. Denn dieses Manuskript gehört der Quellengruppe der Liebhaber-Klavierbücher zu, und es stammt wahrscheinlich nicht aus Holland, sondern aus Antwerpen. „*Nevertheless*“, schreibt Curtis, „*its contents help us to make speculations regarding the (now lost) Dutch keyboard music of professional level composed by Sweelinck’s immediate predecessors*“ (S. 45) – womit nun doch wieder eine „*musique conjecturale*“ ins Spiel gebracht wird. Von der Quellenlage her erschiene es näherliegend, die stillschweigende Voraussetzung, daß sich künstlerische Gipfelscheinungen auf dem Boden einer schon vorher blühenden nationalen oder regionalen Schule erheben müssen, hier in Frage zu stellen. (Man könnte sogar noch weiter gehen und fragen, ob für Sweelincks persönliche stil-schöpferische Leistung, die im Zusammenführen und im Ausgleich von italienischen und englischen Einschlägen besteht, eine – zumindest relative – Voraussetzungslosigkeit nicht die günstigere Ausgangsposition war.)

Nur wenig reicher fließen die Quellen für die holländische Claviermusik nach Sweelinck bis um die Jahrhundertmitte, die Curtis in Kapitel VI untersucht. Neben dem Tabulaturdruck von Anthoni van Noordt (1659) sind zwei Handschriften bekannt, die Leningrader Tabulatur und die von Curtis so benannte Camphuysen-Handschrift (beide ebenfalls in Bd. III der *Monumenta musica Neerlandica* ediert). Aus dem Überlieferten läßt sich direkt nicht belegen, daß dem pädagogischen Wirken Sweelincks ähnlich bedeutende kompositorische Leistungen in Holland zu verdanken sind wie in Mittel- und Norddeutschland. Curtis neigt, bei aller Vorsicht in der Formulierung, zu der Annahme, daß unzählige Handschriften, auch mit Werken hohen Niveaus, verlorengegangen sind. In bezug auf die holländischen Sweelinck-Schüler gibt er zu bedenken: „*We must refrain from inferring their relative lack of merit or of productivity, remembering that Sweelinck, too, would be an obscure, almost unknown composer if we were dependent solely on sources in the Netherlands. That his Dutch pupils’ works are no longer extant implies only that they were not well known outside the United Provinces*“ (S. 148).

Ein besonderes Verdienst der Arbeit von Curtis ist es, daß sie in Kapitel III, dem ersten eigentlichen Sweelinck-Kapitel, die Authentizitätsprobleme, die sich aus der Überlieferungslage ergeben, vom neuesten Stand der Quellenkenntnis aus umfassend behandelt und damit die Basis sowohl für die Untersuchungen des Buches selbst als auch für die neue Gesamtausgabe absichert. Für eine große Zahl von Stücken dürfte mit Curtis’ Ausführungen wohl das letzte Wort gesprochen sein. Von ihnen soll in der folgenden Diskussion (in der übrigens gelegentliche Überschneidungen mit der Besprechung der Neuausgabe nicht ganz zu vermeiden sind) nicht die Rede sein, sondern nur von denjenigen Stücken, für die eine andere Auffassung als die Curtis’ begründbar erscheint – womit, wie betont sei, die Meriten dieses Kapitels unterakzentuiert bleiben.

Eine wesentliche Aufgabe der Repertoireuntersuchungen war es, die Anonyma-Zuschreibungen Seifferts zu überprüfen. In der Werkgruppe der Fantasien führte dies zur Aussonderung von Nr. 7, 13 und 19 der Auflage von 1943. Diese Entscheidung (die auch Leonhardt für seine Neuausgabe anerkannte) ist im Blick auf die beiden letzteren Werke unmittelbar einleuchtend, weniger dagegen für Seifferts Nr. 7, die Fantasia in *F*. Manche der von Curtis gegen die Zuschreibung angeführten Einzelargumente ließen sich entkräften oder abschwächen: oktavversetzte Wiederholung eines Bicinienschnitts mit hinzugefügter dritter Stimme begegnet in Nr. 9 (diese und die folgenden Nummern bezogen auf Leonhardts Neuausgabe), T. 89 ff. (wenngleich auf eine kürzere Strecke); Zäsuren zwischen Abschnitten haben auch Nr. 3 (zwischen T. 83 und 84), 12 (zwischen T. 61 und 62) und 13 (zwischen T. 52 und 53); spielerische Sequenzen schreibt Sweelinck in Nr. 5 (T. 179 ff., freilich nicht mit Terzenparallelen). Damit soll Curtis’ Zweifeln nicht jede Berechtigung bestritten werden, zumal da Urteile über Zuschreibungsfragen nicht allein aus den Details erwachsen, an denen sie sich diskutieren lassen. Bedauerlich bleibt, daß das Stück nicht wenigstens unter Vorbehalt und zu weiterer Diskussion in die

neue Gesamtausgabe aufgenommen wurde.

Auch bei der Diskussion der Choralbearbeitungen mußte die Auseinandersetzung mit Seifferts Zuschreibungen großen Raum einnehmen. Das durchweg ablehnende Ergebnis konvergiert für die meisten Stücke mit den Resultaten meiner Studie von 1960¹⁴. Nicht überzeugend erscheint Curtis' Versuch, die in der Bartfelder Tabulatur als Unikum überlieferte Choralbearbeitung *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* für Sweelinck zu retten. Wie immer die Zuschreibung an Sweelinck in dieser peripheren und späten Quelle zustande gekommen sein mag: sie wird von der Faktur des Stückes widerlegt¹⁵. Andererseits ist die Verteidigung der Bearbeitung von *Psalm 116* gegen eine vermeintliche „*categorical rejection*“ durch mich (S. 49) unnötig: in meiner Werktafel¹⁶ rangiert sie unter den für Sweelinck gesicherten Kompositionen. Curtis bemängelt schließlich (S. 79 f.), daß ich 1960 davon abgesehen habe, die anonyme dreisätzig Choralbearbeitung *Mein Hüter und mein Hirte* (Psalm 23) aus Lynar B 2 als mögliches Sweelinck-Werk zu diskutieren – „*for no stated reason*“. Mein Grund war das Übergewicht einer für Sweelinck nicht typischen Bearbeitungsweise (kolorierter Diskant-c.f.) in den Außenvariationen. Doch scheint mir heute Curtis' Argumentation einleuchtend und das Stück in der Tat als Bereicherung für Sweelincks Choralbearbeitungs-Oeuvre ernsthaft in Betracht zu ziehen.

Im Blick auf die Werkgruppe der Lied- und Tanzvariationen ist etwas überraschend, daß Curtis in Kapitel III keinerlei Echtheitszweifel gegenüber dem in der Leningrader Tabulatur mit der Angabe *Mr. J. P.* überlieferten Satz *Malle Sijmen* äußert, der sich in der Anspruchslosigkeit seiner Faktur von den beiden anderen Kolorierungen englischer Gerüstsätze (*Pavana Lachrymae* und *Pavana Philippi*) auffallend abhebt. Erst im V. Kapitel nimmt Curtis zu diesem Stück Stellung und versucht, eventuelle Zweifel an seiner Authentizität oder vollständigen Überlieferung abzuwehren: „. . . *there are so many simple pieces of this same type . . . in the English sources that the discovery of one by Sweelinck should not be looked upon with doubts of its authenticity, but with satisfaction at the recovery of a lost genre of his work*“ (S. 115 f.). Wenn Curtis jedoch später feststellt, daß der Leningrader Satz die einzige nichtenglische Version dieses verbreiteten Modells ist und sich nicht wesentlich von den übrigen Sätzen unterscheidet, so liegt es doch nahe, auch in diesem für Sweelinck völlig untypischen Stück eine irrtümlich signierte englische Version zu sehen.

14 Lediglich im Falle von *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (Seifferts Nr. 57) wollte ich damals eine geringe Möglichkeit für Sweelincks Autorschaft nicht ausschließen. Curtis (S. 52) hält meine Argumentation mit der Doppelüberlieferung von Var. 1 für unzulässig, da beide Versionen anonym sind. Es ist indessen zu berücksichtigen, daß Werke eines prominenten Autors größere Chancen haben, in weit voneinander entfernten Quellen aufgezeichnet zu werden. In der stilistischen Beurteilung des Stückes sind Curtis und ich einig. – Dem (wenn auch mit Vorsicht formulierten) Versuch, die anonymen Variationen über *Nun komm, der Heiden Heiland* (Seifferts Nr. 49) mit Samuel Scheidt in Verbindung zu bringen (S. 55, 70) ist der Hinweis auf die im ganzen herrschende Einfallsarmut (s. etwa T. 35-39) und auf eine Reihe satztechnischer Ungeschicklichkeiten (vgl. den Übergang von T. 58 zu 59) entgegenzuhalten.

15 Im Vertrauen auf die Evidenz dieses Tatbestandes habe ich dies 1960 nur an einer Partie der letzten Variation exemplifiziert. Nachdem Curtis nun Sweelinck nur allenfalls diese letzte Variation abzusprechen bereit ist (S. 59), möchte ich als weiteres Beispiel den Anfang der ersten Variatio anführen, wo bei dem Versuch, zwischen den Contrapunctus-simplex-Partien T. 1-3 und T. 15-17 den Satz stimmig aufzulockern, nahezu alles mißlingt. Man sehe im einzelnen: die ambitiös auftretende unmotiviert Tenorführung in T. 3-4, von der die verdeckte Oktavparallele zwischen Alt und Baß in T. 4 erzwungen wird; das in der falschen Stimme eingeführte *h* in T. 6; die unausgehörte Sekundreibung zwischen den Mittelstimmen in T. 11; die ersten beiden Zusammenklänge und die Baßführung in T. 14; darüber hinaus die Ungeschicklichkeit im Motivieren von Rhythmuswechsel in T. 3-5, 11, 14-15. Es sei mir gestattet, mich auf dieses eine Zusatzbeispiel zu beschränken, das übrigens durchaus nicht die schwächste Partie des Stückes ist. Alfons Annegarn hat sich meiner Beurteilung des Stückes angeschlossen und es in seiner Neuausgabe in den Anhang verwiesen.

16 AfMw XVII, 1960, S. 275.

In Kapitel IV nimmt Curtis die schon vor Jahrzehnten durch van den Sigtenhorst Meyer¹⁷ aufgeworfene Frage nach der Chronologie von Sweelincks Claviermusik auf breiterer Argumentationsbasis wieder auf. Zu gesicherten Ergebnissen zu kommen, ist hier freilich sehr schwierig. Denn da die Überlieferung erst spät einsetzt, ist sie für die Datierung von Werken nur wenig ergiebig, und unter den sicher überlieferten Werken zeigen sich kaum stilistische Differenzen, die eine Erklärung durch Hypothesen zur Chronologie nahelegen. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit gewinnt Curtis' Vermutung, daß die überlieferten Clavierwerke Sweelincks hauptsächlich nach 1600 entstanden sind, d. h. in der Zeit, in der Sweelinck seine deutschen Organistenschüler ausbildete. „Perhaps“, schreibt Curtis, „Sweelinck's early years were occupied mainly with the composition of vocal music . . . His creative powers at the keyboard during this period may have been manifested through improvisation rather than composition“ (S. 93 f.). Sollte Sweelinck seine Claviermusik tatsächlich erst im Anschluß an eine längere Periode der Konzentration auf das Vokalschaffen geschrieben haben, so würde dies ebenso gut die Fundierung seines Clavierstils auf dem polyphonen Satz wie seine Kompositionsunterweisung auf der Basis von Zarlino's *Institutioni harmoniche* erklären.

Im zentralen und umfangreichsten V. Kapitel (*Sweelinck's keyboard music-style*) behandelt Curtis in vier Abschnitten die Beziehungen einzelner Werkgruppen (Pavanen, Liedvariationen) zu englischen Modellen oder Parallelbearbeitungen, des weiteren den von den Virginalisten übernommenen Figureschatz und als Spezialproblem die Herkunft des Themas der *Fantasia cromatica*, dessen Verbindung mit englischen Lautenfantasien aufgezeigt wird. Reich an Ergebnissen sind besonders die ersten beiden Abschnitte, in denen zwei Pavanen-Bearbeitungen Sweelincks (*Pavana Philippi*, *Pavana Lachrymae*) sowie drei weltliche Variationenwerke (*Malle Sijmen* – vgl. die oben geäußerten Vorbehalte gegen dieses Stück – , *Von der Fortuna*, *Unter der Linden grüne*) in ihren Verflechtungen mit der englischen Virginalmusik und zugleich in ihrer sich davon abhebenden stilistischen Eigenart beschrieben werden. Daß der Kreis der untersuchten Kompositionen eng gezogen ist, ermöglicht eine ausführliche, teilweise fast monographische Behandlung der Einzelwerke, verengt allerdings zugleich den Blick auf das Gesamtphänomen von Sweelincks Clavierstil, das durch die Konzentration auf Kolorierungen und weltliche Variationenwerke nicht in allen seinen Qualitäten sichtbar wird. So unbillig es wäre, vom Verfasser zu verlangen, daß er ein anderes Buch geschrieben hätte, so gern sähe man als Fortsetzung seiner Untersuchungen eine mit gleicher Präzision (wenngleich notwendigerweise mit modifizierter Methode beim Vergleich mit dem englischen Hintergrund) durchgeführte Stilanalyse von Sweelincks Fantasien und Choralbearbeitungen.

III

In seiner Antrittsrede vor der Universität Amsterdam analysiert Frits Noske einige Clavierwerke Sweelincks unter dem Aspekt der wechselnden Dichte in der zeitlichen Aufeinanderfolge musikalischer Ereignisse. Die Momente, die dabei in Betracht kommen, sind Akzeleration, Retardation und Stabilisation. Akzeleration wird erzielt durch rhythmische Diminution von Motiven, durch Verkürzung des Abstandes zwischen Harmoniewechseln, durch allmähliche Verdichtung der Folge imitierender Einsätze und durch Abspaltung von kleiner werdenden Motivfragmenten. Retardation erscheint besonders nach Zäsuren als neues Anheben von akzelerierenden Entwicklungen (doch hätten auch einige Fantasie-Coden hier angeführt werden können); als Stabilisation (Quasi-Stillstand) wirken die Echo-Wiederholung und die Dehnung von Fantasie-Themen zu langmensurierten *cantus firmi*.

Noske interpretiert diese Züge als Hervorhebung der „*forma formans*“, d. h. des zeitlichen Verlaufs eines Stückes, im Gegensatz zur „*forma formata*“, d. h. dem fertigen, gleichsam zu Architektur erstarrten „Opus“ – eine Betrachtungsweise, die durch einen historischen Überblick über die Diskussion des Themas „*Musik als Verlauf und als Werk*“ ergänzt wird.

Noskes analytischer Ansatz bringt überzeugend zentrale Momente von Sweelincks Kompositionsverfahren zum Bewußtsein. Fragt man allerdings nach der Relevanz des Beobachteten im

17 B. van den Sigtenhorst Meyer, *J. P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Den Haag 1933, ²/1946.

Blick auf die Antithese von *forma formans* und *forma formata*, so bleibt eine gewisse Unschlüssigkeit, auf welche Waagschale man es legen soll. Beschäftigt man sich mit Noskes Analysen nach der Lektüre von Curtis' Buch, so liegt es nahe, die von Noske als Beispiel herangezogenen *Fortuna*-Variationen Sweelincks (S. 12 ff.) mit William Byrds Variationen über dieselbe Melodie zu vergleichen. Dabei tritt als das für Sweelinck Charakteristische aber eher eine stärkere Akzentuierung der abschnittsweise deutlich gegliederten Architektur, also der *forma formata*, hervor. Anders wird das Bild, wenn man Sweelincks Stück mit Liedvariationen seines Schülers Samuel Scheidt vergleicht: gegenüber dessen zuweilen bis zu schematischer Starre gehender Architektonik erscheint Sweelinck als der Meister im Vermitteln zwischen Formgliedern, im Schaffen von quasi organischen Verläufen, man möchte sagen: in der „Kunst des Überganges“. Es scheint demnach, als sei für die Charakterisierung von Sweelincks Stil unter dem von Noske gewählten Gesichtspunkt das hervorstechende Merkmal die Ausgewogenheit zwischen Momenten der *forma formans* und der *forma formata*.

IV

Zu den überraschendsten und ertragreichsten Quellenfunden der letzten Jahrzehnte gehören die musikalischen Fragmente, die 1964 bei der Restaurierung der historischen Orgel in der Kapelle von Schloß Clausholm ans Licht kamen. Es handelt sich um ursprünglich mehr als 220 einzelne Papierstücke mit Musikaufzeichnungen, die im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zum Abdichten der Orgelbälge verwendet worden waren. Nach mühevoller Arbeit des Restaurierens, Ordners und Zusammenfügens konnten die musikalischen Aufzeichnungen, die sich als „*the largest collection of manuscript music which has survived from Danish musical history in the 17th century*“¹⁸ erwiesen, von Henrik Glahn und Søren Sørensen in einer umfassend informierenden Edition vorgelegt werden. Sie wird eingeleitet von einem umfangreichen Textteil (S. 7-67, dänischer und englischer Text in zwei Spalten), in dem die Quelle detailliert beschrieben wird sowie die einzelnen Werke sorgfältig kommentiert und in ihren Beziehungen zum zeitgenössischen dänischen Musikleben erhellt werden. Eine willkommene Zugabe bildet das von Poul-Gerhard Andersen verfaßte organologische Kapitel „*A Report of Investigations Made Concerning the Historic Organ at Clausholm*“ (S. 68-76).

Die Notenaufzeichnungen, auf deren Entstehungszeit und -ort einige wenige Datierungen zwischen 1634 und 1649 und einmal die Angabe „*Hafniae*“ (Kopenhagen) hinweisen, enthalten (sieht man von einem einzelnen Stimmblatt für instrumentale Ensemblesmusik ab) geistliche Vokalmusik und Claviermusik.

Die geistliche Vokalmusik ist vertreten durch eine Reihe von Intavolierungen von geistlichen Concerten aus bekannten Druckwerken; hierzu gehören ein Stück aus Scheins *Opella nova* (1618) und eine Anzahl von Stücken aus dem II. Teil der *Kleinen geistlichen Concerte* von Schütz (1639). Außerdem brachten die Clausholmer Blätter eine Anzahl von bisher unbekanntem anonymen Werken ans Licht. Von ihnen ist als einziges die doppelchörige Motette *Jauchzet dem Herren* vollständig erhalten, die neben dem fragmentarischen vokal-instrumentalen Concert *Höre, Gott, mein Geschrei* qualitativ an der Spitze der vokalen Gruppe steht. Beide Werke werden von den Herausgebern überzeugend charakterisiert als überdurchschnittlich gute Werke der Schütz-Nachfolge, deren Zuschreibung an einen bekannten Komponisten jedoch kaum möglich ist: „*the style is still too anonymous*“ (S. 62). Bedenkt man allerdings, daß das riesige Repertoire der evangelischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts nur sehr lückenhaft durch Neuausgaben erschlossen ist, so erscheint es durchaus als möglich, daß das eine oder andere der anonymen Vokalwerke aus Clausholm noch identifiziert werden kann.

Das instrumentale Repertoire enthält ebenfalls eine Anzahl von anonymen, größtenteils zugleich fragmentarischen Werken, deren Verbindung mit Komponistennamen schwer möglich ist; allenfalls für die Choralbearbeitung *Es spricht der Unweisen Mund wohl* (Incipit des I. Versus auf S. 43, 2. Versus auf S. 162 ff.) liegt eine Zuschreibung an Jacob Praetorius einigermaßen nahe. Im Falle der vollständig erhaltenen Choralbearbeitungen *Allein Gott in der*

18 Vorwort zur Edition, S. 8.

Höh sei Ehr (S. 164 f.) und *O lux beata trinitas* (S. 165 f.) könnte man wiederum sagen, daß ihr Stil „zu anonym“ ist; von den Fragmenten machen eine ganze Reihe den Eindruck des Mittelmäßigen bis Schülerhaften. (Zur Identifizierung wäre noch nachzutragen, daß den beiden auf S. 89 wiedergegebenen Variationenanfängen wahrscheinlich das Baßmodell des *Passamezzo moderno* zugrundeliegt.)

Als Komponisten sind genannt der Flensburger und Kopenhagener Organist Johann Rudolph Radeck sowie die drei bedeutendsten norddeutschen Sweelinck-Schüler Jacob Praetorius, Melchior Schildt und Heinrich Scheidemann. Freilich ist Radeck nur mit kurzen Fragmenten vertreten, Schildt und Scheidemann nur mit aus anderen Quellen schon bekannten Kompositionen¹⁹.

Dagegen enthalten die Clausholmer Manuskripte von Jacob Praetorius eine bisher völlig unbekannte Reihe von sechs zyklischen Magnificat-Bearbeitungen, die insgesamt 17 erhaltene Einzelsätze umfassen. Nachdem die Zellerfelder Tabulatur Ze I das vorher bekannte choralgebundene Orgelwerk von Jacob Praetorius schon auf den doppelten Umfang erweitert hatte, liegt nunmehr ein noch beträchtlicherer Werkzuwachs vor, der von den Herausgebern mit Recht als der mit Abstand bedeutendste Neugewinn der Clausholmer Quelle betrachtet wird. Glahn und Sørensen konstatieren einerseits den starken Einfluß der Magnificat-Bearbeitungen von Jacob Praetorius' Vater Hieronymus, der bis zur parodieartigen Anlehnung an einzelne Partien des älteren Opus geht, andererseits aber auch die Selbständigkeit in der Rezeption des Vorbildes, die sich in einer reicher kolorierten und orgelgemäßen Schreibweise zeigt. (Letztere kommt u. a. in der intendierten zwei- oder dreischichtigen klanglichen Realisierung des Satzes zum Ausdruck, die in der Edition leider nicht deutlich gemacht wird.) Die geschichtliche Stellung der Magnificat-Reihe charakterisieren die Herausgeber zusammenfassend (S. 38): „*The Magnificat compositions included here are therefore well suited to illuminate a fascinating transition from one generation to the next in the history of organ music.*“

Dieser Bestimmung des Vater-Sohn-Verhältnisses braucht nicht widersprochen zu werden. Fragt man indessen, worin die Clausholmer Magnificat-Reihe das Bild des Komponisten Jacob Praetorius modifiziert, so ist weniger die (eher selbstverständliche) Distanz zum Vater zu akzentuieren als vielmehr die zu den norddeutschen Generationsgenossen Melchior Schildt und Heinrich Scheidemann, mit denen Praetorius die Sweelinck-Schülerschaft gemeinsam hat. Daß auch die Clausholmer Magnificats Werke eines Sweelinck-Schülers sind, ist an Echopartien (S. 11ff., 129ff.), Figurenwerk (S. 111ff., 123, 146), Komplementärrhythmik (S. 128, 146) und am zwei- bis dreistimmigen Satz mit typischen Sweelinck-Techniken (S. 134ff.) zu erkennen. Der zuletzt zitierte zwei- bis dreistimmige 4. Versus des *Magnificat III. Toni* weist als Stilzitat sogar so deutlich auf Sweelinck hin wie wenige der bisher bekannten Choralbearbeitungen von Jacob Praetorius. Doch bilden die vorher beschriebenen Momente eher schmückende Oberflächenerscheinungen einer Satztechnik, deren Basis der vollstimmige, quasi vokale Satz ist und deren Orgelmäßigkeit sich mehr in der erwähnten klanglichen Farbigkeit als in der Stimmführung zeigt. In Sweelincks Instrumentalsatz aber – und darin folgen ihm fast alle seine Schüler, auch Jacob Praetorius mit einem Teil seiner Werke – lassen sich kontrapunktische Satzrichtigkeit und clavieristische Idiomatik nicht als zwei Schichten unterscheiden, sondern sind von vornherein ineins gedacht. Die Sonderstellung, die Jacob Praetorius in dieser Hinsicht in der Sweelinck-Schule einnimmt, ließ sich zwar bis zu einem gewissen Grade auch aus den bisher bekannten Werken ablesen²⁰. Nirgends ist sie jedoch so stark ausgeprägt wie in den Clausholmer Magnificat-Bearbeitungen.

Leider gibt die Quelle keine Auskunft über die Entstehungszeit dieser Werkreihe. Da die erhaltenen Datierungen von Komposition bzw. Aufzeichnung der übrigen Choralbearbeitungen

¹⁹ Immerhin gibt die Clausholmer Aufzeichnung von Scheidemanns Motettenkolorierung *Dic nobis, Maria* durch die Beischrift *Hasleri* erstmals einen Hinweis auf den Komponisten der offenbar nicht erhaltenen vokalen Vorlage.

²⁰ Vgl. das Vorwort zu J. Praetorius, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von W. Breig, Kassel 1974, S. IIIff.

Praetorius' auf eine allmähliche Annäherung an das Stilideal der Sweelinck-Schule hindeuten²¹, möchte man am ehesten an frühe Entstehung, vielleicht noch im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts (also vor den in Visby überlieferten Stücken) denken. Gerade für diese Zeit, kurz nach der Rückkehr aus Amsterdam, wäre ein unentschiedenes Schwanken zwischen dem frischen Eindruck durch die Kompositionen des Lehrmeisters Sweelinck und der Anlehnung an den Stil der selbstverständlich als Vorbilder dienenden Orgel-Magnificats des Vaters Hieronymus leicht zu erklären.

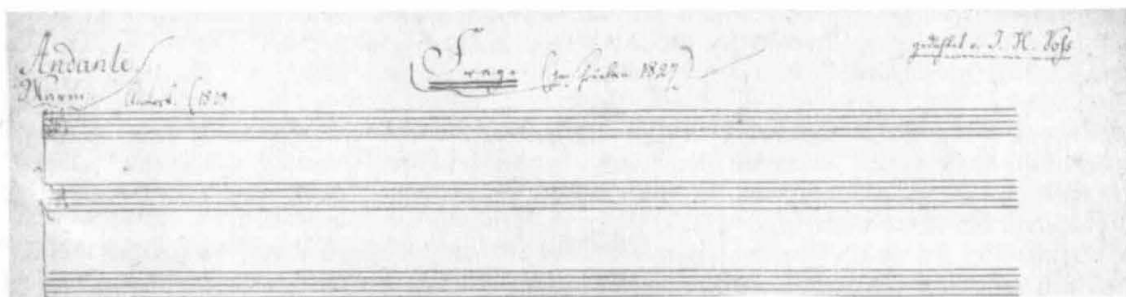
Wertet man die Schöpfung eines Clavierstils, in dem sich italienische Polyphonie und englische Clavier-Idiomatik durchdringen, als Sweelincks epochemachende Leistung, die den neuen Rang der Claviermusik seit dem 17. Jahrhundert begründete, so kann man kaum umhin, in der beschriebenen Eigenart von Jacob Praetorius' Magnificat-Bearbeitungen einen Zug von Provinzialismus zu sehen. Als Dokument für die stilistische Situation der norddeutschen Orgelmusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts sind die Clausholmer Magnificats jedenfalls von außerordentlichem Wert, und zwar gerade dadurch, daß sie eine Problematik anschaulich machen, die die Werke Schildts und besonders Scheidemanns, aber auch einige spätere Kompositionen von Jacob Praetorius selbst, vergessen lassen.

Mendelssohniana II

Den Manen Egon Wellesz', des Freundes und Mentors

von Eric Werner, New York

Wieder ist eine Anzahl von Arbeiten über Felix Mendelssohn erschienen, alles ernsthafte Studien ohne leeres Gerede und ohne anekdotischen Krimskräms. Vorab aber eine kleine Kuriosität: einen Scherz des jungen Meisters. Bekanntlich trägt das zweite Streichquartett ein musikalisches Motto, das aus einem Lied *Frage* (Text von J. H. Voss) „*Weißt du es noch?*“ stammt. Hier haben wir nun die Antwort (1828):



Motto des zweiten Streichquartetts op. 13 „*Weißt du es noch?*“

21 Ebenda, S. IV.