

Splendour

Das goldene Zeitalter der norddeutschen Orgelmusik

Die im Nord- und Ostseeraum prosperierende **Hanse** hatte einen beachtlichen Einfluss auf das musikalische Leben, dessen Aufschwung vom blühenden Handel und dem wirtschaftlichen Wachstum mehrerer europäischer Länder (Italien, Holland, Flandern, Spanien, Portugal, England...) begünstigt wurde. Der kulturelle Austausch zwischen diesen Ländern war wesentlich reger und effizienter als wir uns das heute vorstellen.

Die **Orgelmusik** verdankt ihr **goldenes Zeitalter** diesem Umfeld. Es bringt eine Generation bedeutender Musiker hervor, denen außergewöhnliche Instrumente zur Verfügung stehen, ausgestattet mit dem Pedal, von dem Antonio de Cabezón und andere seiner Weggefährten so geträumt hatten.

Die vorliegende Aufnahme enthält **Orgelwerke der Familie Praetorius (Hieronymus, Jacob d.J., Johann)**, einer Hamburger Musiker-Dynastie und Gründerin der norddeutschen Orgelschule, von **Scheidemann, Tunder, Weckmann, Buxtehude** und **Boehm**. Mit Ausnahme von Scheidemann, der ein sehr umfangreiches Werk für Tasteninstrumente hinterließ, haben alle ebenfalls Chorwerke von großer Schönheit geschaffen.

Dem Beispiel der Choräle im Gebrauch der lutherischen Kirche folgend, wurden die liturgische Musik und das nicht liturgische Repertoire auch in Konzerten zu Gehör gebracht, zum Beispiel im Rahmen der *Abendmusiken* in Lübeck oder im *Collegium Musicum* von Hamburg. Die Rolle des Organisten beschränkte sich somit nicht mehr einzig darauf, Andacht hervorzurufen. „Mit was Freudigkeit“ bemerkt Johann Kortkamp, Schüler von Jacob Praetorius d. J. und Freund von Weckmann, sah der Zuhörer den „hohen Festtagen“ entgegen.

In der norddeutschen geistlichen Musik des 17. Jahrhunderts findet man nicht nur den Einfluss der rhythmischen, feierlich getragenen Zeremonien der venezianischen Mehrchörigkeit, die von den Emporen der italienischen Kathedralen aufgeführt wurden, sondern auch einen regelrechten Schatz italienischer *affetti* sowie die Elemente der barocken Bühne wie etwa die Arie in all ihren Formen, den Tanz, das subtile Lamento, die *Canzona*, die dramatische Rezitation oder die ungestüme *Sprezzatura*.

Dazu gesellt sich die erlesene Kammermusik (*Consort / Broken music*), wie sie von Violensembles in den skandinavischen Ländern, allen voran an den dänischen Höfen und oftmals im Beisein der hanseatischen Komponisten, zu Gehör gebracht wurde.

In **Hamburg** und anderen wichtigen Hansestädten schrieben die Komponisten zahlreiche Choräle, Hymnen, Magnifikats und Psalmen **für die lutherischen Kirchen**. Die Vespere an den Samstagen und Sonntagen folgten den religiösen Praktiken aus den Anfängen der Reform. Der Gottesdienst wurde nach wie vor auf lateinisch gehalten, mit Ausnahme einzelner deutscher Abschnitte. Die Ordnung der Vesper in der von Luther abgeänderten Form wurde in Norddeutschland 1529 eingeführt.

Diese Aufnahme macht es sich allerdings nicht zum Ziel, die liturgische Feier der Epoche nachzubilden, indem sie Orgel und Gesang alterniert. Ich habe zunächst die Werke ausgewählt, die mir gut auf der Scherer-Orgel in Tangermünde zu klingen schienen, und versucht, die originalen Melodien und Texte, vor allem die von Luther oder aus dem *Melodeyen Gesangbuch* (Hamburg, 1604) mit ihnen in Beziehung zu setzen, wobei ich für das Magnifikat und die Hymnen Antiphonen, ansonsten Psalmen und Choräle in verschiedenen Stilen ausgewählt habe, die zeitgenössisch zu den Orgelwerken des Programms sind.

Die Orgel von St. Stephan in Tangermünde an den Ufern der Elbe, 1624 von **Hans Scherer dem Jüngeren** aus Hamburg (1600-1631) erbaut, wurde 1994 hervorragend von Alexander Schuke aus Potsdam restauriert, der dem Instrument seinen originalen Klang und seine mitteltönige Stimmung zurückgegeben hat. So verfügen wir über die einzige große frühbarocke Orgel in Norddeutschland vom Typ „Hamburger Prospekt“, die ihren ursprünglichen

Zustand fast unverändert beibehalten hat (der Spieltisch und ein Teil der Pfeifen sind noch original). Auf dieser weltweit einzigartigen Orgel lassen sich alle klanglichen Möglichkeiten der Epoche ausschöpfen. Michael Praetorius aus Creuzberg und Wolfenbüttel (nicht zu verwechseln mit der Familie Praetorius aus Hamburg) bezeichnet in seinem *Syntagma Musicum* (1619) die alten Register dieser Orgel als ein Ensemble beispielhafter Instrumente, das von großer Raffinesse und einer ausserordentlichen klanglichen Eleganz zeugt.

Der Ton der Grundstimmen ist warm, der der zarten Stimmen unendlich poetisch. Das einzige labiale 8'-Register im Pedal (*OktavenBaß*) kann sowohl als solide Basis des alten Blockwerks, als auch als *Viole de consort* genutzt werden. Die Aliquotregister klingen strahlend, das Plenum feierlich aber – selbst bei Stimmung im Chorton auf $a^1 = 486$ Herz – nie aggressiv. Die runden aber präzisen Klänge der Pedalzungen 8' (*TrommetenBaß*) und 16' (*BassunenBaß*) können ohne weiteres auch als Solostimmen eingesetzt werden.

Das Mischen bestimmter Register im *OberPositiff* erlaubt in idealer Weise, einige der von Jacob Praetorius d. J. vorgeschlagenen Kombinationen zu realisieren, etwa um die farbige Klangpalette von Chor und Orchester, mit seinen Zincken, Bassunen und Geigen, wie man sie in San Marco und Venedig seit den Gabrieli und bis in die letzte Periode Monteverdis hörte, auf der Orgel nachzubilden. Verwendet wurden solche Registrierungen für die dialogisierenden Werke des Programms: das *Praeambulum in d* von Scheidemann, das *Praeludium in g* von Tunder und die Choralvorspiele *Nun lob* von Buxtehude und *Allein Gott* eines anonymen Komponisten.

Hieronymus Praetorius, der von Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum* als „der produktivste Komponist der Hamburger Dynastie“ bezeichnet wurde, war von 1586 bis 1629 Organist an der Kirche St. Jacobi in Hamburg. Er war außerdem Kopist einer Musiksammlung in deutscher und lateinischer Sprache. Diese Sammlung, im Gebrauch in den Hamburger Kirchen, diente den *Cantica sacra* von Franz Eler sowie dem *Melodeyen Gesangbuch* (1604) als Vorlage. Letzteres enthält 89 vierstimmige Choräle, darunter 21 von Hieronymus.

Es ist Hieronymus Praetorius, der mit den monumentalen Orgelversetten die norddeutsche Tradition des Cantus firmus einläutet, bei der der Psalmton abwechselnd im Sopran, Tenor oder Bass liegt. Der Komponist war übrigens auch berühmt für seine unlegbar von der italienischen Mehrchörigkeit, besonders der der venezianischen Schule der Gabrieli, inspirierten Vokalwerke.

Jeffery T. Kite-Powell ging lange davon aus, dass Hieronymus Praetorius der Autor fast aller anonymen Stücke der *Visby (Petri) Tablature* (1611) war, die neun Magnifikats, zwanzig Hymnen, zehn Kyrie, ein Gloria, ein Sanctus, ein Agnus sowie sieben Sequenzen enthält. Sollte sich diese Vermutung bewahrheiten, wäre Hieronymus – welch außerordentliche Leistung! – der fruchtbarste Komponist der Hamburger Schule der zwei ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts.

In den Orgelwerken von Hieronymus ist die Stimmführung noch nicht streng linear. Die musikalische Sprache, eine Mischung zwischen Polyphonie und Homophonie, ist durchsetzt mit zahlreichen Alterationen, oft bewusst im Querstand sowie mit Passagen in verblüffenden Diminutionen. Der leidenschaftliche, sinnliche und poetische Stil verleiht den Werken Klangfarbenreichtum und unwiderstehlichen Charme.

Die Handschrift von Visby entsteht unmittelbar vor den ersten Publikationen polyphoner Musik für Tasteninstrumente, die fast gleichzeitig überall in Europa aus dem Boden sprießen: unter anderen die *Flores de Musica* von M.R. Coelho (Lisboa, 1620), die Werke von Peter Philips und Pieter Cornet (in *Christ Church Music*, MS 89, ca. 1620), *L'Organo suonario* von Adriano Banchieri (Venezia, 1622), die *Hymnes & Magnificats* von J. Titelouze (Paris, 1623, 1626), die *Tabulatura Nova* von Samuel Scheidt (Hamburg, 1624), die *Facultad organica* von F. Correa de Arauxo (Alcala, 1626), die *Ricercar tabulatura* (Stuttgart, 1624), das *Tabulatur Buch* (Strasbourg, 1627) von J. U. Steigleder, ausserdem die *Primo libro di Capricci* (1624), *Secondo libro di Toccata* (1627) und, etwas später, die *Fiori Musicali* (1635) von G. Frescobaldi.

Der Weihnachtschoral **Christum wir sollen loben schon** basiert auf der gregorianischen Melodie *A solis ortus cardine*, die Luther fast vollständig übernommen hatte. Ihre Paraphrase mit dem Cantus firmus im Bass von **Jacob Praetorius d.J.**, Sohn von Hieronymus und Organist von der Kirche St. Petri in Hamburg, deren Orgel 1603-1604 von der Familie Scherer umgebaut wurde, steht der von Hieronymus in nichts nach. Gewiss, man findet weniger Theatralik, aber dem Erben von Hieronymus gelingt es, trotz einer rationelleren Schreibweise, das glühende väterliche Temperament zu bewahren. Es ist darauf hinzuweisen, dass Jacob d. J. vermutlich von 1606-1608 Schüler von Sweelinck war.

Der unerreichte Ernst und innere Schwung der sechsten Versette über den Choral **Vater unser** (mit ausgeziertem Cantus firmus im Sopran) von Jacob d. J. hat mich an einen gewissen *Tiento de medio registro de tiple* aus der *Facultad organica* von F. Correa de Arauxo erinnert, weshalb ich mir erlaubt habe, einige spanische Verzierungen und Durchgänge zu verwenden.

Der **Psalm 116**, der sich in der Staatsbibliothek Berlin befindet, ist einzig mit den Initialen J.P. unterzeichnet. Nachdem das Werk lange Sweelinck zugeschrieben wurde, stellt Klaus Beckmann die These auf, dass es von **Johann Praetorius** (1595-1660) stammt. Zumal die Anweisung „Auff 2 Clauiren“ [sic!], die schon 1611 in der *Visby Tablature* steht, eindeutig auf eine norddeutsche Herkunft hinweist, was ausschließt, dass Sweelinck der Autor sein könnte.

Für Pieter Dirksen hingegen stehen die Initialen „J.P.“ für „Joan“, „Jean“ oder „Johan Peters“, auch „Jan Pieterzoon“ Sweelinck. Ihm zufolge sind die Variationen ganz im Stil von Sweelincks Werken für Tasteninstrumente gehalten. Alain Curtis bemerkt hierzu, dass das Stück, sollte es von Sweelinck sein, „zu den lebendigsten und frischesten aller Choralvariationen dieses Komponisten gehört“.

Johann Praetorius, Sohn des Hieronymus und jüngerer Bruder von Jacob d.J., war Organist der Nikolaikirche in Hamburg. Auch er hat zwischen 1609 und 1610 bei Sweelinck studiert. Aufgrund des Großbrandes in Hamburg von 1842 sind zahlreiche Dokumente verlorengegangen, die in vielen Punkten Klarheit hätten schaffen können. Hinzuzufügen ist, dass in diesem Zusammenhang auch die Orgel der Nikolaikirche, die größte Barockorgel Europas, erbaut von Arp Schnittger zwischen 1682 und 1687 (67 Register auf vier Manualen und Pedal), zerstört wurde.

Ich habe die Variationen 3 und 4 in Form von „Koloratur-Variationen“ ausgewählt, um eine traditionelle Registerkombination (Zinck) zu verwenden, wie sie Jacob Praetorius d. J. und andere norddeutsche Komponisten gerne benutzten. Andererseits habe ich mir die Freiheit genommen, für diese Variationen, die „Auff 2 Clauiren“ zu spielen sind, gemäß der Praxis der Schule von Sweelinck und Scheidt, die Trompete 8' im Pedal als Bass einzusetzen.

Gustav Leonhard bemerkt zu Sweelinck, „dass wir, da nur wenige Quellen als zuverlässig angesehen werden können, akzeptieren müssen, dass es nicht möglich ist und wohl auch nie möglich sein wird, den authentischen Notentext der Instrumentalwerke Sweelincks festzulegen“. Wer auch immer der Autor dieser zwei Variationen sein mag, die außerordentliche Lebhaftigkeit und Energie dieser zwei Variationen kann nicht gelehrt werden. Da die originale Melodie des Psalms 116 aus dem *Genfer Psalter* stammt, haben wir uns mit Gianluca Capuano letztendlich für den Text von Claude Goudimel *J'ayme mon Dieu*, in altfranzösischer Aussprache, entschieden. Zum Teufel mit den Streitigkeiten zwischen deutschen, holländischen und amerikanischen Musikwissenschaftlern!

Hermann Keller hat vermutet, dass der Choral **Allein Gott**, dessen Autor anonym bleibt, aus der Feder von Samuel Scheidt stammt. Aber sein gleichnamiger Choral aus dem *Görlitzer Tablaturbuch* ähnelt ihm nicht wirklich. Das vorliegende Stück bringt den Choral, Strophe um Strophe, rhythmisch und tanzend zu Gehör: Jede wird von einer fugierten Passage, ganz im Stil der Chansons von Josquin, eingeleitet, und diese so gekonnt ineinander verschachtelten Formen münden in eine *Peroratio*, die an die *Symphoniae sacrae* von Giovanni Gabrieli gemahnt. Es

ist gut möglich, dass dieses vor Freude überbordende *Gloria* auf die ausgeschriebene Improvisation eines der begnadeten Organisten der Epoche zurückgeht.

Johann Mattheson berichtet, dass **Heinrich Scheidemann** „freundlich und leutselig“, **Jacob Praetorius d.J.** hingegen „immer sehr gravitätisch und etwas sonderbar“ war. Man darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass Mattheson manchmal wenig vertrauenswürdig ist; fest steht jedenfalls, dass die beiden Komponisten Rivalen waren, die sich gegenseitig angespornt haben.

Scheidemann, Organist der Katharinenkirche in Hamburg, deren Instrument 1587 von Hans Scherer dem Älteren erbaut wurde, bevor es mehrmals vergrößert wurde, hat, im Gegensatz zu den übrigen Komponisten dieser CD, ausschließlich Werke für Tasteninstrumente geschrieben. Er schafft eine erstaunliche Synthese musikalischer Traditionen sehr unterschiedlichen Ursprungs. Sein Werk ist sowohl vom Regelwerk Zarlino (*Le institutioni harmoniche*, Venezia, 1573) sowie von der Schreibweise Sweelincks geprägt, mit dem Scheidemann in Amsterdam von zwischen 1611 und 1614 gearbeitet hatte, zeugt aber auch vom Einfluss norddeutscher Orgeln, der Klangwelt des Hieronymus Praetorius.

Die zwei *Fantasien* anonymen Autoren (in G WV 74, in d WV 83), die in der Amalienbibliothek in Berlin aufbewahrt werden, wurden von Werner Breig Scheidemann zugeschrieben. Sie beginnen im Stil einer *Canzona* und ihr Thema entwickelt sich nach und nach in springenden Rhythmen ganz nach Art Scheidemanns. Die Echo-Dialoge und Kontraste in Klangfarbe und Dynamik sind im Stil Sweelincks, seines Amsterdamer Meisters, gehalten. Aber Scheidemann kannte auch die italienische Kammermusik, vermutlich die für Violine, der er sehr zugetan war (Giovanni Gabrieli, B. Fontana, D. Castello, G. P. Cima, etc.).

Die *Fantasia in d* zeigt uns den subtilen Einfluss von Monteverdis Madrigalstil. Sie besitzt beinahe die Schönheit gewisser „Clavierwerke“ von Orlando Gibbons. Ich finde in ihr das für den englischen Komponisten so charakteristische Gefühl der Flüchtigkeit aller Dinge.

Wir dürfen nicht vergessen, dass Sweelinck selbst die großen iberischen Meister zum Vorbild hatte, etwa A. de Cabézon, L. de Milán, M. R. Coelho, die englischen Virginalisten und ihre Weggefährten Peter Philipps und John Bull sowie die Venezianer Adrien Willaert, Andrea Gabrieli und Claudio Merula, aber erstaunlicherweise auch Hieronymus Praetorius aus Hamburg, den Vater seiner Schüler Jacob d. J. und Johann. Ich würde nur zu gerne wissen, was Sweelinck von den Werken des Hieronymus hielt.

Die Kunst der Transkription durch Diminution, die darin bestand, die intavolierten Motetten durch Umspielung in Noten von kürzerer Dauer auszuschnürceln, wurde lange Zeit unterschätzt und als simples Auszieren bereits existierender Werke abgetan. Heute weiß man, dass – je nach Talent der Schöpfer dieser Kolorierungen – sehr wohl eigenständige Kompositionen entstanden. Scheidemann hat unter einigen der einflussreichsten Komponisten Orlando di Lasso, Giovanni Bassano, Hans Leo Hassler und Hieronymus Praetorius ausgewählt, um diese Kunst der Diminution des 16. Jhd. zu illustrieren, so wie sie namentlich Hans Buchner in seinem *Fundamentum* (ca. 1520) definiert.

Die Ausarbeitung Scheidemanns hält sich ziemlich getreu an die polyphone Struktur der Original-Motetten. So etwa im *Alleluja laudem dicite Deo nostro* von Hans Leo Hassler, ursprünglich für fünf Stimmen, von Scheidemann vierstimmig auf die Orgel übertragen. Diese Arbeit zeugt von der großen Geschicklichkeit Scheidemanns, der interessante Diminutionen eingefügt hat. Das Orgelstück verfehlt es nicht, großen Eindruck zu machen.

Ähnlich wie Christoph Bernhard (1628-1692) unter dem Einfluss von Heinrich Schütz in Dresden, wo das musikalische Leben am Hof stark von der italienischen Aura geprägt war, nahm **Matthias Weckmann**, der seine Ausbildung bei Jacob Praetorius d. J. und Scheidemann in Hamburg vollendete, wo er zum Organisten von St. Jacobi (1655-1669)

ernannt wurde, eine Sonderstellung ein. Die Tiefe seiner musikalischen Sprache macht ihn zum Erben von Hieronymus und Jacob Praetorius d. J., seine legendäre Virtuosität und die vorausschauende Dimension seiner Werke verbinden ihn einerseits mit den großen Polyphonikern des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance und andererseits mit dem Spätwerk Bachs, insbesondere der *Kunst der Fuge*, das er in gewisser Weise vorausnimmt. Die beeindruckende Dichte der Schreibweise der vierten Versette seines Hymnus *O lux beata Trinitas* lässt mich an so manchen kontrapunktischen Rausch denken, wie er den englischen Virginalisten teuer war, ganz besonders an *Felix namque* von Thomas Tallis, fast im gleichen Geist und der gleichen Verrücktheit. Die hier eingespielte zweite Versette des **Magnificat II. Toni, Et misericordia**, strahlt dagegen einen heiteren, aber, durch die italienischen *affetti*, packenden Gefühlszustand aus. Sie wurde 1664 in einer schmerzvollen und schwierigen Phase seines Lebens komponiert. Aufgrund des Fehlens von Subsemitasten (Aufteilung in zwei Tasten für bestimmte alterierte Töne) auf der Orgel von Tangermünde, erweckt das *as* aus Takt 38 im Sopran das Gefühl echter Zerissenheit.

Franz Tunder, 1614 in Lübeck geboren, übte die wichtige Funktion des Hoforganisten unter Friedrich III., Fürst von Holstein-Gottorf, in Schleswig aus. Neuere Erkenntnisse unterrichten uns, dass er nach Kopenhagen, einem der wichtigsten kulturellen Zentren Europas, gereist ist, vermutlich um Unterricht bei dem Kapellmeister Melchior Borchgrevnik zu nehmen. Letzterer war in Venedig direkter Schüler von Giovanni Gabrieli gewesen, welcher gerade in dieser Zeit großes Interesse für die Madrigale Monteverdis aufbrachte. So erklärt sich die Präsenz des venezianischen Stils bei Tunder, ganz deutlich nachzuvollziehen im **Praeludium in g**. Die bewundernswerte Kunst Tunders zeigt uns, dass er weitaus mehr als der Schwiegervater Buxtehudes war, worauf man ihn häufig reduziert hat.

Bemerkenswert ist auch, dass die Bibliothek von St. Marien in Lübeck in der Zeit von 1546-1674 unter anderem Noten von Capricornus, Du Mont, Alessandro Grandi d. Ä., Hammerschmidt, Hieronymus Praetorius, Schein, Schütz, Stadlmayr und Giovanni Rovetta besaß, einem der Nachfolger Monteverdis, der Tunder besonders beeinflusst hat.

Tunder und Buxtehude waren übrigens Organisten an der *Totentanzorgel* der Marienkirche in Lübeck, deren Positiv von Hans Scherer dem Älteren erbaut worden war. Zweifellos kannten sie auch die ebenfalls in Lübeck befindliche Orgel von St. Aegidien von Hans Scherer dem Jüngeren, dem Orgelbauer von Tangermünde

Dietrich Buxtehude gilt als der größte norddeutsche Komponist vor Bach. Er kommt zwischen 1654 bis 1657 nach Hamburg, bevor er 1668 die Nachfolge Tunders in Lübeck antritt. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er in dieser Zeit Matthias Weckmann kennengelernt hat, was beweisen würde, dass er, durch Vermittlung von Weckmann, die Werke Frobergers kennengelernt hätte. Der stilistische Einfluss der Toccaten „con discrezione“ oder der „Préludes non mesurés“ (Präludien ohne Takteinteilung) ist unüberhörbar, besonders im **Praeambulum in a** (BuxWV 158), einer seiner frühen, zwischen 1660 und 1668 in Helsingør entstandenen Kompositionen.

Wir wissen nicht, warum Carl Philipp Emanuel Bach, als er in einem 1775 an Forkel adressierten Brief die Liste der Komponisten erwähnt, die sein Vater Johann Sebastian bewunderte, den Eintrag « sein Lehrer Böhm » durch « Organist aus Lüneburg, Böhm » ersetzte, wie Jean-Claude Zehnder im Bach-Jahrbuch von 1988 unterstreicht. Wir können nur vermuten, dass Carl-Philipp einerseits erst dreizehn Jahre alt war, als er seinen Vater von **Georg Böhm** und seinem Unterricht bei ihm erzählen hörte; und dass er andererseits den Eindruck erwecken wollte, sein Vater wäre ein Autodidakt gewesen, dem die Liebe zur Musik und die Genialität von der Natur in die Wiege gelegt wurden. Die Frage ist berechtigt, ob der Sohn den Einfluss Böhms auf seinen Vater leugnen wollte. Was wiederum nahelegt, dass dieser wesentlich wichtiger war als der anderer Lehrer vor Ort.

Johann Gottfried Walter widmet Georg Böhm lediglich einen kurzen biographischen Eintrag in seinem *Musicalischen Lexicon* (Leipzig, 1732). Während Johann Mattheson erwähnt, dass er, neben Händel und Bach, einer der berühmten Komponisten seiner Zeit war, und dass seine Werke allesamt hervorragende Harmonisierungen in außergewöhnlichen Sequenzen waren. Bleibt zu erwähnen, dass die zunächst Händel zugeschriebene *Johannespassion* vermutlich aus Boehms Feder stammt.

Obschon wohl leider davon ausgegangen werden muss, dass der Großteil von Boehms Werk unwiederbringlich im zweiten Weltkrieg verloren ging, besteht die Hoffnung, dass neue Entdeckungen (Dokumente, Manuskripte) eines Tages das Porträt dieses eminenten Komponisten vervollständigen.

Die Beziehungen zwischen der Michaeliskirche und der Johanniskirche waren zu dieser Zeit, das muss betont werden, nicht gerade hervorragend. Und die Orgel Böhms in keinem guten Zustand. In einem Gespräch erklärte mir Michael Belotti, dass er überzeugt sei, dass Bach seinen privaten Unterricht bei Böhm vermutlich am Cembalo oder Clavichord (eventuell mit Pedal) und nicht an der Orgel erhalten habe. Sicher ist, dass die Leidenschaft des jungen Bach für die „Claviermusik“ seit dieser Zeit brennend wurde. Und es ist interessant zu wissen, dass in der Bibliothek der Michaeliskirche zu Lüneburg Christoph Wolff zufolge zahlreiche Werke der großen Komponisten des 17. Jahrhunderts (Schütz, Rosenmüller, Monteverdi, Peranda, Carissimi, ...) standen, die der junge Bach, begierig nach Entdeckungen, vermutlich konsultiert hat.

Im Vergleich zu der Orgel sehr großen Ausmaßes der Johanniskirche in Lüneburg, (47 Register, drei Manuale und Pedal mit einer Zunge 32', rekonstruiert und vergrößert auf Böhms Wunsch zwischen 1712 und 1714 durch Matthias Dropa (eines Schülers von Arp Schnitger), ist die Orgel in Tangermünde von bescheidenem Umfang. Ich habe versucht, die zwei Choräle von Böhm über die Melodie **Vater unser** im Kammermusikstil zu gestalten. Der vierstimmige, ganz wie der von Pachelbel, ist dem mitteldeutschen Stil verschrieben, während derjenige mit ausgeziertem Sopran wie der langsame Satz eines italienischen *Concertos* gehalten ist. Wenn man von den durch J.G. Walter hinzugefügten Verzierungen im französischen Stil absieht, ist der Stil wirklich typisch italienisch.

Die Auslese von Werken für Tasteninstrumente im französischen Stil *Franzosche [sic!] Art Instrument Stücklein* wurde übrigens von Weckmann dank der in Dresden geknüpften Freundschaft zu Froberger und ihrer gegenseitigen Beeinflussung gesammelt und verwendet. Nach dem Tod Weckmanns wurde sein Werk von Georg Boehm, vermutlich zwischen 1690 und 1693 während seines Aufenthaltes in Hamburg, wo er Komposition unterrichtete und eventuell an der Oper arbeitete, erworben. Die Tatsache, dass so eine Verbindung Froberger-Weckmann-Boehm, vor allem in Bezug auf die Werke für Tasteninstrumente (Suiten und Partiten) hergestellt wird, ist beachtenswert.

Zum Schluss möchte ich Gianluca Capuano, Leiter des Ensembles Il Canto di Orfeo, geschätzt wegen seiner Interpretationen des Repertoires des 17. Jahrhunderts, Organist, Cembalist und großer Kenner der deutschen Kultur, meinen tiefen Dank aussprechen. Dieser gebührt auch seinen hervorragenden Sängern, die für ihre *A-cappella*-Partien im Stimmton $a^1 = 486$ Herz und in mitteltöniger Stimmung (!) vorbereitet wurden. Ich bin sehr froh darüber, dieses Abenteuer mit Ihnen bestanden zu haben.

Kei Koito
Übersetzung: Verena Monnier

Die bibliographischen Angaben zu diesem Text sowie ein Dialog mit Gabriel Dubath können unter der Rubrik „New CDs“ auf der Homepage der Künstlerin, www.kei-koito.com, eingesehen werden.