

Hammerschmidt bei den Meistersingern

von Eva Schumann, Heusenstamm

Es ist nichts Ungewöhnliches, in Amateur-Notenbüchern ein Sammelsurium von Einträgen zu finden. Überraschend indes war die Entdeckung von Spuren barocker Tanzsätze in einer Handschrift spätmittelalterlicher Monodie. Die Bibliothek des Nürnberger Gelehrten Georg Andreas Will enthält fünf Notenhefte, die er mit anderen Manuskripten nach Auflösung der dortigen Meistersingergesellschaft von einem der letzten Meistersinger erworben hatte¹, und die heute unter der Signatur Will III. 792–796 im Besitz der Stadtbibliothek sind. Sie vertreten den seit der Renaissance für häusliches Musizieren gebräuchlichen Typus der Notenbücher in kleinem Querformat. Will III. 792, 793 und 794 (x, y, z) haben durch die damals noch seltenen gedruckten Notenlinien eine anspruchsvollere Ausstattung. In der umfangreichsten Handschrift x (15,3/18,1 cm, 95 Bl.) findet sich eine weitgehend systematische Sammlung mit 292 meist untextierten, häufig mit Textmarken versehenen oder nur teilweise unterlegten Melodien, angefangen von Tönen der sogenannten Alten Meister wie Regenbogen und Frauenlob bis hin zu Weisen von Nürnberger Meistersingern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das Papier, dessen Turmwasserzeichen nicht genau zu bestimmen ist, wurde von Picard vor Erscheinen seines Nachschlagewerks auf 1650–1670 geschätzt.² Der zuletzt auf der Singschule „bewährte“ Ton, Hans Steinleins kurze Barchentweise, eingetragen auf Bl. 95^v, lässt auf Beendigung der Handschrift nach 1672 schließen.

Den Anfang des Bandes bilden fünf einstimmige Tanzstücke: [Ber]gamasco, [Sa]raband, *Tantz Piccolomini*, *Tantz*, *Tantz*. Die beiden ersten gehören zu den beliebtesten Tanztypen der Dilettanten-Literatur. Die Bergamasca, ein Ostinato-Modell mit I-IV-V-I-Harmoniegerüst, später auch mit relativ konstanter Oberstimmen-Melodie verbunden, war eine Variationsvorlage nicht nur für Könner – wie Scheidt und Frescobaldi³ –, sondern auch besonders häufig für Musikschüler zur Übung in der Diminutionskunst.⁴ Entsprechend ist bei der Bergamasca, dem *Tantz Piccolomini* und den

¹ Vgl. *Die Töne der Meistersinger. Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg Will III. 792, 793, 794, 795, 796 [...]*, hrsg. von Horst Brunner und Johannes Rettelbach (= *Litterae* 47), Göttingen 1980, S. 9 f.

² Beschreibung und Inhaltsangabe in: *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Horst Brunner und Burghart Wachinger, Tübingen 1986 ff., Bd. 1: Überlieferung, S. 238 ff. Erste ausführlichere kodikologische Untersuchung: Eva Schumann, *Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistersang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger* (= Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 3), Göttingen 1972.

³ Beischrift zur *Bergamasca* in Frescobaldis *Fiori musicali*, Venedig 1635: „Chi questa Bergamasca sonara non pocho Imparera“, vgl. Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, 2 Bde. (= *Biblioteca di bibliografia italiana* 23 u. 56), Florenz 1952–1968, I, S. 345.

⁴ Vgl. *Nederlandse klavermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw*, hrsg. von Alan Curtis (= *Monumenta musica neerlandica* 3), Amsterdam 1961, S. XXI, und Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie* (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, Bd. 12), Kassel/Basel 1961. Noch um 1700 lässt der Musikschriftsteller Friedrich Erhard Niedt (1674–1717) einen Organisten vom Anfangsunterricht seines konservativen Lehrmeisters berichten, an einem Stück mit dem „gravitätischen Nahmen... Bergamasco“ – „sonsten ein bekanntes Bauer-Lied“ – habe er die Finger setzen gelernt. „Ich weiß nicht / was für ein sonderlich Geheimniß in diesem Stücke mag verborgen liegen / daß so viele Organisten daran den Narren gefressen haben / daß ihre Schüler solches vor allem erstlich lernen müssen“ (*Musici Musicalische Handleitung...*, Hamburg 1700–1717, Nachdruck der 2. Aufl. von I u. II, 1710/1721 bzw. III/1717 Hildesheim etc. 2002, I, § X; zit. auch bei Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft IV*, Wiesbaden 1981, S. 17). Niedt bezieht sich auf einen Gassenhauer *Ripen Garsten wille wi meyen*, Bach im Quodlibet der Goldberg-Variationen (1741) auf das thüringische Volkslied *Kraut und Rüben*.

darauf folgenden Tänzen jede Reprise koloriert. Nach den Kriterien des Schlüssels, des Ambitus und der Figurierung lassen sich die Stücke der Violine oder der Diskantvioline zuweisen. Die Handschrift wurde ursprünglich als eines jener Amateur-Notenbüchlein angelegt, die für Tasten- und Zupfinstrumente zahlreich, für Geige weitaus seltener überliefert sind, und deren Inhalt häufig aus Transkriptionen beliebter Stücke bzw. Auszügen von Einzelstimmen besteht.

Die Sarabande konnte ich identifizieren als Cantus 1 von Nr. 25 aus Andreas Hammerschmidts *Ander Theil Newer Paduanen, Galliardten etc.*, erschienen 1639 zusammen mit der zweiten Auflage des drei Jahre zuvor gedruckten ersten Teils im sächsischen Freiberg.⁵ Diese Ensemblesmusik für Violenconsort spiegelt, wie viele Sammlungen der ersten Hälfte des Jahrhunderts, in Besetzung und Repertoire die Einflüsse englischer und französischer Bühnenmusik, der Masques und des Ballet de cour wider. Die Tänze bilden zwar keine Suiten, doch werden einige explizit zu Paaren vereinigt. Wie die Galliarde traditionsgemäß der Paduane zugeordnet ist (Hinweise bei No. 48–50: „*Galliard auff den ersten <bzw. andern, siebenden> Paduan à 5.*“), so folgen die „allzeit auff vorhergehendes gerichteten Sarabanden“ (Vorbemerkung in ²I, Cantus 1) meist einem Ballet, einer Aria oder Mascherada („*Ballet à 5. 1.*“ – „*Sarabande à 5. 2.*“, also die in x überlieferte Sarabande dem tonal gleichen Ballet Nr. 24) – entsprechend der üblichen Kombination von geradtaktigen und ungeradtaktigen Tänzen. In mehrfacher Hinsicht ist Hammerschmidts Tanzkollektion ein Vorreiter: neben frühen Belegen für „francoische Arien“⁶ ist zum ersten Mal in einer deutschen Sammlung die Sarabande ausgiebig vertreten⁷ und auch im Titel erwähnt.⁸

Über die Ausbildung des 1611 oder 1612 in Böhmen geborenen Komponisten ist nichts bekannt.⁹ 1626 hatte es die Familie unter dem Druck der Rekatholisierung nach Freiberg verschlagen. Den Band *Erster Fleiß Allerhand newer Paduanen, Galliardten etc.* als Kompositionsdebüt seiner „blühenden Jugend“ hat der damalige Organist an der Pe-

⁵ Andreas Hammerschmidt, *Erster Fleiß Allerhand newer Paduanen, Galliardten, Balletten, Mascharaden, Francoischen Arien, Courenten und Sarabanden, Mit 5. Stimmen auff Violen zu spielen / sampt dem GeneralBaß...Erster Theil.* — *Ander Theil Newer Paduanen, Canzonen, Galliardten, Balletten, Mascharaden, Francoischen Arien, Courenten vnd Sarabanden, Mit 5. vnd 3. Stimmen auff Violen / neben dem GeneralBaß gesetzt*, hrsg. von Helmut Mönkemeyer (= EDM 49 bzw. Abt. V, 7), Kassel 1957. *Erster Fleiß* hat sich als Gesamttitel eingebürgert, obwohl Harald Kümmerling darauf hingewiesen hat, dass dies nicht korrekt ist, vgl. „Über einige unbekannte Stimmbücher der ‘Paduanen, Galliardten etc.’ von Andreas Hammerschmidt“, in: *Mf* 14 (1961), S. 186–188. – Praktische Ausgaben (in denen die Tänze zu Suiten zusammengestellt sind): *Erster Fleiß. Suiten für 5-stimmiges Consort...*, hrsg. v. Leonore u. Günter von Zadow, H. 1–3, Heidelberg 2000, und *Erster Fleiß – die dreistimmigen Stücke*, Edition Güntersberg, Heidelberg 2000 (auf Grundlage des Krakauer Exemplars); eine Auswahl für Blechbläser, hrsg. von Karl-Heinz Saretzki, Bärenreiter, Kassel etc. ca. 1988. Im Internet bietet http://www.facsimile.org/Erster_Fleiss, Nr. 1–41 zum Herunterladen an (Werner Icking Music Archive, Free Sheet Music). – Das Deutsche Musik-Archiv Berlin verzeichnet CD-Aufnahmen von Einzelsuiten unter den Signaturen CD 90/07108 (Ensemble Tarr, Christophorus-Verlag), T 1993 CD 00481 (Saretzky, Bärenreiter), T 1995 CD 04455 (Serie *Sächsische Musiklandschaften im 16. u. 17. Jahrhundert / Musik am Hofe derer von Büchau*, Pank-Verlag, Leipzig), T 1996 CD 07204 (Hespèrion Zwanzig, Freiburger Musik-Forum).

⁶ Vgl. Wolfgang Ruf, Art. Aria, in: *HmT*, 21. Auslieferung (1993), S. 1–38, 22. Nach Rufs Angaben ist eine entsprechende Auswahl von Tänzen erst wieder aus den 50er-Jahren bekannt (J. R. Ahle, Erfurt 1650, L. Knoep, Bremen 1652).

⁷ Vgl. Rainer Gstrein, *Die Sarabande. Tanzgattung und musikalischer Topos* (= Bibliotheca Musicologica/ Universität Innsbruck 2), Innsbruck/Wien 1997, S. 105. Beispiele von Sarabande und Courante-Sarabande nach französischen Vorbildern bringt Michael Praetorius in *Terpsichore* (GA Bd. XV, hrsg. v. Günther Oberst, Wolfenbüttel/Berlin 1929, No. XXXIII f. bzw. XXXVIII f.). Die Sarabande scheint im grand ballet, dem Finale des Ballet de cour, oft als Schlusstanz fungiert zu haben (David Buch, *Dance music from the Ballets de Cour 1575–1651. Historical Commentary, Source Study, and Transcriptions from the Philidor Manuscripts*. Dance & Music Series 7, Stuyvesant/NY 1993, S. 19).

⁸ Entsprechende Auswahl erscheint meines Wissens erst 1646/49 bei *T’Uitenement Cabinet* (Amsterdam) und deutschen Sammlungen der Jahrhundertmitte.

⁹ Vgl. zuletzt Diana Rothaug, in: *MGC*₂, Personenteil 8, Kassel 2002, Sp. 486–494.

trikirche dem Magistrat der Stadt gewidmet.¹⁰ Im Erscheinungsjahr des zweiten Teils trat er die Organistenstelle an der Johanniskirche in Zittau an, die er bis zu seinem Tode 1675 innehatte. Während von Hammerschmidt keine Orgelstücke und außer der Tanz-Sammlung keine reinen Instrumentalwerke überliefert sind, erlangte er durch *Weltliche Oden oder Liebesgesänge* Popularität. Auch genoss er wegen seiner geistlichen Vokalmusik, großenteils mit konzertierenden Violinen, Ansehen. Als Altmeister des Kontrapunkts erwähnt ihn ironisch noch Telemann in seiner (in Hamburg lange nach seinem Tod weiterhin beliebten) Kantate *Der Schulmeister*.

Hammerschmidt konnte schon aus der zweiten Auflage seiner „Instrumental-Musicalischen Sachen“ auf deren Beliebtheit schließen¹¹, was sich durch weitere Auflagen bestätigte, und er gab 1650 noch einen dritten Band für 3–5 Stimmen unterschiedlicher Besetzung heraus. Dieser enthält neben Tänzen – unter ihnen erneut die Folge *Ballet – Sarabanda* bzw. *Couranta* oder *Courant Sarabanda* – auch Canzonen, Sonaten und Intradan für Trombone.¹²

Die Angaben im *RISM* (A/I, 4 und 12) sind nicht mehr ganz aktuell. Den dort verzeichneten späteren Auflagen der beiden ersten Bände, II/1643 (=HH 1961 a), I/1650 (=HH 1960) und II/1658 (=HH 1961 b), ist als weitere I/1660 hinzuzufügen. Die Stimmbücher von Cantus 1, Tenor und Bassus (I) sind im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek / Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, dort die gleichen Stimmen auch von II/1658.¹³ Das von Herausgeber Mönkemeyer benutzte einzige aus einem vollständigen Stimmensatz bestehende Berliner Exemplar befindet sich in der Jagiellonska-Bibliothek in Krakau, also unter den nach dem Krieg nicht zurückgegebenen Beständen.¹⁴ Im Übrigen gibt es nach bisheriger Kenntnis von den verschiedenen Bänden und Auflagen nur noch einzelne Stimmen, jeweils auf verschiedene Bibliotheken verteilt.

Mehrere Stimmbücher besaß das Pfarrarchiv von Udestedt.¹⁵ Die Bestände des Adjuvantenarchivs wurden dreigeteilt und gelangten nach Erfurt, Weimar und größtenteils

¹⁰ Die Widmung brachte ihm dann auch eine Verbesserung seiner Bezüge, vgl. Georg Schünemann, „Beiträge zur Biographie Hammerschmidt's“, *SIMG* 12 (1910/11), S. 207–212. Teil II ist Herzog August von Sachsen-Jülich-Cleve/Berg, Landgrafen von Thüringen etc. und Administrator des Erzstifts Magdeburg gewidmet, der den Komponisten in Freiberg kennen gelernt hatte (vgl. A. W. Schmidt, Einleitung zu DTÖ VIII,1 = Bd. 16 *Dialogi*, Wien 1901).

¹¹ „dieweil ich aus dem / daß der erste Theil zum andern mal wiederumb auffgelegt worden / so viel / als werden sie Ihnen annehmlich gewesen / vermercket“ (Vorbemerkung II, Faks.-Abdr. *Erster Fleiß*, S. VIII).

¹² Inhaltsverzeichnis bei Kümmerling, „Über einige unbekanntes Stimmbücher“, S. 188. Er vermutet, dass es noch einen IV. Teil gegeben habe, da eine Cantus 1-Abschrift von 1697 im British Museum [heute: The British Library] Tänze überliefere, die nicht in Teil I–III enthalten seien. Teil III ist entgegen Mönkemeyers Angabe in Einzelstimmen erhalten (siehe unten, außerdem lt. *RISM* 2 Exemplare, teils ohne B. c., teils nur Oberstimmen + Bassus, in Regensburg, Evangelisch-Lutherische Gesamtkirchengemeinde = H und HH 1962, und ein unvollständiger B. c. im Germanischen Museum). Lt. Kümmerling übernahm der Herausgeber fehlerhafte Fundort-Angaben von Ernst Hermann Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa* (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel 1934 [wohl auch den Irrtum über Teil III]. Auch Kümmerlings Angaben sind inzwischen durch *RISM* überholt.

¹³ Signatur: Mus. 1720-N-500, 1 u. 2; der Tenor ist schlecht erhalten, bei Sarabande XXV sind nur noch Anfangsnoten zu sehen. In *RISM* fehlen die Dresdener Exemplare. Die Ausgabe 1660 stammt lt. Mitteilung der SLUB aus Eisenach und wurde von der Evangelisch-Lutherischen Kirche Thüringen 1975 an die ehemalige Sächsische Landesbibliothek verkauft.

¹⁴ Daher ist die Angabe Mönkemeyers (1957!) rätselhaft. – Das eh. Berliner Exemplar hat in der Biblioteka Jagiellonska die Signatur PL-Kj Mus.ant. pract. H 160.

¹⁵ Zur erstaunlich regen Musikpflege des zwischen Erfurt und Weimar gelegenen 800-Seelen-Dorfs Udestedt im 17./18. Jahrhundert siehe Internetseite der Musikhochschule <http://www.hfm-weimar.de/v1/homepage/presse/pressemitteilungen/2001/05/618.php?lang=de> [29.9.04]. Ein ausführliches Verzeichnis zum Adjuvantenarchiv enthält Steffen Voss, *Die Musiksammlung des Pfarrarchivs Udestedt bei Erfurt. Quellenuntersuchungen zur Musikkultur Thüringens im 17. und 18. Jahrhundert*, Hamburg 1997, Druck [noch 2005] in Vorbereitung (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte Bd. 6). Dem Autor habe ich für einige vorab gegebene Informationen zu danken. Die Dresdener Exemplare (s. o.) stammen lt. Auskunft von Voss nicht aus Udestedt.

nach Dresden. Cantus 1 von I/1636 und II/1639 (Udestedt 38 a, Teilband 1 u. 2) und der Basso continuo von I/1636 und II/1639 (Udestedt 38 b, Teilband 2 u. 3), liegen im Thüringischen Landesmusikarchiv Weimar (dort auch Teilabschriften von Cantus 1 und Basso continuo aus III/1650 (Udestedt 38 a, Teilband 9 bzw. 38 b, Teilband 8). Diese Bände sind im *RISM* nicht aufgenommen, weil z. T. die Titelblätter fehlen.

Cantus 2 von I/1639: früher im British Museum, jetzt The British Library, London.¹⁶
Alt von I/1650 und II/1658: früher Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Berlin, jetzt Universität der Künste.¹⁷

Tenor von I/1636 und II/1639: früher Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek Erfurt, jetzt Universitätsbibliothek.¹⁸

Nach Salzwedel in die Bibliothek der Katharinenkirche gerieten Alt und Tenor (I/1650, II/1658, III/1650). Auch in Zittau ist aus der Zeit von Hammerschmidts dortigem Wirken der Tenor von I u. III/1650 erhalten (Christian-Weise-Bibliothek).¹⁹

Basso continuo von I/1636, II/1639 und III/1650: in einem Band vereinigt, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.²⁰

Bemerkenswert an der Sammlung sind die Anweisungen zur Aufführungspraxis. Dynamische Differenzierung und Echo-Effekte („starck / stille“), finden sich vor allem bei Sarabande, Ballet und Aria, Tempo- und agogische Bezeichnungen („frisch / langsam / geschwinder“) bei der mehrteiligen Mascharada. Wie andere zeitgenössische Komponisten fordert Hammerschmidt in der Vorrede ausdrücklich die Beachtung dieser damals noch seltenen Vortragsbezeichnungen.²¹ Er bezieht sich besonders auf die noch ungewohnten Sarabanden und empfiehlt den Musikern, sie „so oft es Ihnen beliebt / zu wiederholen / vnd endlich das final plötzlich / wie ein Eccho, abzukürtzen“ (Vorwort I).

¹⁶ Im Online-Katalog fehlte *RISM* H 1959; auf meine Anfrage wurde ein Eintrag im gedruckten Katalog von 1912 bestätigt (shelf mark c.53) und außerdem auf eine in der Bibliothek vorhandene Mikrofilmkopie (Mus. Mic. A. 1423) hingewiesen (Mitteilung vom Curator der Music Collections, Robert Balchin, vom 12.2.05).

¹⁷ Signatur RA 0098 und RA 0099, gebunden im Sammelband RA 0096-RA 0099, zusammen mit Hammerschmidts Dialogi I/II von 1654/1658 (<http://opac.udk-berlin.de> und Mitteilung von Dr. S. Rothe vom Fachreferat Musik/Theater/Audiovisuelle Medien).

¹⁸ Lt. Mitteilung aus den Sondersammlungen, die seit 2001 in den Bestand der Universitätsbibliothek Erfurt eingegliedert sind, dort als Sammelband Dep.Erf., 13 - M.8^o 1222 (zuletzt im Besitz des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, der nach Auskunft des Stadtarchivs seine Büchersammlung in den zwanziger Jahren der Stadtbibliothek geschenkt hat). Teil III/1650 ist als Abschrift beigegeben.

¹⁹ Lt. Auskunft der Bibliothek im Altbestand unter Signatur Ps. 4^o 279 I (I und III zusammengebunden). Die Angabe in *RISM* 12, auch II/1639 (HH 1961) sei dort vorhanden, wurde nicht verifiziert.

²⁰ Geschenk des Nürnberger Großhändlers A. Herdegen, 1874 inventarisiert, Signatur: 8^o M. 279 [zu III vgl. Anm. 12].

²¹ Faks.-Abdruck der Vorbemerkungen aus Teil 2 I und II in: *Erster Fleiß...* [Anm. 5], H 1, S. VII f. – Weitere Beispiele dynamischer Bezeichnung in Paul Rivanders Lied- und Tanz-Sammlung *Prati Musici*, Ansbach 1613, wo gemäß aktueller Aufführungspraxis („in dem man bißweilen still / bißweilen starck / unterschiedlich begeret“) die Noten in Klammern gesetzt sind, die „still unnd etwas geschwinder“ gespielt werden sollen, u. a. in allen, den Sarabanden ähnlichen, Couranten (vgl. Uwe Kraemer, *Die Courante in der deutschen Orchester- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts*, Diss. Hamburg 1968, S. 9); in den *Parnassi Musici Terpsichore* des Celler Hoforganisten Heinrich Utrecht mit den Anweisungen p/f (vgl. Bernd Engelke, *Musik und Musiker am Gottorfer Hofe*, Bd. I = Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitäts-gesellschaft 15,1, Breslau 1930, S. 26 f.), in der Allemande in einer Bremer Sammlung des Lüder Knop, 1660 (vgl. Richard Hudson, *The Allemande, the Balletto, and the Tanz*, 2 Bde., Cambridge 1986, I, S. 182 f.). Auch Sigmund Theophil Stadens Nürnberger *Friedens-Gesänger* (Nürnberg 1651) verlangen das „Ecco still“. Einzelne Piano/forte-Anweisungen an Echo-Stellen, in Varianten oder Reprisen bei Johann Christoph Pezel, *Musica Vespertina Lipsica...*, 1669, und *Delitiae Musicales oder Lust=Music*, 1678 (hrsg. v. Arnold Schering, DDT 1. F. 68, 1928); [Johann] A[braham] Schmicerer [oder Schmierer], *Zodiaci Musici*, 1698 (hrsg. von Ernst von Werra, DDT 1. F. 10, 1902, Abdruck auch bei Karl Nef, *Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik* = PIMG Beih. 5, Leipzig 1902/1973, Nr. 7); instrumentale Echos bei Johann Krieger, *Neue musicalische Ergetzlichkeit* (1684) (= Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes 6), Hildesheim etc. 1999. Über dieses Thema ausführlich: Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, 2 Bde., Berlin/Kassel 1992, II, S. 207 ff.

Entsprechend Sarabande No. 25: erst nach zwei Perioden a und b (jeweils durch Echo „starck“ / „stille“ unterteilt, b ist eine wenig veränderte Variante von a, um eine Quint höher versetzt) endet sie mit dem Wiederholungszeichen, danach Pausen mit Fermate.

Dem Notentext nach zu urteilen, könnte die Sarabande in x aus dem Stimmbuch-Druck kopiert sein. Aber es fehlen gerade die notationstechnischen Besonderheiten wie dynamische Bezeichnungen, Abbeviatur für Wiederholung am Ende, finaler Pausen-Takt.

Abweichend sind weitere Details: die süddeutsche Form der Überschrift *Saraband*, als Taktvorzeichnung statt ♩ eine durchgestrichene $3^{2/2}$; die eckigen Minimen / Semiminimen / Breven-Typen des Originals werden als Viertel / Achtel / Halbe wiedergegeben; fis-Vorzeichnung und weitere Akzidentien bei den Kadenz des zweiten Teils sind nicht notiert.

Mit Vortragsbezeichnungen gehen die Schreiber von Amateur-Handschriften unterschiedlich um. Bei einer Hammerschmidt-Sarabande, die unter dem Titel *Echo* aufgenommen wurde, fehlen sie in der Orgeltabulatur SB Berlin Mus. ms. 40621 (Mitte 17. Jahrhundert),²³ sie erscheinen jedoch in der Danziger Lautentabulatur Ms. 4021 (siehe unten Anm. 25). Auch die Nürnbergerin Anna Margaretha Stromer trägt in ihrem Klavierbuch (1699) beim Echo-Lied Nr. 51 neben „for:“ zweimal „Piano“ ein.²⁴

Ob nun Abschrift aus gedruckter oder handschriftlicher Vorlage – jedenfalls ergänzt das Notat in x eine eher schmale handschriftliche Überlieferung der Hammerschmidt-schen Tänze.²⁵

²² Die durchgestrichene (halbe) 3 als Analogiebildung zu ♩ für Diminution ist eine in der Musiktheorie nicht gebräuchliche, doch von Dilettanten häufig benutzte Abbeviatur (Tasten- oder Saiteninstrumente). Beispiele in: Friedrich Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950 (u. a. Orgeltabulatur Ratsbücherei Lüneburg K.N.149); Karl Wilhelm Geck, *Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft N.F. 6), Saarbrücken 1992; *Lautenbuch des Ioannes Arpinus (Jan Arpin). Faksimile-Ausgabe nach dem handschriftlichen Codex Ms. 115.3 der Ratsschulbibliothek Zwickau*, hrsg. v. Klaus-Peter Koch, Leipzig 1983; *The Königsberg Manuscript. A Facsimile of Manuscript 285-MF-LXXXIX ... Central Library of the Lithuanian Academy of Science, Vilnius*, hrsg. v. Arthur J. Ness u. John M. Ward, Columbus/Ohio 1989; *Berliner Lautentabulaturen in Krakau. Beschreibender Katalog der handschriftlichen Tabulaturen für Laute und verwandte Instrumente in der Biblioteka Jagiellonska Kraków aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin* (= Schriften der Musikhochschule Würzburg, hrsg. von Dieter Kirsch und Lenz Meierott, 3), Mainz etc. 1992; in anderen europäischen Quellen u. a. Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Century*, 3 Bde. (= Dance & Music Series 2), Stuyvesant/N.Y. 1990, I, S. 295, 395), *Tance Polskie z tabulatur lutniowych*, hrsg. v. Zofia Steszewska (= Sources de l'histoire de la musique polonaise), Warschau 1962.

²³ Sie lässt sich nach der Ausgabe nicht identifizieren; teilweise stimmt sie mit I, 29 überein, jeweils mit Echo der 2. Hälfte der 3 Perioden, doch die Sarabanden sind formelhaft und ähneln einander. In der Beischrift wird vorgeschlagen, das Echo die Violen ohne den Bassus spielen zu lassen.

²⁴ Germanisches Nationalmuseum, Hs. 31781, 23^v; Katalog des GNM Nürnberg, Bd. 4: *Die Musikhandschriften*, hrsg. von Clytus Gottwald, Wiesbaden 1988.

²⁵ Ein größerer Auszug aus Hammerschmidts Sammlung, vor allem aus Bd. I und mit übernommener Reihenfolge bzw. Nummerierung findet sich im verschollenen Lautenbuch Ms. 4021 der StB Gdansk (ca. 1650), vgl. *RISM B 7*, S. 81 f., und *Sources manuscrites en tablature. Luth et théorbe (c. 1500–c.1800)* (= Collection d'Études musicologiques Vol. 82/87/90/93), Baden-Baden & Bouxwiller 1994 ff., III/2, 1999, S. 95 ff.). Die Tabulatur des Organisten Drallius, Lüneburg, Ratsbücherei K.N. 146 (um 1650), enthält Ballet II, 26, und Sarabande I, 29; in der Orgeltabulatur K.N. 148 (um 1655) ist Sarabande I, 17 mit einer Liedtext-Überschrift versehen, vgl. Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, S. 199, Nr. 1002, und Nr. 721. Die CD-Rom *RISM Ser. A/II* verzeichnet die in einer Sammelhandschrift enthaltene schwedische Klaviertabulatur *Pavaner, Canzoner, Sonater, Intrader och Arier*, Ende 17. Jh. geschrieben von Andreas Törn (A/II: 190.007.311), sowie Balletti aus einer Instrumental-Sammlung von 1659 mit Tänzen und Liedern (Katharinenkirche Brandenburg). Der Schreiber Christian Teller lässt sich als Organist und 3. Lehrer in Lommatzsch identifizieren, der 1662 nach Brandenburg ging, vgl. Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Nachdruck Leipzig 1978, S. 205. Die Orgeltabulatur Berlin SB Mus. ms. 40621, durch Konkordanzen mit ähnlichen Notenbüchern dem Nürnberger Umkreis zuzuordnen, enthält die *Sarabande Echo*, vgl. Ernesto Epstein, *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, Diss. Berlin, Würzburg-Aumühle 1940, S. 73.

Dass auch die anderen Tänze in x aus einem mehrstimmigen Repertoire stammen, machen Konkordanzen in Tabulaturen wahrscheinlich.²⁶ Ein weiteres Indiz für den Gebrauch des Notenheftes durch einen Musikschüler sind die didaktischen Notizen Bl. 65^v / 66^r: Notenskala, Solmisationstafel, Schlüssel, Noten- und Pausenwerte, Taktzeichen, wie sie als Lehrstoff musikalischen Elementarunterrichts bis ins 18. Jahrhundert hinein in Notenbüchern von und für Dilettanten zu finden sind. Schreibübungen in Gestalt zweier Choräle identifizierte ich als *Sag, was hilft alle Welt / mit ihrem Gut und Geld* (5-stg. gesetzte Mel. M. Siegel, Gotha 1648)²⁷ und *Christus, der ist mein Leben* (M. Vulpius 1609, EG 516)²⁸, die zu Übungszwecken gemäß der demonstrierten „Scala h duralis“ und den Hexachorden naturale und durum einheitlich transponiert sind. Auffällig sind bei der zweiten Melodie eine Art Leitton-Erhöhung von f im Aufstieg und eine „virgula“ als Vorgänger des Taktstrichs.

Auch in Will III. 794 wurde am Ende ein Musikstück eingetragen, das sich als ein Klavier-Menuett von Johann Krieger erwies.²⁹ Die Beliebtheit dieses noch in modernen Klavier- und Flötenschulen zu findenden Stücks scheint bereits die Aufnahme in das Freylinghausensche Gesangbuch mit Unterlegung eines pietistischen Liedes zu dokumentieren.³⁰

Da gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Protokolle aussetzen, die seit Sachs von den Nürnberger Meistersingern über ihre Singveranstaltungen geführt wurden, und weil die umfangreiche Spätüberlieferung in Weimarer³¹, Münchner und Budapester Handschriften noch kaum durchforstet ist, bleibt auch bei den Will-Notenheften noch einiges ungeklärt. Unbekannt ist der Schreiber; als Korrektur und Lektor identifiziert wurde jedoch ein Flickschuster namens Hans Georg Mezner³² (1671–1749, Mitglied der Gesellschaft seit 1702). Seine Schriftzüge finden sich in vielen späten Nürnberger Meister-singerhandschriften, vor allem innerhalb der Überlieferung des Œuvres von Ambrosius

²⁶ Vgl. Eva Schumann, „Nürnberger Meistersingerhandschriften um 1700 in musikgeschichtlichem Kontext“, in: *Zfda* 132, 2003, S. 460–504, S. 486 f.

²⁷ Vgl. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* [...], 6 Bde., Gütersloh 1889–1893, I, No. 100 ff., Mel. No. 101, aus: *Cantionale sacrum* [...], *Dritter Theil* [...] Gotha 1648 (Zahn VI, No. 540).

²⁸ Zahn VI, No. 747. Vgl. *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch III: Liederkunde*, 2. Tl., hrsg. von Joachim Stalman und Johannes Heinrich, Göttingen 1990.

²⁹ Vgl. Eva Schumann, Rezension von „Horst Brunner und Johann Rettelbach, Die Töne der Meistersinger“, in: *Afda* 92, 1981, 164–171, dort S. 169. – *Sechs musicalische Partien*, hrsg. von Max Seiffert (= DdT 30 bzw. DTB 18. Jg., Leipzig 1917). Das Menuett (S. 30) folgt der 6., in anderer Tonart stehenden, Partita. Lt. Vorrede hat Krieger „Wo einig Spatium oder Raum vorgefallen [...] selbigen mit etlichen Menuetten / Buréen und Gavotten erfüllet / als welche heut zu Tage denen / welche die Music und das Clavier nicht sonderlich verstehen / bey weiten mehr gefallen als alle andere höhere Music; massen ihnen dasjenige was lieblich in den Ohren klinget / viel anständiger ist / als die tief-sinnigen Kunststücke“. Anders als irrtümlich in der Brunner-Rettelbach-Ausgabe abgebildet, müssen die Notensysteme (gemäß der Schreibart „a libro aperto“) fortlaufend verso-recto nebeneinander gelesen werden.

³⁰ Vgl. auch Ulrike Harnisch, „Die ‚ungeistlichen und fast üppigen Melodeyen‘ des Gesangbuches von J. A. Freylinghausen, Halle 1704, in: *Musikkonzepte* [...], *Bericht über den Internationalen Kongreß der GfM* Halle 1998, Kassel etc. 2000, II, S. 246–252, S. 250. Mit Identifikation dieser Entlehnung wurde zum ersten Mal die Übernahme einer Komposition aus dem weltlichem Bereich ins Gesangbuch nachgewiesen. Seine kritische Edition auf Grundlage der Ausgabe ⁹1708 erschien im Jubiläumsjahr der Erstausgabe, hrsg. von Dianne Marie McMullen, Wolfgang Miersemann, Tl. 1 (Lied 1–395), Tübingen 2004. Tl. 2 ist für 2006 geplant. Edition der 2. Aufl. 1705: Dianne M. McMullen, *The „Geistreiches Gesangbuch“ of Johann Anastasius Freylinghausen (1670–1739)* [...], 2 Bde., Diss. Ann Arbor/Mich. 1987 (Microfilm print 1994; verfügbar Berlin, SB), Abdruck des Menuetts II, S. 535. Die Melodie wurde in den folgenden Auflagen durch eine andere ersetzt.

³¹ Glücklicherweise sind die Weimarer Hss. vom Brand der Anna-Amalia-Bibliothek nicht betroffen.

³² Vgl. Hartmut Kugler, *Ambrosius Metzger. Metamorphosis Ovidij in Meisterthöne gebracht* (= Texte des späten Mittelalters 31), Berlin 1981, S. 9 ff., S. 49 ff.

Metzger (1575–1632). Dieser „Liebhaber des Meistergesangs“, vordem Komponist mehrstimmiger Vokalmusik³³, hinterließ ein umfangreiches Töne-Repertoire, das besonders ausgiebig tradiert wurde, teilweise auch in x und z. Die Beziehungen zum Magister Metzger erklären den Gebrauch dieser Art von Manuskripten. Belegt sind zwar Kontakte zum Nürnberger Patriziat und zu Gelehrten, die sich für Geschichte und Gewohnheiten der Meistersinger zu interessieren begannen, doch lässt sich nicht ermitteln, wer das Notenbüchlein x angelegt hat und wie die musikalischen Nachfahren der Spruchdichter in seinen Besitz gekommen sind.

³³ Ambrosius Metzger, *Venusblümlein. Erster Theil newer, lustiger, weltlicher Liedlein ...*, Nürnberg 1611/12 [RISM A/1 M 2471], Neuausgabe (= Faks.-Edition Schermer-Bibliothek Ulm, 16) Stuttgart 1997.