

# ANDREAS FRIEDERICH URSINUS

43 CHORÄLE FÜR ORGEL

43 KORALER FOR ORGEL

HERAUSGEGEBEN VON Udgivet af

KONRAD KÜSTER





DANSK CENTER FOR MUSIKUDGIVELSE

Andreas Friederich Ursinus: 43 Choräle für Orgel. Herausgegeben von Konrad Küster.

**DCM** 026

**ISMN** 979-0-9001843-1-3

Dänische Übersetzung Axel Teich Geertinger

Umschlaggestaltung Willerup &

Layout Hans Mathiasen

© 2017 Dansk Center for Musikudgivelse (DCM),

Det Kgl. Bibliotek, København

# INHALT

# INDHOLD

Vorwort v 21. Schmücke dich, o liebe Seele 25	
Forord vii 22. Es glänzet der Christen inwendiges Leben 26	
23. Erleucht mich, Herr, mein Licht 27	
Einleitung ix 24. Wie schön leuchtet der Morgenstern 28	
Indledning xxxv 26. Ach, wundergroßer Siegesheld 30	
27. Mein Gott, du weißt am allerbesten 32	
43 CHORÄLE FÜR ORGEL 28. Zeuch meinen Geist 33	
1. Ein Kindelein so löbelich 2  29. Mein Jesu, der du mich aus Lieb 34  30. Der lieben Sonnen Licht und Pracht 35	
2. Lasst uns alle fröhlich sein 3 31. Nun sich der Tag geendet hat 36	
3. Gottes Sohn ist kommen 3  32. Herzlich tut mich verlangen 36	
4. Warum willt du draußen stehen 4  33. Gott ist die wahre Liebe 38	
5. Wie soll ich dich empfangen 6  34. Christum wir sollen loben schon 39	
6. Ermuntre dich, mein schwacher Geist 7  35. Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott 40	
7. Wir Christenleut 8  8. Kommet du nun Jesu vom Himmel 10  9. Kommet du nun Jesu vom Himmel 10	
8. Kommst du nun, Jesu, vom Himmel 10  9. Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank, Kraft und Macht 11  37. Nur frisch heran 42	
10. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld 12 38. Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut und Wunden	<b>43</b>
11. Christus, der uns selig macht 13  39. Entfernet euch, ihr matten Kräfte 44	
12. Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod 14  40. O Durchbrecher aller Bande 45	
13. Komm, Gott Schöpfer, heilger Geist 15  41. Alle Menschen müssen sterben 46	
13. Kohlin, Gott Schöpfer, henger Geist 13  42. Christe du Lamm Gottes 47  14. Was Gott tut, das ist wohlgetan 16	
14. Was Gott tut, das ist wonigetair 16  43. Erbarm dich mein, o Herre Gott 48  15. Christ unser Herr zum Jordan kam 18	
16. Wo soll ich fliehen hin 19  44. Gott des Himmels und der Erden 50	
17. Vater unser im Himmelreich 20	
18. Gott der Vater wohn uns bei 21  Abkürzungen 52	
19. Die Tugend wird durchs Kreuz geübet 22 Kritischer Bericht 53	
20. Jesu, meine Freude 24	

DCM 026 iii

iv DCM 026

### VORWORT

Dass es Andreas Friederich Ursinus' Orgelchoräle gibt, ist eigentlich seit langem bekannt. Trotzdem glichen die Vorbereitungen dieser Edition einem Weg auf ein unbekanntes Terrain. Denn es ging nicht nur einfach um das Erschließen von Musik; eine weitaus größere Herausforderung war es, zugleich einen Komponisten eingehend kennen zu lernen, für den nur elementare biographische Daten greifbar waren. Erst daraufhin wird deutlich, in welchem Kontext Ursinus diese Kompositionen geschaffen hat. Im Ergebnis wirft Ursinus' individueller Ansatz Licht auf einen sehr viel größeren musikalischen und geistesgeschichtlichen Kontext.

Ursinus (1699–1781) war Organist in Tønder (Tondern); sein berufliches Leben stand also im Zeichen der Rahmenbedingungen, die durch die norddeutsch-dänische Organistenkunst des 17. Jahrhunderts geschaffen worden waren. Rechnerisch eine Generation jünger als Nicolaus Bruhns (1665–1697), repräsentiert er jedoch eine andere Stilwelt als die Musiker, die traditionell als Repräsentanten dieser Kulturform gesehen werden. Obendrein ist er einer von nur ganz wenigen Organisten jener Zeit, von denen sich überhaupt Kompositionen erhalten haben. Noch dürftiger ist die Überlieferung, wenn man sich in seinem engeren Wirkungsraum umsieht: an der Nordsee, nicht also in den traditionellen Orgel-Metropolen wie Hamburg, Lübeck oder Kopenhagen.

Zu diesen Details, die Ursinus in eine eigentümliche musikhistorische Position rücken, treten solche der allgemeinen Kulturgeschichte. Denn er begleitete in Tønder eine Entwicklung, die für die Kirchen- und Liturgiegeschichte Dänemarks und Schleswig-Holsteins von grundlegender Bedeutung war: die Integration pietistischer

Elemente in die gesamte Kultur- und Lebensauffassung. In der alten Propstei Tondern, die die heutige dänisch-deutsche Grenze überspannte, wurde dieser Wandel besonders prominent durch Menschen wie Propst Johann Hermann Schrader sowie die Pastoren Hans Adolph Brorson und Enevold Ewald vertreten. Die Entwicklungen haben das kirchliche Leben Schleswig-Holsteins für Generationen geprägt; in Dänemark reichen die Folgen bis ins 21. Jahrhundert. In ihnen waren die Kirchenlieder ein zentraler Baustein; gerade um deren orgelmusikalische Behandlung geht es in der Werksammlung, die hier präsentiert wird. Damit ist die herausragende Stellung Ursinus' und seiner Choralbearbeitungen äußerlich umrissen: als relativ späte norddeutsch-dänische Orgelkunst innerhalb des sich formierenden "Tønder Pietisme".

Auf dem faszinierenden Weg, der hier zu beschreiten war, haben mich zahlreiche Menschen begleitet, denen ich für diese Kooperation herzlich danken möchte: Elsemarie Dam-Jensen (Museum Sønderjylland/Kulturhistorie Tønder), Sven Rune Havsteen (Københavns Universitet, Det Teologiske Fakultet), Hans Christian Hein (Løgumkloster Kirkemusikskole) und Landeskirchenmusikdirektor Hans-Jürgen Wulf (Hamburg) sowie die Organisten Christian Blom Hansen (Varde) und Steen Wrensted Jensen (Tønder). Besonders danke ich Axel Teich Geertinger und Peter Hauge für die umfassende Betreuung des Projekts auf dessen letzter Strecke: für die vielen großen und kleinen Unternehmungen bei der Endvorbereitung des vorliegenden Bandes.

Konrad Küster

DCM 026

vi DCM 026

## **FORORD**

Eksistensen af Andreas Friederich Ursinus' orgelkoraler har egentlig været kendt længe. Alligevel har forberedelserne til den foreliggende udgave lignet en vej ind i ukendt terræn. Det handlede ikke blot om det kritiske arbejde med musikken; en langt større udfordring var det at lære en komponist at kende, om hvem kun de mest basale biografiske data var tilgængelige. Først da bliver det tydeligt, i hvilken kontekst Ursinus skabte disse kompositioner. Som et resultat kaster Ursinus' tilgang til stoffet lys på en meget større musikalsk og åndshistorisk kontekst.

Ursinus (1699-1781) var organist i Tønder; hans professionelle liv udspillede sig således inden for de rammer, som var skabt af det 17. århundredes nordtysk-danske organistkunst. Rent kronologisk tilhører han generationen efter Nicolaus Bruhns (1665-1697), men repræsenterer ikke desto mindre en anden stilverden end de musikere, der traditionelt regnes for denne kulturforms repræsentanter. Ydermere er han en af de ganske få organister fra perioden, fra hvem der overhovedet er overleveret kompositioner. Endnu mere sparsom er overleveringen, når man fokuserer på hans nærmere omgivelser: ved Vesterhavet, altså uden for de traditionelle orgelmetropoler så som Hamburg, Lübeck eller København.

Til disse omstændigheder, som sætter Ursinus i en særegen historisk position, kommer almene, kulturhistoriske aspekter; for i Tønder han fulgte en udvikling, som var af fundamental betydning for kirke- og liturgihistorien i Danmark og Slesvig-Holsten: integrationen af pietistiske elementer i hele kultur- og livsopfattelsen. I det gamle provsti Tønder, som strakte sig hen over den nuværende dansk-tyske grænse, blev denne proces særligt fremtrædende repræsenteret gennem personer som

provst Johann Hermann Schrader og præsterne Hans Adolph Brorson og Enevold Ewald. Udviklingen prægede det kirkelige liv i Slesvig-Holsten i flere generationer; i Danmark kan følgerne spores helt frem til det 21. århundrede. Salmer var et centralt element i den forbindelse, og det er netop salmernes orgelmusikalske behandling, som den foreliggende samling handler om. Dermed er konturerne af Ursinus' og hans koralbearbejdelsers særlige position skitseret: som relativ sen nordtysk-dansk orgelkunst inden for den spirende "Tønder-pietisme".

Talrige personer har ledsaget mig på den fascinerende vej, og jeg ønsker at takke dem hjerteligt for deres samarbejde: Elsemarie Dam-Jensen (Museum Sønderjylland/Kulturhistorie Tønder), Sven Rune Havsteen (Københavns Universitet, Det Teologiske Fakultet), Hans Christian Hein (Løgumkloster Kirkemusikskole) og Landeskirchenmusikdirektor Hans-Jürgen Wulf (Hamburg) såvel som organisterne Christian Blom Hansen (Varde) og Steen Wrensted Jensen (Tønder). En særlig tak skylder jeg Axel Teich Geertinger og Peter Hauge for den omfattende bistand i forbindelse med projektets sidste faser – for de mange små og store indsatser ved den endelige forberedelse af det foreliggende bind.

Konrad Küster

DCM 026 vii

viii DCM 026

## **EINLEITUNG**

#### I. TØNDER - TONDERN: EIN LITURGISCHES PROFIL

Andreas Friederich Ursinus war zwischen 1725 und seinem Tod 1781 Organist in Tønder (Tondern). Er war der Kirchenmusiker neben zwei Theologen, die für die Entwicklung des Pietismus sowohl in Dänemark als auch in Schleswig-Holstein traditionell in einer Schlüsselstellung gesehen werden: Johann Hermann Schrader (1684–1737) und Hans Adolph Brorson (1694–1764). Diese Schlüsselstellung manifestiert sich besonders deutlich auf dem Gebiet des Kirchenliedes: für Schrader in der Publikation des *Vollständigen Gesang-Buches* (Tønder 1731),¹ für Brorson in der umfassenden Tätigkeit als Dichter und zugleich als Übersetzer von Liedgut des noch jungen Pietismus ins Dänische. Um Kirchenlied geht es auch in der vorliegenden Edition; folglich müssen die Choralbearbeitungen, die in ihr zusammengefasst sind, zu diesem Kerngebiet des "Tønder Pietisme" in Beziehung gesetzt werden. Doch weitere Fragen schließen sich an.

Ursinus hatte schon in Tønder gewirkt, ehe die beiden anderen dorthin kamen; hatte er zunächst also auf einer liturgisch andersartigen Grundlage gearbeitet? Wie weit lassen sich die Choralbearbeitungen mit pietistischen Zielen erklären – nicht nur in der Liedauswahl, sondern auch in der Kompositionstechnik? Klar ist, dass Ursinus in der Zeit seines Wirkens, die parallel zu demjenigen Schraders und Brorsons ablief, nicht unabhängig von den beiden gearbeitet haben kann; zwischen seiner künstlerischen Arbeit und den übergeordneten liturgischen Zielen kann es keinen grundlegenden Unterschied gegeben haben. Doch Ursinus wirkte auch noch nach 1737 in Tønder, also unter Schraders Nachfolgern; Brorson war damals nach Ribe weitergezogen (wo er erst Stiftspropst und später Bischof wurde). Die Handschrift, in der die hier publizierten Werke enthalten sind, entstand erst 1744, also nach der Zeit Schraders und Brorsons in Tønder; hatte sich seine Arbeitsgrundlage also schon wieder geändert?

Eine Antwort auf diese Fragen lässt sich zunächst mit Hilfe zweier grundlegender Werke zur Liturgiegeschichte des heutigen dänisch-deutschen Grenzgebietes versuchen. Wesentliche Anstöße bietet die Dissertation über das Kirchenlied in Sønderjylland zwischen 1717 und 1740, die Hans Hejselbjerg Paulsen 1961 an der Universität Kopenhagen verteidigte; Zusätze und Korrekturen finden sich in der Brorson-Dissertation, die Steffen Arndal 1989 an der Universität Odense vorlegte. Hejselbjerg Paul-

sen gründete seine Arbeit auf eine immense Kenntnis lokalhistorischer Originalquellen; dies veränderte nicht zuletzt den Blick darauf, unter welchen Bedingungen die dichterischen Anfänge Brorsons zu bewerten sind<sup>3</sup> – vor allem also für die Zeit, in der Ursinus nach Tønder berufen wurde. Lücken, die die Quellensituation ließ, füllte Hejselbjerg Paulsen mit weit reichenden Hypothesen. Manche von ihnen sind in der Folgezeit in Frage gestellt worden; hierüber bildet Arndal ein differenziertes, nüchternes Resümee.<sup>4</sup>

Betroffen sind dabei weniger die – immensen – Wirkungen Schraders und Brorsons, sondern vor allem die Voraussetzungen ihres Schaffens; deren Einschätzung hat sich aufgrund von Hejselbjerg Paulsens Forschungen grundlegend verändert. Schrader war demnach kein Heilsbringer in einer zuvor pietistenfeindlichen Umgebung, auch kein Hardliner der jungen Glaubensrichtung; und der Impuls für Brorsons dichterisches Wirken kann nicht erst bei Schrader gelegen haben, war also zugleich auch nicht Ausdruck einer Pioniertätigkeit. Denn es gab schon vor Schraders Berufung nach Tønder im kirchlichen Leben der weit ausgebreiteten Propstei eine Offenheit für pietistische Ideen; und Brorson muss seine ersten dichterischen Inspirationen in einem geistigen Klima gefunden haben, in dem die richtungweisenden Hallenser Gesangbücher Johann Anastasius Freylinghausens (1704/14) bereits eine Rolle spielten.

Mit diesen Hinweisen sind also auch Ursinus' anfängliche Arbeitsbedingungen in Tønder berührt; sein erhaltenes Werk erschließt folglich einen weiteren Zugang zum "Tønder Pietisme", neben der traditionellen Fokussierung auf Schrader und Brorson. Auch Ursinus' Sammlung von Orgelchorälen muss als Teil dieser differenzierten liturgischen Entwicklungen gesehen werden – so, wie dies seit den 1970er-Jahren in differenzierten musikhistorischen Zugängen zur dänischen Hymnologie

DCM 026 ix

<sup>1 [</sup>Johann Hermann Schrader (Hrsg.),] Vollständiges Gesang-Buch, in einer Sammlung Alter und Neuer Geistreichen Lieder, Der Gemeinde GOttes zu Tondern zur Beförderung der Andacht bey dem öffentlichen Gottes-Dienst, und besondern Hauß-Ubung gewidmet, Tondern 1731 (Expl.: Kopenhagen, Det Teologiske Fakultetsbibliotek, Sign. V I 2 Ty). Im Folgenden zitiert als Vollständiges Gesang-Buch.

<sup>2</sup> Hans Hejselbjerg Paulsen, Sønderjydsk Psalmesang, 1717–1740: fra Ægidius til Pontoppidan, ohne Ort [Christiansfeld und Kopenhagen?] 1962 (Historisk Samfund for Sønderjylland, 27); Steffen Arndal, "Den store hvide flok vi see...": H. A. Brorson og tysk pietistisk vækkelsessang, Odense 1989.

<sup>3</sup> Zur Unruhe, die das Buch stiftete, vgl. Harald Vilstrup, "Den sønderjydske indsats for dansk salmedigtning: Om H. Hejselbjerg Paulsen: Sønderjydsk Psalmesang 1717–1740", Dansk kirkesangs årsskrift 1961/62, S. 66–80. Ein Überblick über die Arbeit (Hans Valdemar Gregersen und R. Paulli), online: <a href="http://www.denstoredanske.dk/Dansk\_Biografisk\_Leksikon/Kirke\_og\_tro/Pr%C3%A6st/Hans\_Hejselbjerg\_Paulsen">http://www.denstoredanske.dk/Dansk\_Biografisk\_Leksikon/Kirke\_og\_tro/Pr%C3%A6st/Hans\_Hejselbjerg\_Paulsen</a> (Abruf 07.06.15). – Dass der Verfasser Quellen abgekürzt oder auch summarisch zitiert (z. B. Archivalien ohne Blattnennung etc.), wird ihm kaum anzulasten sein; diesbezüglich haben sich seitdem zwar Standards des Zitierwesens geändert, nicht aber die Grundlagen (z. B. ist ein punktgenaues Zitat der Archivalien bis heute nicht möglich, weil sie nach wie vor nicht foliiert sind).
4 Arndal (wie Anm. 2), besonders S. 22f.

geschehen ist: bei Henrik Glahn und Niels Schiørring.<sup>5</sup> Doch die Hinzunahme weiterer Quellen verändert auch hier die Perspektive: Ursinus' Wirken insgesamt ist anscheinend noch nie als Teil des "Tønder Pietisme" verstanden worden, steht also bislang isoliert neben der kirchengeschichtlichen Fokussierung auf Schrader und Brorson. So entsteht ein weites Beziehungsgeflecht, in das das mit dieser Edition erschlossene Material eingefügt werden muss.

Der Zugang zu den liturgischen Rahmenbedingungen ist sprachlich wie kulturell erschwert. Denn offensichtlich ist es eine unvorsichtige Vereinfachung, die Liturgiegeschichte dieses Gebietes in einen dänischen und einen deutschen Teil aufzuteilen. Beide Sprachtraditionen griffen vielmehr eng ineinander. Das ist ohnehin typisch für das historische Schleswig-Holstein, das sich seit dem Hochmittelalter von einem Grenz- zu einem Transitland entwickelt hatte - entlang der Verkehrsachse des "Ochsenweges" ("Hærvejen"), der Absatzmärkte für die Landwirtschaft Nordwestjütlands und der weiter südlich gelegenen Agrarregionen erschloss, und zwar in den Metropolen Norddeutschlands (von Hamburg an südwärts), für die diese Versorgungsgrundlage lebensnotwendig war. Diese Infrastrukturachse brachte Menschen miteinander in Kontakt, so dass zwischen Dänisch und Deutsch auch Übergangssprachen entstanden; die Kommunikation war also nicht auf die beiden sprachlichen Pole beschränkt. In diese Übergänge wiederum wurden Resultate akademischer Ausbildung implementiert, in der Frühen Neuzeit besonders nachhaltig im Bereich Theologie, die nicht nur aus Rostock oder Mitteldeutschland kamen, sondern auch aus Kopenhagen. Kirchen- und Liturgiegeschichte Schleswig-Holsteins erfordert somit grundsätzlich eine ganzheitliche Betrachtung; "Dänisches" und "Deutsches" sind dabei offensichtlich nicht trennbar.

Dass Emil Brederek eine *Geschichte der schleswig-holsteinischen Gesangbücher* vorlegte, in der die dänischsprachigen unberücksichtigt blieben, ist aus der Erscheinungszeit des Werkes (1919/22) heraus verständlich, aber nicht sachgerecht; dass Hejselbjerg Paulsen seine Studie über *Sønderjydsk Psalmesang*, 1717–1740, die auf die dänischsprachigen Traditionen fokussiert ist, immerhin in Relation zu den nächstgelegenen deutschsprachigen setzt, kann eine Grundlage auch für Weiteres sein, erfasst aber wiederum nicht die Gesamtströmungen.<sup>6</sup> Gerade die geistesgeschichtliche Situation des "Tønder Pietisme" macht deutlich, dass im historischen

Übergangs- und Transitland der Herzogtümer Schleswig und Holstein Einflüsse aus Mitteldeutschland in jedem Fall "von außen" kamen – gleichviel, ob sie von Deutsch oder Dänisch Sprechenden rezipiert wurden. Reaktionen, die auf Dänisch formuliert wurden, konnten zugleich fundamentale Folgen im Deutschsprachigen nach sich ziehen – und erneut auch umgekehrt. Die jeweiligen dänischen Resultate wurden jedoch nicht im reichsdänischen Kontext formuliert, sondern zunächst nur in dänischsprachigen Gemeinden des Herzogtums Schleswig (zwischen beiden Milieus gab es grundlegende Unterschiede<sup>7</sup>); dies wiederum erklärt auch manche der Wirkungen, die der "Tønder Pietisme" erst später für die gesamtdänische Kultur hatte.

#### Pröpste, Pastoren, Liederdichter: Der religiöse Hintergrund

1725, als Ursinus nach Tønder kam, war dort noch Samuel Reimarus als Propst und Hauptpastor tätig. 1703 war er dorthin berufen worden, als 42 Jahre alter, profilierter Theologe; zuvor war er unter anderem Hofprediger des Herzogs von Schleswig-Holstein-Gottorf gewesen. Tønder war mit Gottorf eng verbunden: Die Stadt war nicht Teil der Propstei, sondern unterstand direkt dem herzoglichen Generalsuperintendenten. Reimarus hatte damit eine Doppelfunktion inne: Für die Stadt war er der Hauptpastor; nur im Umland übte er als Propst die geistliche Aufsicht aus. Als ehemaliger Hofprediger stand er dem Herzogshof sehr nahe, und im Prinzip vertrat er zweifellos dessen offizielle theologische Richtung, die sich noch 1711 dezidiert gegen den aufkeimenden Pietismus wandte. 10

In der traditionellen Einschätzung seiner theologischen Position spielt daraufhin eine Rolle, dass er pietistische Konventikel und private Betstunden ablehnte, wie sie von Enevold Ewald abgehalten wurden, dem Sohn des Pastors in Højst bei Tønder. Ewald, später Prediger am Waisenhaus in Kopenhagen (und Vater des Dichters Johannes Ewald), war 1718 vom Theologiestudium aus Halle und Jena nach Hause

X DCM 026

<sup>5</sup> Diese Literatur wird jeweils im Zusammenhang mit konkreten Quellennachweisen genannt.

<sup>6</sup> Vor allem im Hinblick auf die Hinweise, die Emil Brederek ausschnitthaft gibt: Geschichte der schleswig-holsteinischen Gesangbücher, 2 Teile, I.: Die älteren Gesangbücher (bis 1771), Kiel 1919;
II.: Vom Cramerschen Gesangbuch bis auf die Gegenwart, Kiel 1921; zu Schrader 1. Teil, S. 87–96.
Im Hinblick darauf sind Voraussetzungen von Schraders Vollständigem Gesang-Buch nicht allein im regionalen Kontext zu suchen.

<sup>7</sup> Vgl. Hejselbjerg Paulsens Ausführungen zum Gebrauch von Kirchenliedern in dänischsprachigen Gemeinden; siehe unten, Anm. 14 und 15.

<sup>8</sup> Otto Fr. Arends, *Gejstligheden i Slesvig og Holsten fra Reformationen til 1864*, 3 Bände, Kopenhagen 1932, Band 2, S. 190.

Garsten Erich Carstens, Die Stadt Tondern: Eine historisch-statistische Monographie, Tondern 1861, S. 106.

<sup>10</sup> Vgl. das gedruckte Zirkular Hoch-Fürstl. Schleßwig-Holsteinische Verordnung, Wieder die hin und wieder sich findende SECTARIOS, auch von frembden Orten einschleichende FANATICOS, Und Wie sonsten die Erkäntniß der Wahrheit zur Gottseligkeit bey denen Gemeinen befordert werden soll, Schleswig (ohne Jahr): Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 107 (Amt Cismar), Nr. 313 (Gottesdienste 1678–1771); handschriftlich datiert auf den 22. Juni 1711. Es wendet sich gegen Menschen, die behaupten, "daß sie nur allein als wahre Jünger und Nachfolger Christi, heilig und fromm seyn, andere mithin gegen sich verachten, und indem sie die Lutherische-Kirchen-Ceremonien und Versamlungen gantz frech als ein verfluchtes Babel richten, nur einen privat Gottesdienst und besondere heimliche Conventicula zu veranlassen sich nicht entblöden" (fol. A v).

zurückgekehrt, und zwar als überzeugter Pietist. Die neu gewonnenen Erkenntnisse setzte er nun in der Heimat in die Praxis um; Betstunden waren ein Teil davon. Reimarus' Reaktionen auf sie erfordern jedoch eine differenzierte Betrachtung: Ewald hatte in jenen Versammlungen die Amtskirche angegriffen; dies war es, was Reimarus mit einem entsprechenden Verbot unterband.<sup>11</sup>

So ist der Blick frei dafür, auch in Reimarus' Wirken pietistische Züge zu erkennen. Seinen Zeitgenossen galt er zwar nicht als Vertreter des Hallenser Pietismus, sondern als Spenerianer<sup>12</sup> – für jemanden, der 1661 geboren und folglich etwas älter als der für Halle zentrale August Hermann Francke (1663 geboren) war, ein durchaus verständlicher Gedanke. Die in der Hallenser Tradition symbolhaft wirkende Begründung eines Waisenhauses in Tønder nahm bereits Reimarus vor; dieser arbeitete ferner mit dem Tonderner Amtmann, Johann Georg von Holste(in), eng zusammen, der aus den pietistischen Kopenhagener Kreisen um die dänische Königin Dorothea stammte.<sup>13</sup> Und auf dem Gebiet einer kirchlichen Liedkultur, die sich dem Pietismus öffnete, nahm er sogar eine Schlüsselstellung ein.

Dänischsprachige Gemeinden der Herzogtümer Schleswig und Holstein hatten kein eigenes Gesangbuch; manche verschlossen sich sogar einem muttersprachlichen Liedgesang und zogen statt dessen einen deutschen vor, obgleich die Predigt auf Dänisch gehalten wurde. <sup>14</sup> Die typischen reichsdänischen Gesangbücher waren folglich in der Region ungebräuchlich. <sup>15</sup> Im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts

- 11 Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 180-183.
- 12 Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 93.
- 13 Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 93 (in Tønder als Amtmann eingesetzt nach der dänischen Besetzung von 1713) und 94f. (zur Begründung des Waisenhauses). Sein eigentlicher Name war "Holste"; sogar nur als "Holst" wird er im Text eines Werkes von Ursinus angesprochen, vgl. Andreas Friederich Ursinus, *Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat: Festmusik zum 200. Jahrestag des Augsburgischen Bekenntnisses, Tønder / Tondern 1730*, hrsg. von Konrad Küster, Hamburg 2015 (Musik zwischen Nord- und Ostsee, 24), online: <a href="http://d-nb.info/1072981645/34">http://d-nb.info/1072981645/34</a>, Nr. 16 (S. 20 und 140). Die zweisilbige Form legte offensichtlich die (kasusbedingte?) Hinzufügung eines "n" nahe; damit wirkte der Name wie die dänisch-niederdeutsche Form von "Holstein". Dies wiederum ist die für ihn in Geschichtsdarstellungen verbreitete Form (die aber, wie die Kantate zeigt, nicht die ursprüngliche Form wiedergibt). Sein Name wird hier grundsätzlich "ambivalent" (mit Klammer) wiedergegeben.
- 14 Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 45. Er bezeichnet auch im Hinblick auf den Katechismus und die Schulbücher die Grenze zwischen dem Königreich Dänemark und Nordschleswig als "unüberwindbare kulturelle Scheide" (S. 25–31; Zitat S. 29f.: "et uoverstigeligt Kulturskel"). Zudem sei seitens der Bevölkerung mancherorts "ein deutscher Gottesdienst als besser und heiliger betrachtet worden als ein dänischer" (S. 33–35, Zitat S. 34, Tønder 1811: "... anser de en tysk Gudstjeneste for bedre og mere hellig end en dansk").
- 15 Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 37f.: Demnach gelangte Hans Thomissøns Gesangbuch von 1569 nicht in die Gemeinden des alten Bistums Schleswig, und nur wenige gebrauchten Thomas Kingos Gesangbuch von 1699; besonders wichtig ist dort auch das Zitat Jacob Georg Christian Adlers (nach 1798), reichsdänische Gesangbücher seien "niemals auf das Herzogthum extendiret worden". Vgl. ansonsten Hejselbjerg Paulsen, S. 33 und 55.

veränderte sich die Situation ein wenig: Zunächst ergriffen Buchdrucker die Initiative und ließen dänischsprachige Gesangbücher erscheinen; zwei kamen 1716 und 1717 von Flensburg aus auf den Markt, das zweite von ihnen offensichtlich als Kompilation, die in Tønder gebildet worden war. Beide nehmen auf das dänische Gesangbuch Christian Cassubens von 1681 Bezug, nicht aber auf die in den Herzogtümern Schleswig und Holstein geltenden liturgischen Traditionen, so dass sie nicht als veritable Kirchengesangbücher in Betracht kamen. <sup>16</sup> Dies änderte sich mit einem dritten Gesangbuch, das etwa gleichzeitig mit jenen entstand.

Herausgeber dieses Buches (1717 erschienen) war Bertel Christian Ægidius; mit seinem Werk nimmt er für die dänisch-norwegische Kirchenliedpraxis eine Pionierstellung ein. <sup>17</sup> Er war Pastor in Varnæs (Warnitz), im äußersten Osten der Propstei Aabenraa (Apenrade) als Exklave in der Landschaft Sundeved (Sundewitt) gelegen. Auch für seine Arbeit lassen sich Vorlagen identifizieren: Wichtig war zunächst das Liedrepertoire des kurz zuvor entstandenen Gottorfer Hofgesangbuches (1712), <sup>18</sup> daneben auch die 1698er-Ausgabe des einflussreichen Lüneburger Gesangbuchs. Aus ihr stammten "jüngere" Lieder, nicht aber solche des Pietismus, sondern Lieder der Generation Johann Rists (der in schleswig-holsteinischen Gesangbüchern der Zeit eine prominente Stellung einnahm¹9) und Paul Gerhardts. <sup>20</sup>

Dass die erste Ausgabe des Gottorfer Gesangbuches keinerlei pietistische Gesänge enthält,<sup>21</sup> verwundert aufgrund der theologischen Traditionen nicht; doch schon Ægidius sah einen entsprechend andersartigen Bedarf. So nahm er auch einige Kirchenlieder in seine Sammlung auf, die von Pietisten stammen; allerdings ist ein pietistischer Grundton in ihnen kaum zu erkennen – so dass es sich weniger um "pietistische" Lieder handelte, sondern eher nur um "Lieder pietistischer Dichter" (dies gilt beispielsweise für das theologisch neutral wirkende "Der Tag ist hin" Freylinghausens).<sup>22</sup> An anderer Stelle sorgte Ægidius mit seiner Übersetzung dafür, dass das pietistische Gedankenprofil nicht auf Anhieb erkennbar wurde, etwa in

DCM 026

<sup>16</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 69-73.

<sup>17</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 163-174.

<sup>18</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 74–76 (zum "Salmebog" an sich), S. 104–113 (zur Vorbildrolle des Gottorfer Gesangbuches – 205 der 415 Lieder stammen aus diesem – S. 113).

<sup>19</sup> Brederek (wie Anm. 6), 1. Teil, S. 55 (zum "Husumer Hofgesangbuch" von 1676).

<sup>20</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 111, 117–119; das Gesangbuch enthält eine Einleitung des Lüneburger – und späteren Gottorfer – Superintendenten Caspar Sandhagen. Im Licht der Melodietraditionen betrachtet, könnte sich Ægidius hier ebenso auf eine der Editionen der *Praxis Pietatis Melica* bezogen haben (erwähnt von Hejselbjerg Paulsen auf S. 118; siehe unten zu Ursinus' Praxis, ferner Tabelle 1).

<sup>21</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 110f.: entgegen Brederek (wie Anm. 6, 1. Teil, S. 49–60), der die Erstausgabe des Gesangbuches nicht kannte, sondern sich nur auf die zweite Ausgabe von 1738 bezog.

<sup>22</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 138.

"Ihr armen Sünder, kommt zuhauf" von Laurentius Laurentii:<sup>23</sup> Der Verfasser, ein Husumer Kaufmannssohn, wirkte als Kantor in Bremen, wo sich das Luthertum (im Dombezirk, dem Wirkungsraum Laurentiis) mit dem reformierten Bekenntnis (in der übrigen Stadt) bei pietistischen Denkmodellen trafen.<sup>24</sup>

Dieses Gesangbuchprojekt wurde letztlich durch Reimarus zum Erfolg geführt. Denn als Ægidius sein Vorhaben weitgehend abgeschlossen hatte, stellte er es seinen Pastorenkollegen in einem Rundschreiben vor (01.08.1715). Feimarus machte sich dieses Anliegen zu eigen und bat – in Abstimmung mit Enevold Ewalds Vater Niels in Højst – die Pastoren seiner Propstei um eine Stellungnahme (11.10.1715). Mas manchen Gemeinden gingen daraufhin bis zu 100 Vorbestellungen für das Gesangbuch bei Reimarus ein. Var 1716 wandte sich dieser dann an die Kopenhagener Theologische Fakultät: Um das Anliegen seiner Pastorenkollegen zu unterstützen, "ein ihrer Gegend und dem dortigen genio lingvae convenables Gesangbuch" herauszugeben, und um dem Vorhaben Erfolg zu sichern, bat er um Unterstützung, vor allem im Hinblick auf sprachliche Fragen (Reimarus scheint kein Dänisch beherrscht zu haben). Die Antwort wurde wie ein Imprimatur aufgefasst – in einer Zeit, in der im Herzogtum Schleswig eine für Gesangbücher sonst übliche landesherrliche Privilegierung nicht zu erlangen war.

Unzweifelhaft standen Kirchenlied-Fragen also schon seit etwa 1715 weit oben auf der Tagesordnung – nicht nur in Reimarus' Propstei, sondern auch in der östlich anschließenden Propstei Aabenraa, zu der Varnæs gehörte. Beide bildeten innerhalb des Herzogtums Schleswig-Holstein-Gottorf ohnehin einen großen, zusammenhängenden Territorialkomplex eigenen Gepräges; er war vom Landeszentrum (zwischen Eiderstedt und dem mittleren Teil der Landschaft Angeln) abgesetzt. Die beiden

Propsteien standen hinsichtlich der kirchlichen Sprachverhältnisse vor gleichartigen Herausforderungen (die sich in dieser Form in jenem zentralen Gebiet des Herzogtums nicht stellten): In ihnen lag der sprachliche Übergangsgürtel zwischen Dänisch und Deutsch.<sup>31</sup>

Als Ægidius' Gesangbuch eben erschienen war, ergab sich eine weitere Facette in den Kirchenliedentwicklungen dieser so speziellen Region. Enevold Ewald begann 1718 nicht nur mit Betstunden und der Publikation grundlegender Glaubensschriften (1720/21),<sup>32</sup> sondern auch mit der Übersetzung von Liedern Freylinghausens ins Dänische. 1721 hatte er sie als Sammlung formiert und möglicherweise auch in Druck gegeben – gleichzeitig mit seinen übrigen frühen Publikationen. Zugleich muss Ewald von Ægidius' Projekt gewusst haben, nicht nur über die Arbeit seines Vaters in der Propstei; Ewald und Ægidius waren Cousins.<sup>33</sup> Mit seiner Arbeit an Freylinghausens Gesangbüchern (1704 und 1714) kann Ewald daraufhin als "der erste pietistische Dichter in dänischer Sprache"<sup>34</sup> bezeichnet werden; allerdings hatte es schon zuvor in Dänemark pietistische Dichtung gegeben.<sup>35</sup> Mit Blick auf die Wirkung, die dies hatte, lässt sich auf einen Brief von 1722 verweisen, in dem der junge Pastor Søren Vedel aus Døstrup (westlich von Løgumkloster) seinem Lehrer Francke in Halle berichtet, man singe in der Umgebung Kirchenlieder, "die aus dem hallischen Gesangbuch ins dänische übersetzt sind".<sup>36</sup>

Damit kommt zugleich Brorson in den Blick. Zwar ist schwer zu bestimmen, welche konkreteren oder allgemeineren Einflüsse in seiner Frühzeit auf ihn wirkten. Unzweifelhaft stand aber auch er in den 1720er-Jahren unter dem Eindruck der Erweckungsbewegung, die das nordwestliche Schleswig erfasst hatte; Verhältnisse, auf die Vedel für Døstrup verwies, können im benachbarten Randerup nicht anders ausgesehen haben, wo Brorson seit 1722 Pastor war. Plausibel erscheint ferner Hejselbjerg Paulsens Annahme, dass Brorson in den 1730er-Jahren das Ægidius-Gesangbuch in seinen Gottesdiensten benutzte; fraglich ist hingegen, ob (und wie weit) Brorson sich in seiner Lieddichtung auf diejenige Ewalds bezog. 37 Am wahrscheinlichsten wirkt die

xii DCM 026

<sup>23</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 137-141.

<sup>24</sup> Die überkonfessionell berühmteste Frucht dieses Überschneidungsbereiches ist "Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren", 1680 vom reformierten Spenerianer Joachim Neander in Bremen erstmals publiziert.

<sup>25</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 87f.

<sup>26</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 98f.

<sup>27</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 147.

<sup>28</sup> Was das Wesen dieses lokalen "genii lingvae" angeht, ist auf die zahlreichen "Germanismen" (wohl eher: auch dialektal bedingten, aber eben nicht reichsdänischen Formulierungen) Ægidius' zu verweisen; vgl. hierzu die Beispiele bei Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 127–131.

<sup>29</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 98-100 (Zitat S. 99); zu den Sprachkenntnissen vgl. auch S. 96-98.

<sup>30</sup> D. h. in der Zeit zwischen der Besetzung Schleswigs 1713 und den vertraglichen Festlegungen des damit entstandenen Status 1720/21, die Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2, S. 103) als eine Art Interregnum bezeichnet. – Unverständlich ist, dass Horst Joachim Frank (*Literatur in Schleswig-Holstein, Band 2: 18. Jahrhundert*, Neumünster 1998, S. 48) annimmt, das Ægidius-Gesangbuch habe "sich im Westen [Mittelschleswigs] nicht eingebürgert", ehe Brorson ("gewiß von Schrader dazu ermuntert") seine Dichtungen in Druck gab – und dies, obwohl Frank die Arbeit Hejselbjerg Paulsens zitiert (allerdings wohl nur nach deren deutscher Zusammenfassung).

<sup>31</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 96f. Im anderen Teil dieses Übergangsgebietes – nordöstlich von Husum und in der Landschaft Angeln – ergaben sich eigene Entwicklungen, weil sie den "königlichen Anteilen" der Herzogtümer angehörten.

<sup>32</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 180-183.

<sup>33</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 78.

<sup>34</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 175 (Zitat) und 218 (Liedquellen); vgl. auch die Liederliste auf S. 219–228.

<sup>35</sup> Innerhalb D\u00e4nemarks finden sich pietistische Lieder auch im Gesangbuch f\u00fcr die deutsche Gemeinde in Kopenhagen, das 1719 erschien; zu Johann Hermann Schraders Beteiligung vgl. unten, Anm. 52.

<sup>36</sup> Zit. nach Arndal (wie Anm. 2), S. 60.

<sup>37</sup> Arndal (wie Anm. 2), S. 22f.; dort auch zu Hejselbjerg Paulsens (wie Anm. 2, S. 152) Überlegungen zur Gesangbuchpraxis in Emmerske.

Annahme, Brorson sei in den 1720er-Jahren Ideen Ewalds lediglich allgemein begegnet. Auf diese jedoch mag er schon relativ früh reagiert haben. Hinweise darauf ergeben sich aus den Frühfassungen zu Brorson-Gedichten, die Povl Otzen 1950 publizierte und die in den 1720er-Jahren entstanden sein müssen – auf jeden Fall deutlich vor der ersten Drucklegung 1732.<sup>38</sup> Doch generell können Nachweise künstlerischer Abhängigkeit (wie hier zwischen Brorson und Ewald) kaum je auf stilistischer Grundlage allein geführt werden; nur bei einer plakativen Imitation wäre dies möglich, nicht aber beim (nicht seltenen) Fall einer gezielten Abgrenzung von einer gegebenen Vorlage.<sup>39</sup>

Der Start für Brorsons dichterische Praxis lag jedenfalls nicht erst im Umfeld Schraders und der Vorarbeiten, die dieser für sein *Vollständiges Gesang-Buch* unternahm. Auch hier ist also ein differenzierter Zugang nötig; denn selbstverständlich schließt diese Feststellung nicht aus, dass die beiden im weiteren Prozess zusammenarbeiteten. Anders wären auch Brorsons Schrader-Übersetzungen nicht erklärbar. <sup>40</sup>

Johann Hermann Schrader war 1728 in dieses Beziehungsgeflecht eingetreten; bei ihm lagen daraufhin die entscheidenden Impulse für einen wirkungsvollen Ausbau all dieser Ideen (1731 mit dem *Vollständigen Gesang-Buch*), nicht aber für deren Grundlegung. Wie Reimarus lässt auch er sich "nur" als Spenerianer sehen;<sup>41</sup> doch offensichtlich machte er sich spezifische Strömungen zu eigen, die auch über dieses Profil hinausgingen. Und damit entstand ein besonders faszinierendes Konglomerat dänisch- und deutschsprachiger Ideen dieser charakteristischen Region: In der Propstei waren Hal-

38 Povl Otzen, Nogle hidtil utrykte vers af Brorson, Kopenhagen 1950. Vgl. auch Arndal (wie Anm. 2), S. 62f.

lenser Anregungen (deutsch) in die Glaubenspraxis (dänisch) überführt worden; Schrader implementierte sie fortan in seine eigene Arbeit (deutsch), die aber selbst bereits von einer dänischen Rezeption pietistischer Ideen geprägt war (in Kopenhagen). In einem Fall ist sogar nachweisbar, dass er ausdrücklich auf dänische Liedpraxis reagierte: Er nahm das dänische Kirchenlied "I Jesu navn skal al vor gerning ske" ("Nach einem in Dännemarck gebräuchlichem Liede: In Jesu Nahm'n") in seine Sammlung auf.<sup>42</sup>

Somit handelte es sich bei dem Interesse für pietistisches Liedgut nicht um einen Kurswechsel, sondern um eine integrative Maßnahme. Gemeinsam mit Pastorenkollegen prüfte Schrader die Vereinbarkeit jedes einzelnen Liedes mit den herrschenden Glaubensgrundsätzen. Er schreibt dazu in der Vorrede des Gesangbuches:<sup>43</sup>

"Die neuen Lieder, die insonderheit in den letzten Jahren des vorigen, und im Anfange dieses *Seculi*, zum Preise GOttes und zur Ausbreitung der Gnade, von frommen und erfahrnen Seelen heraus gegeben und bekannt geworden sind, hat man aus denen hin und wieder gedruckten neuen Gesang-Büchern zusammen gesucht. Man hat darin durch die Regierung des Heiligen Geistes den Unterscheid gemacht, daß man nur diejenige vor andern erwählet, die die gesunde Lehre in deutlichen und vernehmlichen, doch kräftigen und denen Göttlichen hohen Sachen anständigen Worten, zur Erweckung, Erbauung und Besserung auf eine angenehme und wohlfliessende Art fürtragen, [...]"

Abgesehen von diesen allgemeinen Auswahlkriterien wurden die Texte von Schrader redigiert; wie vorsichtig er dabei verfuhr, spiegelt sich in einer Äußerung seines zweiten Amtsnachfolgers als Propst, Balthasar Petersen (im Amt 1747–87), ansonsten ein überzeugter Anhänger der lutherischen Orthodoxie.<sup>44</sup> Dieser wurde schon in die Vorarbeiten des Gesangbuches einbezogen und berichtet 1746 über dessen Entstehung:<sup>45</sup>

"Ich bezeuge … gewissenhaft, dass NB nicht ein eintziger fremder Gesang darin befindlich, den ich selbst persönlich vor Schradern nicht von Wort zu Wort auf-

DCM 026 xiii

<sup>39</sup> Im Überblick vgl. Konrad Küster, "Bizarre Originalität: Bemerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bach, Beethoven und Chopin", *Rezeption als Innovation: Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte, Festschrift Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. Bernd Sponheuer u. a., Kassel u. a. 2001, S. 105–120, hier S. 107; exemplarisch Stefan Kunze, "Die Vertonungen der Arie "Non sò d'onde viene" von J. Chr. Bach und W. A. Mozart", *Analecta musicologica* 2 (1965), S. 85–111.

<sup>40</sup> Gesprochen wird ferner davon, Schrader könne einige Melodien, die sich im Gitarrenbuch seiner früheren Schülerin Prinzessin Charlotte Amalie befanden, an Brorson übermittelt haben (Jørgen Kjærgaard, Salmehåndbog, Bd. 1: Salmehistorie, med biografier af forfatterne i Den Danske Salmebog 2002, Kopenhagen 2003, S. 493). Vermutlich liegt dieser Interpretation jedoch ein Missverständnis zugrunde: Die Melodien, die gemeinsam mit Gitarrenmusik der Prinzessin erhalten blieben, kamen erst nach Kopenhagen, nachdem das Tonderner Gesangbuch erschienen war; der Sachverhalt wurde beschrieben durch Henrik Glahn, "Omkring en håndskreven tysk koralbog fra pietismens tid", Dansk Årbog for Musikforskning 7 (1973–1976), S. 69–102, hier S. 78f. (online: <a href="http://www.dym.dk/dym\_pdf\_files/volume\_07/volume\_07\_069\_102.pdf">http://www.dym.dk/dym\_pdf\_files/volume\_07/volume\_07\_069\_102.pdf</a>, Abruf 29.07.15). Dass Brorson hingegen Melodieformen der Tonderner Praxis gebrauchte, wirkt nicht verwunderlich, müsste aber auch nicht auf eine besondere Nähe Brorsons zu Schrader hindeuten.

<sup>41</sup> Arndal (wie Anm. 2), S. 158–160; Steffen Arndal, "Der 'Freylinghausen' und das *Vollständige Gesang=Buch, in einer Sammlung Alter und Neuer geistreichen Lieder* (Tondern 1731)", "*Singt dem Herrn nah und fern": 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch*, hrsg. Wolfgang Miersemann und Gudrun Busch, Tübingen 2008, S. 399–412, hier S. 402. Zurückhaltender ist Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2, S. 255), der sogar einen Gegensatz bildet zwischen Schrader als Dichter ("guter Lutheraner") und Schrader als Herausgeber ("Pietist").

<sup>42</sup> Glahn (wie Anm. 40), S. 76.

<sup>43</sup> Vollständiges Gesang-Buch, Vorrede, fol. 5 r/v.

<sup>44</sup> Detailliert im Porträt "Balthasar Petersen, Seminariets Grundlægger", in: Emil Albeck und Claus Eskildsen, Tønder Statsseminariums Historie: 1788–1938, Tønder 1938, S. 16–26. Ironisch äußert Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2, S. 255), niemand könne Petersen vorwerfen, eine besondere Begeisterung für den Pietismus gehabt zu haben.

<sup>45</sup> Otzen (wie Anm. 38), S. 35–40 (mit Zitat der Äußerung Petersens auf S. 39); Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2, S. 255) berichtet zugleich davon, Schrader habe von "einem alten candidato Nahmens Hagerstein" Hilfe bei der Anlage der Liedsammlung erhalten. Zu weiteren Details vgl. unten den ausführlicheren Abschnitt über das Gesangbuch.

gelesen [= "vorgelesen", im Sinne des dänischen "at læse op"], welcher mithin unter und nach Vorlesung durch eine genaue Censur von Liebe und Wahrheit gegangen: ob er rein in der Lehre, erbaulich in der Gottseeligkeit, von allgemeinem Gebrauch und kein besserer zu haben."

Wie Schrader bei der Redaktion vorging, um "schwärmerische" Details zu umgehen, hat schließlich Povl Otzen exemplarisch verdeutlicht.<sup>46</sup> Dies müsste folglich auch auf Schraders Umgang mit der Liedsammlung übertragen werden, die offensichtlich als erste in Schleswig-Holstein auch pietistische Lieder enthalten hatte und die Schrader gekannt haben muss: das 1717 in Altona erschienene Gesangbuch, das mit einer Vorrede des in Altona amtierenden Pinneberger Propsten Daniel Saß erschien.<sup>47</sup>

Mit diesen Hinweisen ist zugleich das Ambiente umrissen, in das Ursinus 1725 eintrat. Tønder stand unter dem Einfluss des Spenerianers Reimarus; für den Umgang mit kirchlicher Liedkultur muss durch die dänischsprachige Publikation Ægidius' und die Übersetzungen Ewalds eine besondere Sensibilität bestanden haben. Lieder des Hallenser Pietismus hatten das Umland von Tønder erfasst – aber nur auf Dänisch? Selbst wenn Schrader das Altona/Pinneberger Gesangbuch von 1717 kannte, ist damit nicht belegt, dass die Deutsch sprechenden Bevölkerungsanteile in Tønder pietistische Lieder zur Kenntnis genommen hatten. Denn offiziell war in Tønder das Stader Gesangbuch in Gebrauch.<sup>48</sup>

Neben den theologischen Umbrüchen (die wohl differenzierter zu sehen sind, als es vielfach zu lesen war) und den sprachlichen Übergangsbedingungen der Region sind schließlich auch die politischen Umbrüche von Bedeutung; sie hängen untrennbar mit den Ereignissen des Großen Nordischen Krieges (1700–1721) zusammen. Der Gottorfer Herzog Friedrich IV. fiel 1702 in einer Schlacht in Polen; der Thronfolger war damals gerade einmal zwei Jahre alt. Ohnehin war das Hofleben auf das Elementare reduziert worden, als der Herzog in den Krieg zog; und seine Frau, die schwedische Prinzessin Hedvig Sophia, verbrachte die meiste Zeit in Stockholm. Dies also war die Situation, in der Reimarus die Stellung in Gottorf verließ und nach Tønder berufen wurde.

1713 übernahm Dänemark dann die Regierungsgewalt über den gesamten Nordteil des Herzogtums; Gebiete, die zuvor herzoglich gewesen waren, wurden mit den anderen königlichen Anteilen an den Herzogtümern Schleswig und Holstein verei-

nigt (nicht: mit dem Königreich Dänemark). Doch es herrschte weiter Krieg. Sorgen um theologische Feinabstimmungen lagen weitaus eher bei den Menschen vor Ort, als dass die Herrschenden gerade dort eingegriffen hätten; für sie stand das wechselnde Kriegsglück im Vordergrund. Erst 1720, mit dem Frieden von Frederiksborg, kam der Krieg in den Herzogtümern zu seinem Abschluss – um die Zeit, in der Enevold Ewald seine ersten, Richtung weisenden Arbeiten herausbrachte. Zwar schlug dem Pietismus auch noch in der Folgezeit von offizieller Seite aus Ablehnung entgegen. 49 Doch zunehmend konnten sich im theologischen Klima des gesamten Landes auch andere Einflüsse entfalten als die traditionellen: in Tønder (wegen seiner traditionell engen Anbindung an die Regierungsstrukturen) nun solche, die aus Kopenhagen kamen anstatt wie bisher aus Gottorf.

Schon 1713 war Holste(in) als Amtmann eingesetzt worden - als Vertreter der königlichen Macht, die vorerst nur eine Besatzung über ein dänisches Lehen ausübte. Als der neue Status quo in einen Friedensvertrag überführt wurde, verblieb er in dieser Stellung. 1727 starb dann Reimarus, und Holste(in) holte mit Schrader eine weitere Person nach Tønder, die sich dem Umkreis des Königshauses zuordnen lässt. Schrader, 1684 im strikt antipietistischen Hamburg geboren, 50 hatte erst in Rostock Theologie studiert; 1709 zog er nach Kopenhagen, als Hauslehrer erst der Söhne Holste(in)s, dann – auf dessen Vermittlung – ab 1713 bei Prinzessin Charlotte Amalie,<sup>51</sup> der jüngeren Schwester des späteren, "frommen" Königs Christian VI. Parallel dazu setzte er in Kopenhagen sein Theologiestudium fort. Frühe pietistische Strömungen muss Schrader demnach vor allem in Kopenhagen kennen gelernt haben. Zugleich setzte dort seine Gesangbucharbeit an: Von den Liedern, die sich im Tonderner Gesangbuch als Eigenschöpfungen identifizieren lassen, stehen zwei bereits im Kopenhagener Gesangbuch Gott-ergebner Übung der Gottseligkeit von 1719, die schnell einen Weg in andere Gesangbücher Schleswig-Holsteins fanden.<sup>52</sup> Schrader verbrachte dann sechs Jahre als Pastor in Oldesloe (1722-1728), ehe er die einflussreiche Stellung in Tønder antrat.<sup>53</sup>

1729 wurde dann Brorson von Schrader auf die 3. Pastorenstelle in Tønder berufen; Brorsons Wirken definierte sich fortan ausgehend von der Aufgabe, sonntags eine dänische Frühpredigt für die (nicht deutschsprachige) Umlandbevölkerung zu halten. 1730 wurde deren Weg zum Gottesdienst dadurch verkürzt, dass in Emmer-

xiv DCM 026

<sup>46</sup> Otzen (wie Anm. 38), S. 37-40.

<sup>47</sup> Zu Saß und seiner Stellung vgl. Arends (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 221, und Bd. 3, S. 147, 151. Laut Brederek (vgl. Anm. 6, 1. Teil, S. 63) liegen dort die ältesten Bezugspunkte für pietistisches Liedgut in Gebieten Schleswig-Holsteins. Demgegenüber kann Schrader Zinzendorfs Liederbuch von 1731 noch nicht gekannt haben; die beiden begegneten einander jedoch 1731. Vgl. zu beiden Details Arndal (wie Anm. 41), S. 408f.

<sup>48</sup> Vorrede des Vollständigen Gesang-Buches von 1731, fol. 4 verso.

<sup>49</sup> Manfred Jakubowski-Tiessen, Der frühe Pietismus in Schleswig-Holstein: Entstehung, Entwicklung und Struktur, Göttingen 1983 (Studien zur Geschichte des Pietismus, 19), S. 104f.

<sup>50</sup> Zu den langfristigen Wirkungen der Pietismus-Abneigungen vgl. konkret die spätere Kritik Erdmann Neumeisters an Schraders Gesangbuch; vgl. Brederek (wie Anm. 6), 1. Teil, S. 96f.

<sup>51</sup> Zu den Entwicklungen vgl. Frank (wie Anm. 30), S. 40f.

<sup>52</sup> Erwähnt in Brederek (wie Anm. 6), 1. Teil, S. 94. Zu Bredereks Fehlzuordnungen zweier weiterer Schrader-Gedichte vgl. Arndal (wie Anm. 2), S. 51 und 378.

<sup>53</sup> Zu den Daten vgl. Arends (wie Anm. 8), Band 2, S. 241.

ske (Emmerschede), östlich von Tønder auf der Geest gelegen, ein Bethaus eingerichtet wurde, das fortan als Gottesdienststätte dienen konnte.

Mit Blick auf Brorson (1737 nach Ribe berufen) und Schrader (gestorben 1737) wirkt der "Tønder Pietisme" in der Stadt selbst zunächst wie ein zeitlich klar abgrenzbares, überschaubares Ereignis. Doch die Ideen lebten auch noch unter Schraders zweitem Nachfolger weiter, dem orthodoxen Lutheraner Balthasar Petersen. Dies hängt kaum nur mit der großen Akzeptanz pietistischer Ideen im Umland zusammen, sondern offensichtlich auch damit, wie vorsichtig Schrader diese Gedanken in die bestehende Praxis integriert hatte. So liegt das Verdienst Schraders und Brorsons vor allem darin, dem Pietismus und seinem Liedgut in ihrer Region offiziell einen Platz gegeben zu haben – auf Dänisch und Deutsch.

Damit lässt sich zum Anfang zurückkehren. Im traditionellen Übergangsgebiet zwischen dänischem und deutschem Sprachraum wird hier eine gemeinsame Kulturentwicklung greifbar, die sich gleichsam weit über allen Sprachunterschieden abspielte und in beide involvierten Sprachräume ausstrahlte. Das, was die Kultur des historischen Schleswig-Holstein ausmachte, ehe die Nationalitätenkonflikte des 19. Jahrhunderts auf das Land übergriffen, wird somit an einem eigentlich besonders sensiblen Punkt deutlich: an einem Phänomen, das – im traditionell lutherischen Sinne der Wortverkündigung verstanden – eigentlich durch und durch sprachabhängig gewesen sein müsste. Im Werk Ursinus' erhält dies nun ein musikalisches Seitenstück, das dazu beiträgt, weitere Aspekte zu verdeutlichen.

#### II. URSINUS ALS MUSIKER UND DIDAKTIKER

Ursinus als Organist und Orgelgutachter

Ursinus stammte aus Thüringen;<sup>55</sup> dort war er vermutlich im November 1699 geboren.<sup>56</sup> Wie er nach Norddeutschland gekommen war, weiß man nicht. Die einfachste

54 Die Weitergabe der geistlichen Zentralfunktion ist zudem seit Schraders Berufung von Kontinuitätsgedanken geprägt. Schraders Nachfolger Johann Joachim Arends (1738–1746) hatte zuvor die zweite Pastorenstelle in Tønder innegehabt (1730–1738) und gemeinsam mit Schrader und Brorson das geistliche Team der Stadt gebildet (vgl. im Überblick Arends, wie Anm. 8, Bd. 3, S. 21). Petersen stammte aus Tønder und war zwischen 1729 und 1739 Pastor in Leck (zur Propstei gehörig); ehe er 1748 den Posten als Propst antrat, war er Propst und Pastor in Sønderborg gewesen (vgl. Arends, Bd. 2, S. 140); von ihm stammt die Parentation zu Schraders Begräbnis (erhalten als Anhang zu Johann Joachim Arends, *Die von Gott wohlbelohnte Treue ...*, Tondern 1737, Expl.: Kiel, Universitätsbibliothek, Qh 389 bzw. 15 pph 718).

55 Die Herkunftsangabe in der Bestallungsurkunde lautet "aus Düring". Dies lässt sich nur als phonetische Wiedergabe einer im Thüringer Dialekt ausgesprochenen, mündlichen Mitteilung verstehen (mit weichem Anfangsbuchstaben und unterdrückter Schlusssilbe).

56 Errechnet nach dem Sterbedatum: Ursinus starb am 11. Januar 1781; sein Alter wird mit 81 Jahren und 2 Monaten angegeben, vgl. Sterbebuch Tønder, Fødte/Døde 1763–1785, online als: <a href="https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bsid=202750#202750,38434715">https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bsid=202750#202750,38434715</a>, Bild-Nr. 488 (Abruf vom 29.07.15). Das genaue Geburtsdatum und der Geburtsort sind unbekannt.

Erklärung wäre, dass er (ebenso wie vor ihm schon viele andere Musiker aus Mitteldeutschland) durch die Hamburger Oper angezogen worden war. Diese, 1678 als das erste öffentliche Opernhaus nördlich der Alpen gegründet, wirkte in den folgenden Jahrzehnten als kultureller Magnet. Doch Ursinus kann nicht lange in Hamburg geblieben sein. Denn bevor er 1725 (noch ehe er 26 Jahre alt war) nach Tønder kam, hatte er eine andere Organistenstelle inne gehabt: anscheinend in Cismar (Ostholstein).<sup>57</sup> Dass er als junger Musiker schon nach wenigen Jahren die Stellung wechselte, um seine Arbeit an einem 200 km entfernten Ort fortzusetzen, wirkt erstaunlich. Doch es scheint sogar Menschen in Tønder gegeben zu haben, die ein Interesse gerade an Ursinus' Berufung hatten. Denn in der Berufungsurkunde, die "Bürgermeister und Rath der Stadt Tundern" am Johannistag (24. Juni) 1725 für Ursinus ausstellten, wird davon gesprochen, er sei "zum Theil itzo bekandt".<sup>58</sup> Eine Erklärung hängt möglicherweise auch damit zusammen, dass 1723 in Husum "dem Studiosen Mons. Ursinus wegen examinirung des OrgellBauers Arbeidt an der Orgel, alß auch wegen Auffwartung und sonsten dabey gehabten vielfältigen Mühe" 30 Mark lübisch bezahlt wurden,<sup>59</sup> Auch in Husum muss er demnach schon "itzo bekandt" gewesen sein, um überhaupt als Gutachter in Betracht zu kommen. Die Kommunikationswege, auf denen sich Ursinus' frühe Laufbahn entwickelte, waren somit kürzer, als die geographischen Daten es vermuten lassen.60

In Tønder verbrachte er dann die restlichen 56 Jahre seines Lebens; als Organist dort war er Kooperationspartner zuerst noch für Reimarus, dann für Schrader und Brorson, schließlich auch für Petersen. Beinahe wäre es gelungen, noch einen weite-

DCM 026 XV

<sup>57</sup> Akten, die über ein Wirken dort berichten können, haben sich offensichtlich nicht erhalten: In den (durchgängig erhalten gebliebenen) Rechnungen des Amts Cismar (Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 107 Nr. 803–805) wird er nicht erwähnt.

<sup>58</sup> Die Berufungsurkunde in: Landsarkivet for Sønderjylland, Tønder købstad, Kirkesager, Bælgtrædere, kantorer og organister, 1631–1841, online: <a href="https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?">https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?</a>
epid=16523819#39635,5756032>, Bild Nr. 19f., hier Nr. 19 (Abruf vom 29.07.15). – Ebd., Tønder præstearkiv, Kirkeregnskaber 1722–1733 (Ca55–57), S. 88 (1725): Im Zusammenhang mit Ursinus' Anstellung wurde "brieff Porto nach Hamb[urg] wegen organ[isten]" abgerechnet, ohne dass nähere Details über den Briefpartner (einer der Hauptkirchen-Organisten? Telemann?) ermittelt werden könnten

<sup>59</sup> Zitat nach Otto Schumann, Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig, München 1973 (Schriften zur Musik, 23), S. 277.

Dies war aber für Tønder auch kein Einzelfall. Ehe Petrus Laurentius Wockenfuß, für den sich um 1700 nur vage auf ein Wirken im Raum Lüneburg/Hamburg verweisen lässt, 1708 Kantor in Kiel wurde, hatte er in Tønder eine Passion aufgeführt. Offenbar in Zusammenhang mit einer Vakanz des Kantorats hatte er den Bürgermeistern und dem Rat der Stadt zudem auch einen Kantatenjahrgang gewidmet; vgl. Konrad Küster, Vorwort zu: Petrus Laurentius Wockenfuß, Siehe, der Herr kömmt mit vielen tausend Heiligen: Kantate zum 2. Advent, aus einem Jahrgang für Tønder / Tondern, um 1707? Hamburg 2015, online: <a href="http://d-nb.info/1072974819/34">http://d-nb.info/1072974819/34</a>. Die historischen Voraussetzungen hierfür sind also ähnlich unklar wie in Ursinus' Fall.

ren Musiker hinzuzuziehen, der mit pietistischen Grundideen direkt vertraut war: den Kantor Christian Friedrich Fischer. Er arbeitete in Plön, einer anderen Keimzelle des damaligen norddeutsch-dänischen Pietismus. Die Einladung an ihn, 1737/38 das Kantorat in Tønder nach dem Tod des bisherigen Stelleninhabers (Barthold Petersen) zu übernehmen, war offensichtlich wohlüberlegt; in Plön hatte er sich mit einem musikpädagogischen Konzept hervorgetan, das später auch Anlass dafür war, ihn in die renommierte "Mizlersche Societät der musikalischen Wissenschaften" aufzunehmen, der unter anderem auch Bach, Händel und Telemann angehörten. Doch die Verhandlungen führten nicht zum Erfolg, und Fischer ging 1744 nach Kiel anstatt nach Tønder.

Wer Ursinus' musikalische Reaktionen auf dieses theologische Umfeld betrachten will, kann auf erstaunlich umfangreiche Quellen zurückgreifen; von keinem anderen Musiker der Zeit, der in Dänemark oder Schleswig-Holstein wirkte, hat sich so viel und so differenziertes Material erhalten. <sup>62</sup> Andererseits verteilen sich die Quellen über mehrere Jahrzehnte; bei Interpretationsversuchen ist also zu berücksichtigen, dass sich kulturelle oder kirchliche Zielsetzungen im Laufe der Zeit auch wandeln konnten und Ursinus darauf hätte reagieren müssen (oder können). Deshalb muss man nicht nur das Quellenmaterial eingehender betrachten, sondern auch den historischen Kontext, in dem sich das Wirken Ursinus' ergab.

Wie für den Organisten eines regionalen Zentrums kaum anders zu erwarten, strahlte dieses Wirken in das zugehörige Umland aus, im Falle Ursinus' aber auch schon früh über dessen Grenzen hinaus. 1728 reiste er nach Friedrichstadt zum Altonaer Orgelbauer Reinerus Caspari, der dort in der lutherischen Kirche einen Orgelbau abschloss; ob es sich auch hier – wie schon wenige Jahre zuvor in Husum – um eine Tätigkeit als Orgelsachverständiger handelt, ist nicht belegt. 1729 wurde für eine neue Kirche in Niebüll eine gebrauchte Orgel angeschafft, für die er differenzierte Revisionen vorschlug; 1520 wurde für eine neue Kirche in Niebüll eine gebrauchte Orgel angeschafft, für die er differenzierte Revisionen vorschlug; 1521 wurde für eine neue Kirche in Niebüll eine gebrauchte Orgel angeschafft, für die er differenzierte Revisionen vorschlug; 1522 wurde für eine neue Kirche in Niebüll eine gebrauchte Orgel angeschafft, für die er differenzierte Revisionen vorschlug; 1522 wurde für eine neue Kirche in Niebull eine gebrauchte Orgel angeschafft, für die er differenzierte Revisionen vorschlug; 1522 wurde für eine neue Kirche in Niebull eine gebrauchte Orgel angeschafft, für die er differenzierte Revisionen vorschlug; 1522 wurde für eine neue Kirche in Niebull eine gebrauchte Orgel angeschafte vor eine neue Kirche in Niebull eine gebrauchte Orgel angeschafte vor eine neue Kirche in Niebull eine gebrauchte Orgel angeschafte vor eine neue Kirche in Niebull eine gebrauchte Orgel angeschafte vor eine neue Kirche in Niebull eine gebrauchte Orgel angeschafte vor eine neue Kirche eine vor eine neue Kirche eine eine neue kirche eine neue kirche eine eine neue kirche eine eine eine ei

1737 begutachtete er eine Orgelreparatur in Møgeltønder, 1752 den Neubau der Orgel in Højer, die der erst 17-jährige Johann Daniel Busch als Werkstatt-Nachfolger seines Vaters Johann Dietrich gebaut hatte. Für weitere Orgelbau-Maßnahmen in der Propstei käme als verantwortlicher Gutachter ebenfalls Ursinus in Betracht, etwa 1735 in Boldixum auf Föhr, 1747 in Løgumkloster oder 1754 in Nieblum auf Föhr; für diese Umbaumaßnahmen sind jedoch keine Gutachternamen überliefert. Ger "Tonderner" Organist jedoch, der 1761 die neue Orgel in Langenhorn (Nordfriesland) abnahm, kann wiederum nur Ursinus gewesen sein.

Diesem Wirken als Orgelgutachter war eine Tätigkeit als Orgellehrer direkt benachbart. Die Quellen hierfür sind außerordentlich verschiedenartig und lassen sich jeweils mit Blick auf Einzelpersonen bewerten.

#### Schülernachweise: Jürgen Andresen und Johann Friderich Schmidt

Nur für einen Musiker ist die Schülerschaft ausdrücklich belegt – doch dass man davon überhaupt weiß, ist eigentlich ein Zufall. Jürgen Andresen, der 1781 in Tønder Ursinus' Nachfolger wurde, berief sich 1752 bei der Bewerbung um den Organistenposten in Hennstedt (Norderdithmarschen) auf diesen Unterricht; damals war er Lehrer im nahe gelegenen Süderstapel. 68 Normalerweise sind Bewerbungsschreiben jener Zeit nicht überliefert, und in den wenigen, die erhalten blieben, wird zumeist nicht auf eine Lehrerpersönlichkeit verwiesen. Dies ist bei Andresen anders und mag auch eine überregionale Bekanntheit Ursinus' spiegeln.

Andresen wirkt überhaupt erstaunlich wenig profiliert. Weder weiß man Näheres über sein Wirken – zwischen der Einzelnachricht in Hennstedt 1752, seinem Dienst in Süderstapel und der Berufung nach Tønder 1781. Noch ist Näheres über die nur

xvi DCM 026

<sup>61</sup> Konrad Küster, "Christian Friedrich Fischers Kieler Musiker-Rezitativ von 1751: Ein Bach-Dokument aus dem Umfeld der Mizlerschen Societät". *Bach-Jahrbuch* 96 (2010), S. 199–215, hier S. 201.

<sup>62</sup> Wenn überhaupt überliefert; vgl. Niels Schiørring, *Musikkens historie i Danmark*, 3 Bände, Kopenhagen 1977–1978, Bd. 2, S. 39, über Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts: "Denne kirkemusik har nok for en stor del været komponeret af lokale organister og kantorer, og den er nu forsvundet" (Diese Kirchenmusik ist wohl großenteils von lokalen Organisten und Kantoren komponiert worden und ist nun verschwunden).

<sup>63</sup> Schumann (wie Anm. 59), S. 410; zum Orgelbau S. 234f.

<sup>64</sup> Zu den Daten vgl. Schumann (wie Anm. 59), S. 266 (Højer), 304 (Møgeltønder), 308f. (Niebüll).

<sup>65</sup> Die Orgel kam von der nordfriesischen Insel Pellworm; es handelte sich aber nicht um ein Instrument, das dort gespielt worden war (die Alte Kirche dort hat seit 1711 eine Orgel von Arp Schnitger). Wahrscheinlicher ist, dass es sich um eine Orgel handelte, die aus einer nach der Sturmflut von 1634 aufgegebenen Kirche handelte: aus Königsbüll. Diese Orgel wurde erst 1639 ausgebaut und vermutlich auf Pellworm eingelagert. Zu Details vgl. Konrad Küster, Orgeln an der Nordsee: Kultur der Marschen, Ausstellungsführer, Kiel 2015 (bzw. dänisch: Orgler ved Nordsøen: Kultur i marskegnene, Udstillingsguide, Kiel 2015), S. 37 und 45.

<sup>66</sup> Vgl. die Dokumentationen bei Schumann (wie Anm. 59), S. 174f. (Boldixum), 300 (Løgumkloster) und 308 (Nieblum). Damit ist der damalige Orgel-Bestand in der Propstei Tondern umrissen; weitere Orgeln standen lediglich in Emmerlev (wo Schumann für die fragliche Zeit eine nur sehr kleine Reparaturmaßnahme dokumentiert) und in Ravsted (keine Orgelbauarbeiten bekannt). Zu den umfangreichen Fortentwicklungen der Orgel in Tønder vgl. Schumanns Ausführungen auf S. 410–412.

<sup>67</sup> Neben Gottlieb Rull aus Husum und einem Kollegen aus Flensburg. Vgl. Albert Panten, Seneca Inggersens Glück in Batavia: Aus dem Leben des Süncke Ingwersen – vom Langenhorner Waisenjungen zum Schiffsarzt, Kaufmann und Oberhaupt von Cheribon auf Java, danach Baron von Gelting und Stifter der Orgel in Langenhorn, Langenhorn 1999, S. 32.

<sup>68</sup> Andresen bewarb sich von dort aus auf diese offenkundig sensationell attraktive Stellung, deren Bewerber sich zuvor zwischen Amsterdam, Hamburg und Flensburg aufgehalten hatten. Vgl. Küster (wie Anm. 65), S. 42 und 45. – Erfolgreich war Hector Gerhard Ebeling, der zeitweilig in Amsterdam gewirkt hatte; ihm unterlag neben Andresen auch Tobias Friederich Krohn, der später an Nikolaj Kirken in Kopenhagen wirkte: seit 1771 als Adjunkt des Organisten und Choralbuch-Herausgebers Frederik Christian Breitendich, seit 1774 als dessen Nachfolger; hierzu Niels Friis, "Nikolaj kirkes orgler, organister og klokkespillere", *Historiske meddelelser om København*, 4. række, II. Bind, hæfte 7–9 (1951), S. 417–481, hier S. 454–467.

zwei Jahre bekannt, die er anschließend noch in Tønder lebte; er starb bereits am 29. September 1783.

Andresen stammte aus Tønder; dort war er am 17. Mai 1726 getauft worden.<sup>69</sup> Dass er sein Metier mindestens in dessen Grundlagen beim örtlichen Berufsvertreter erlernte, verwundert also nicht. Das gleiche müsste man aber für Andresens Tonderner Nachfolger Johann Friderich Schmidt annehmen, der am 18. August 1740 in Tønder getauft wurde<sup>70</sup> und den Posten schließlich von 1783 bis 1806 inne hatte: Auch er müsste zuerst Ursinus-Schüler gewesen sein. Auf ihn ist später nochmals zurückzukommen.

Die Generalbasslehre: "Johann-Jürgen Jensenius" und "Jes Jørgen Jessen"

Ein weiterer Schüler Ursinus' könnte "Johann-Jürgen Jensenius" gewesen sein: Sein Name steht auf dem 1745 datierten Schmucktitelblatt des Manuskripts zu Ursinus' *Grundlegung zu einem General-Bass*. Details zur Entstehungsgeschichte sind auf diesem Titelblatt eindeutig formuliert:<sup>71</sup> Die "Kurtzen jedoch Deütlichen Regeln" sind demnach "verfaßet [von] Andreas Friederich Ursinus. Organist bey der Tonderischen Gemeyne", können aber nicht dessen Autograph sein, denn sie wurden "abgeschrieben von Johann-Jürgen Jensenius Tondern: Anno. 1745."<sup>72</sup> Das Schmucktitelblatt und der Textteil gehörten unverkennbar von vornherein zusammen; darauf deutet auch die Paginierung hin, die bei der Titelseite ansetzt.

Wer "Jensenius" war, war bislang nicht zu klären; ein Organist dieses Namens ist nicht nachweisbar, weder im historischen Herzogtum Schleswig noch in den nördlich angrenzenden Städten noch auf der Insel Fyn (Fünen).<sup>73</sup> Da das Manuskript sich

in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Dänemark befunden haben muss (damals bei Peder Foersum, der zwischen 1790 und 1856 als Organist an der Domkirche in Odense wirkte), wird "Jensenius" eher nördlich von Tønder gewirkt haben als südlich.<sup>74</sup>

Ein Klärungsversuch wird möglich, wenn man annimmt, dass die Formulierungen des Schmucktitelblattes ebenso stilisiert worden sind wie dieses selbst; ohnehin muss der Bindestrich zwischen den beiden Vornamen als eine solche Stilisierung gewertet werden. Handelt es sich bei "Johann(es)" also um die deutsche Erweiterung einer andersartigen, dänischen oder niederdeutschen Namenskurzform ("Jes", "Jens")? "Jürgen" lässt sich problemlos als deutsche Form von "Jørgen" auffassen. Größere Schwierigkeiten bereitet hingegen wiederum, als Grundform des latinisierten "Jensenius" etwas anderes als "Jensen" anzunehmen. Doch da sich dieses Patronym wiederum auf Varianten des Vornamens Johannes bezieht, sind für eine Stilisierung wiederum auch andersartige Ausgangsformen denkbar. <sup>75</sup> So rückt der Name "Jes Jørgen Jessen" in den Blick.

So hieß der Organist, der zwischen 1732 und 1741 in Korsør nachweisbar ist und später in Ærøskøbing wirkte, vermutlich als Nachfolger eines 1743 verstorbenen Amtsinhabers (Rasmus Jessen). <sup>76</sup> "Jessen" galt als unvergleichlicher Musiker; ihm wird zudem ein ausgeprägtes Wirken als Orgelgutachter nachgesagt – das aber bislang nicht näher zu fassen ist. <sup>78</sup>

arkivet for Nørrejylland, Kolding Sankt Nicolai Kirkeinspektion, Nr. 36: Om organisttjenesten 1669–1807 (Peter Petersen Wittendorf, seit 1731 und noch über 1750 hinaus). Zu Varde Sct. Jacobi: Angaben nach den Sterbebüchern (Hieronymus Oldenburg, † 1744; Peder Joenson, † 1771). Zu Organistenposten auf Fyn vgl. K. Bang Mikkelsen, *Degne ok Skoleholdere samt kateketer, klokkere og organister i Fyns stift indtil 1814*, Odense 1977 (Historiske studier fra Fyn, 2). Keine Nachweise in: K. Friis-Petersen, *Kartotek over degne, skoleholdere, organister mv.*, Kopenhagen: Rigsarkiv, SH-008.

- 74 Schiørring (wie Anm. 72, S. 262) hat erwogen, ob Foersum (aus Ribe stammend) ein Schüler von "Jensenius" gewesen sein und den Band direkt von diesem erhalten haben könne; vgl. hierzu jedoch die vorstehende Anmerkung.
- 75 In demselben Sinn, in dem "Jensen" und "Jessen" auch von Otto Fr. Arends als einander überschneidende Namensformen bezeichnet worden sind; vgl. Arends (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 393 und 400 (Namensüberschriften) und ausdrücklich die biographischen Daten der Pastoren Friederich Jessen/Jensen (1613–1677; S. 402), Hans Jessen/Jensen (gest. 1659; S. 403) und Laurentius Jessen/Jensen (gest. 1664; S. 404).
- 76 Zu Korsør vgl. Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 384f., ebenda S. 383 zum gesamten Lebensweg als historisches Zitat; zu Ærøskøbing auch Bang Mikkelsen (wie Anm. 73), S. 205: dort nachgewiesen lediglich als "Jørgen Jessen". Laut Bang Mikkelsen starb Jessen 1750 im Alter von 55 Jahren und war damit etwas älter als Ursinus; dies spricht gegen eine Schülerschaft Jessens bei Ursinus.
- 77 Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 383 (Originalzitat: "En uforlignelig Musicus, saavel i Theor. som Praxi. En særdeles stor mester paa Fiolin og Klaver, saa at han mange gange blev hentet andet steds for at probere nye orgler.").
- 78 Bislang liegen keine Hinweise darauf vor, auch nicht in *Danmarks kirker* (Erfassungsstand Juli 2015: keine Nachweise aus Odense, Kerteminde, Bogense, Middelfart, Assens und den ersten Dorfkirchen westlich von Odense; ebenso keine aus Svendborg und Fåborg).

DCM 026 xvii

<sup>69</sup> Taufbuch Tønder: Fødte 1653–1726, <a href="https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bs">https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bs</a> id=202734#202734,38432846>, Bild-Nr. 423 (Abruf vom 29.07.15).

<sup>70</sup> Taufbuch Tønder: Fødte 1733–1763 (<a href="https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bs">https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bs</a> id=202736#202736,38433383>), Bild-Nr. 67 (Abruf vom 29.07.15).

<sup>71</sup> Abbildung des Titelblattes auch in: Küster (wie Anm. 65), S. 40.

<sup>72</sup> København, früher Musikhistorisk Museum, Bibliothek; heute Nationalmuseets Bibliotek. Zu weiteren Details der Schreiber-Identifizierung siehe unten. – Eine erste Beschreibung bei Niels Schiørring, "Nogle håndskrevne dansk-norske koralbøger fra det 18. århundredes første halvdel", *Natalica musicologica: Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, hrsg. Bjørn Hjelmborg und Søren Sørensen, Kopenhagen 1962, S. 253–265, hier S. 261–263. – Zur Besitzgeschichte vgl. Henrik Glahn, "Kingokoraler i Tønder på Brorsons tid: Om en hymnologisk raritet i Musikhistorisk Museums bibliotek", *Musikhens tjenere: Instrument – Forsker – Musiker*, hrsg. Mette Müller und Lisbet Torp, Kopenhagen 1998, S. 175–185, hier S. 175–177. Zeitweilig muss sich der Band ferner im Besitz eines Frederik Foersom befunden haben; auf diesen verweist die Buchstabenfolge "Kirederf Mosreof", die auf der Innenseite des hinteren Buchdeckels mehrfach eingezeichnet ist.

<sup>73</sup> Im Überblick: Henrik Fibiger Nørfelt, Organistbogen, 8. udgave, Herning 1997, S. 51 (Horsens Vor Frelser), S. 187 (Ribe Domkirke), S. 222 (Vejle Sct. Nicolai); zu Kolding Sct. Nicolai: Viborg, Lands-

Jessen hatte hymnologische Interessen. Sie sind durch das detaillierte Nachlassverzeichnis dokumentiert, das Hejselbjerg Paulsen in wesentlichen Auszügen wiedergibt,<sup>79</sup> aber auch dadurch, dass Jessen als Verfasser der ersten dänischen Textversion des Liedes "Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren" gilt. <sup>80</sup> Dass dies ursprünglich eine Dichtung von Gottfried Neander ist, der als Pietist und Calvinist erst in Düsseldorf und dann in Bremen gewirkt hatte, verbände seinen Übersetzer mit dem geistlichen Klima in Tondern.

Zudem sind für Jessen musiktheoretische Interessen belegt, und zwar nicht nur allgemein, sondern erneut auch durch das Nachlassverzeichnis. In diesem wird Johann Matthesons *Große General-Baß-Schule* von 1731 ausdrücklich erwähnt, <sup>81</sup> daneben auch umfangreiche Notenbestände, allerdings leider nur summarisch. <sup>82</sup> Unter diesen könnte sich also auch das erhaltene Manuskript befunden haben.

1745, als "Jensenius" das Schmucktitelblatt datierte, müsste "Jessen" Organist in Ærøskøbing gewesen sein. Das spricht nicht dagegen, beide Namen auf dieselbe Person zu beziehen. Die Insel Ærø gehörte bis 1864 zu Schleswig-Holstein, und zwar zum königlichen Teil (bzw. zu den von diesem abhängigen Gebieten der "abgeteilten" Herzöge<sup>83</sup>); Verbindungen waren lebendig. <sup>84</sup> Welchen Anlass es hatte, dass "Jensenius" sich 1745 in Tønder aufhielt, lässt sich nicht ermitteln: Denkbar ist, dass er sich für Ursinus' Generalbass-Auffassung interessiert hatte (ebenso wie "Jessen" für diejenige Matthesons) und die Generalbasslehre deshalb aus allgemeinerem Interesse anlässlich eines Kollegenbesuches kopierte; ein veritabler "Schüler" Ursinus' kann "Jessen" kaum gewesen sein, da dieser älter als jener war. <sup>85</sup>

Ein weiterer Bestandteil des Bandes zeigt, dass dessen Geschichte noch komplexer ist. Es handelt sich um eine Choralsammlung, die Henrik Glahn als "Kingokoraler" bezeichnete.86 Sie ist eigens paginiert (d. h. die Seitenzählung der Generalbasslehre wird nicht fortgesetzt); die Seitenzahlen sind zudem unterschiedlich "formatiert" (im Choralbuch sind sie in einen Viertelkreis eingefasst, in der Generalbasslehre stehen sie frei). Der Band erweist sich damit in seiner Struktur als heterogen: Er besteht aus zwei verschiedenen Teilen, die sich obendrein auch unterschiedlichen Schreibern zuordnen lassen,87 und zeigen im Bandaufbau einen klar unterschiedlichen Aufbau: Der stark zerschlissene Rücken ließ zum Zeitpunkt der Untersuchung (2010) die unregelmäßige Dicke und Abfolge der Papierlagen problemlos erkennen. Fraglich ist auch, wann genau die beiden Teile zusammengefügt wurden. Denn die Jahreszahl "1754", die auf dem Buchrücken schwach zu erkennen ist, besagt nicht unbedingt, dass der Band damals zum letzten Mal verändert wurde. Dessen Format war in jener Zeit ein Papierstandard (die Hälfte eines Blattes in Folio-Format); es ist also auch denkbar, dass der Einband zunächst einem ganz anderen Zweck diente (Jahreskladde einer Verwaltung?) und die beiden musikalischen Teile erst später, etwa gegen Ende des 18. Jahrhunderts, in ihn eingefügt wurden. Denn auch das Papierformat dieser musikalischen Teile entsprach dem zeitüblichen Standard. Beide Teile wurden nachträglich beschnitten, und zwar mit Textverlust.88 Der Beschnitt ist folglich erst in der Buchbinderwerkstatt vorgenommen worden; beide Teile lagen also in ihrer Substanz fertig vor, als sie miteinander verbunden wurden.

Vor allem der Inhalt dieses Choralbuch-Teils verweist aber auf einen anderen Kontext als Tønder. Geht man von Hejselbjerg Paulsens Beobachtungen aus, ist eine Sammlung mit "Kingo-koraler" nicht mit den liturgischen Traditionen des Herzogtums Schleswig zu vereinen, ausdrücklich auch nicht mit denen der dänischsprachigen Gemeinden. <sup>89</sup> Und tatsächlich enthält dieses Choralbuch keinerlei pietistische Liedelemente. Es wirkte auch nicht glaublich, dass ein Musiker in seinem praktischen Alltag zwischen einem pietistischen und einem nichtpietistischen Repertoire unterschied, so dass er für die beiden "Richtungen" unterschiedliche Hefte anlegte, um die Liedsätze zu verzeichnen. Gegen diese Idee spricht gerade auch der innere Ausgleich, den Schrader zwischen beiden Traditionen herbeiführte, als er ihre Lieder in einem einzigen Gesangbuch verband. So kann dieses Manuskript kaum etwas mit Tønder und Ursinus zu tun haben. Es muss vielmehr für den Gebrauch in einer

xviii DCM 026

<sup>79</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 386-395 (immer wieder durch Kommentare unterbrochen).

<sup>80</sup> Vgl. <a href="http://no.wikipedia.org/wiki/Jes\_J%C3%B8rgen\_Jessen">http://no.wikipedia.org/wiki/Jes\_J%C3%B8rgen\_Jessen</a> (Abruf 29.07.15).

<sup>81</sup> Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 395: "Johan Mathiesens grosse general-Bassskule" (Hejselbjerg Paulsen konnte diese aber nicht exakt identifizieren).

<sup>82</sup> Ebenda: "flere bundter Noder", "Node Bog, 13 dito + et bunt af adskillige slags Noder", "Et Claveer Svite, En skreven Node Bog efter alphabetet, Et bunt Musicalske Sager". Zwischen den ersten beiden zitierten Eintragungen der Hinweis auf Matthesons Schrift.

<sup>83</sup> Im Detail zu den politischen Entwicklungen: Peter Dragsbo und Carsten Porskrog Rasmussen, "Herzog Christian von Ärö und die Herzogszeit der Insel", *Die Fürsten des Landes: Herzöge und Grafen von Schleswig, Holstein und Lauenburg*, hrsg. Carsten Porskrog Rasmussen u. a., Neumünster 2008, S. 246–257.

<sup>84</sup> Für Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2, S. 381f.) gab den Impuls zur Beschäftigung mit Jessen, dass "Brodersen og Jessen" im ausgehenden 18. Jahrhundert aus Sicht von Beobachtern in Sønderjylland als Vorkämpfer der neuen geistlichen Ideen gesehen wurden; wenn Jessen tatsächlich der Organist in Korsør und auf Ærø war, ist damit eine Verbindung bereits gegeben. – Bemerkenswert ist ferner, dass einer der ersten Dimittenden des Seminars in Tønder, Johannes Hansen Møller aus Højer, 1796 Organist in Rise auf Ærø wurde; vgl. Jens Lampe (Hrsg.): Tønder Seminarie-Stat: fortegnelse over lærere og dimittender fra Tønder seminarium 1788–1963, Tønder 1963 (Skrifter, udgivne af Historisk Samfund for Sønderjylland, 30), Nr. 4/1791.

<sup>85</sup> Vgl. Anm. 76.

<sup>86</sup> Glahn (wie Anm. 72), S. 175-187.

<sup>87</sup> Vgl. unten, zur Quellensituation.

<sup>88</sup> Wenngleich unwesentlich: Im Generalbass-Teil fehlen bisweilen am oberen Rand die Ansätze des Zeichens "§", im Choralteil sind am linken Rand Seitenzahlen angeschnitten, z. B. "12" und "14".

<sup>89</sup> Vgl. oben, Anm. 15.

Gemeinde im damaligen reichsdänischen Gebiet entstanden sein, in der ausschließlich das traditionelle Liedrepertoire genutzt wurde; dies könnte Korsør ebenso wie Ærøskøbing gewesen sein. 90 Daraufhin wirkt auch plausibel, weshalb es sich ein paar Jahrzehnte später bei Foersum in Odense befand.

#### Einfluss oder Selbstständigkeit: Ulrich Anton Clausen Fehr

Auch für einen anderen Organisten bleibt die Vermutung einer Schülerschaft spekulativ. Ulrich Anton Clausen Fehr<sup>91</sup> wurde am 7. Januar 1753 in Haderslev geboren (Hadersleben) und wirkte zwischen 1778 und 1782 als Organist, Lehrer und Küster in Niebüll, danach als Schreib- und Rechenmeister wieder in Haderslev, wo er 1812 starb. Dort hatte er kurz vor seinem Tod auch nochmals Organistendienste übernommen; aus ihnen heraus gehörte er zu den Organisten, auf deren positive Gutachten sich der junge Orgelbauer Jürgen Marcussen beim Aufbau seiner Berufstätigkeit bezog. Damit ist zunächst einmal umrissen, in welchem kulturhistorischen Kontext sich das Orgel-Geschehen in Ursinus' spätester Zeit (und nach seinem Tod) entwickelte.

Von Fehrs Hand ist aus seiner Niebüller Zeit ein Gebrauchsmanuskript mit Orgelmusik erhalten geblieben. 93 Teils handelt es sich, in einzelnen Faszikeln nach Tonarten zusammengefasst, um kurze, melodisch freie Vorspiele, die also nur als Einstimmung zum Liedgesang dienen und denen in der gottesdienstlichen Praxis noch konkrete Melodievorspiele folgen sollten (und erst dann der Gemeindegesang); teils bietet der Band etwas ausführlichere Stücke, vor allem Präludien und Fugen. Schließlich findet sich in ihm eine Trauer-Aria für den 1781 in Niebüll beigesetzten "Etatsrat Heseler", zu dem Ursinus bereits 1729 beim Einbau der Niebüller Orgel Kontakt gehabt hatte.

Es fällt schwer, Heseler, Ursinus und Fehr als voneinander völlig isoliert lebende Personen zu sehen; hierzu gehört auch, dass die Beziehungen zwischen Tønder (als regionalem Zentrum) und Niebüll (als Flecken) selbstverständlich deutlich enger waren als nach 1920, als Niebüll (noch ohne Stadtrechte zu haben) die Rolle des Hauptortes im neuen "Kreis Südtondern" übernahm. Insofern ist denkbar, dass Teile der Musik, die in Fehrs Notenbuch durchgehend anonym überliefert sind, zumin-

90 Die Insel Ærø war zwar im Politischen ein Teil des Herzogtums Schleswig, aber im Kirchlichen Teil des Bistums Odense. – Offensichtlich handelt es sich nicht um das Choralbuch, das im Besitz von "Jessens" Sohn verblieb; vgl. Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 395. Vielmehr wird es sich bei diesem Buch um "Jørgen Jessens koralbog" handeln, das Schiørring (wie Anm. 72, S. 264) kursorisch beschreibt. dest etwas mit den Kunstvorstellungen zu tun haben, die von Ursinus im Raum Tønder maßgeblich bestimmt wurden. Über eine direkte Schülerschaft lässt sich jedoch nichts Näheres sagen.

Johann Friderich Schmidt und der Orgelunterricht in Tønder nach 1781
Schließlich kommt noch eine weitere didaktische Etappe hinzu. Sieben Jahre nach Ursinus' Tod, 1788, nahm in Tønder ein Lehrerseminar seinen Betrieb auf; Propst Petersen, der zuvor erst eine private Ausbildungsinstitution für Theologen, danach eine Lehrerbildungsanstalt eingerichtet hatte, hatte sein Vermögen testamentarisch zu dessen Begründung bestimmt. Das didaktische Konzept dieses Seminars unterschied sich jedoch von anderen Seminaren dieser Frühzeit solcher Institutionen. Denn von Anfang an spielte die Musik eine Schlüsselrolle im Lehrbetrieb. Einen eigenen Seminarlehrer für Orgel gab es nicht; diese Aufgabe übernahm stets der städtische Organist.

Für Petersen war das Wirken wesentlich mit dem Gebiet der Propstei Tondern verknüpft, auf das sich auch die musikalische Aufsichtstätigkeit Ursinus' konzentriert hatte; auch die Arbeit des Seminars richtete sich zunächst nur auf das Gebiet der Propstei Tondern aus. Ursinus' Orgelunterricht muss sich immer in den typischen, individualisierten Lehrer-Schüler-Beziehungen abgespielt haben, der für den Berufsstand typisch war; so lässt sich darüber spekulieren, ob Petersen vielleicht sogar diese Ausbildungsverhältnisse kopierte, als er privat eine Pastoren- und Lehrerausbildung initiierte.

Bei dem städtischen Organisten, der am Seminar den Orgelunterricht übernahm, handelte es sich um Ursinus' zweiten Amtsnachfolger, den bereits genannten Johann Friderich Schmidt. In Tønder geboren, ist undenkbar, dass er seinen (ersten) Orgelunterricht bei jemand anderem als Ursinus erhalten hatte. Wie Jürgen Andresen, der den Posten zwischen beiden inne hatte, muss also auch Schmidt das über die Stadt hinausgehende Wirken seines Lehrers fortgesetzt haben.

Dass Singen damals Pflichtfach für Lehrer war, verwundert nicht; die Attraktivität aber, die das Wahlfach Orgel ausübte, ist beeindruckend. Schon unter den ersten Absolventen (1791) waren junge Menschen, die nach ihrem Examen in der Umgebung Lehrerstellen mit Organisten-Pflichten antraten. Es ist also kaum möglich, sich diesen Ausbildungszweig ohne die vorausgegangene, jahrzehntelange Aufbauarbeit Ursinus' vorzustellen. Dieser Ansatz wirkte offenkundig vorbildlich: Fünf Jahr

DCM 026 xix

<sup>91</sup> Zu seinem Leben und dem nachstehend beschriebenen Manuskript vgl. Konrad Küster (Hrsg.), Organisten um Jürgen Marcussen, Stuttgart 2008 (Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit, 1780–1860, 3), S. 5f. und 69f.

<sup>92</sup> Vgl. die Gutachten vom 30.10.1809 nach einer Baumaßnahme in Haderslev (Hadersleben; Mitgutachter war der Organist der Brüdergemeinde in Christiansfeld, Johann Hermann Mankell) und vom 05.01.1812, die abschriftlich und in Kopie im Marcussen-Archiv, Aabenraa, vorliegen.

<sup>93</sup> Vgl. Anm. 91; es befindet sich derzeit in westfälischem Privatbesitz.

<sup>94</sup> Zu den Voraussetzungen Albeck und Eskildsen (wie Anm. 44), S. 20–23: Die Idee des Lehrerinstituts wurde 1752 formuliert; die Pastorenschule muss damals schon l\u00e4nger bestanden haben, wurde aber 1762 aufgel\u00f6st.

<sup>95</sup> Vgl. Lampe (wie Anm. 84), Nr. 2–4 (Møller, Dall, Diedrichsen). Diese Form des musikalisch affizierten Lehrerseminars hatte eine noch größere Attraktivität, solange es keine Konservatorien oder andere musikalischen Ausbildungs-Institutionen gab.

re später (1793) schloss sich – mit ähnlichen Zielsetzungen – das Lehrerseminar in Oldenburg diesem Prinzip an.<sup>96</sup>

#### III. PIETISTISCHE MUSIK?

Ursinus' Kantaten

Man könnte argumentieren, dass die für Ursinus umrissenen Formen des Orgel-Engagements perfekt zu einem pietistischen Kirchenmusik-Profil gepasst hätten: nicht zuletzt im Hinblick darauf, dass das individuelle Glaubens- und Erweckungserlebnis durch ein Liedersingen gestärkt werden sollte, das dann in der Kirche von der Orgel begleitet wurde. Doch so einfach ist die Situation nicht, und an dieser Stelle muss Ursinus' Ensemblemusik in die Betrachtung einbezogen werden.

Die betreffenden Werke sind offensichtlich deshalb erhalten geblieben, weil Ursinus über weit gespannte Beziehungen zu Kollegen verfügte: Nur die Tastenmusik wurde in Quellen aus Dänemark überliefert (bzw. kaum über den dänischen Herrschaftsbereich hinausreichend<sup>97</sup>), die Ensemblemusik dagegen in solchen aus Mecklenburg und Pommern. Ursinus-Abschriften aus Rostock und Güstrow gelangten in die Sammlung François-Joseph Fétis', die sich heute in der Bibliothèque du Conservatoire in Brüssel befindet; eine weitere, in Greifswald überlieferte Ursinus-Kantate blieb in den historischen Musikbeständen der Kirche St. Johannis in Danzig erhalten.<sup>98</sup>

Dass Ursinus überhaupt Werke dieser Art schrieb, lässt sich als Teil einer langen örtlichen Tradition sehen: Für die Zeit Georg Raupachs (seines Amtsvorgängers in den Jahren 1672–1700) wird eine Liste mit Komponistennamen überliefert, deren Musik in Tønder eine Rolle gespielt habe; und diese Tradition setzte sich offensichtlich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fort.<sup>99</sup> Also hatte sie keine pietistischen Wurzeln, war mit diesbezüglichen Ideen aber dauerhaft in Einklang gebracht worden.

Die Werke sind teils auf die spieltechnischen Potentiale eines Ensembles ausgerichtet, das sich aus Stadtmusikanten, Amateurvirtuosen und Tutti-Sängern der Lateinschule zusammengesetzt haben muss.<sup>100</sup> Individuelle Farben in ihnen ergeben

sich daraus, dass die Werke dominante, virtuose Solo-Sopranparts enthalten, und dadurch, dass punktuell die Orgel als obligates Instrument eingesetzt wird. Vor allem dieses Letzte wirkt theoretisch plausibel: Im 17. Jahrhundert hatten die Schlüsselfunktionen im norddeutsch-dänischen Musikleben bei Organisten gelegen, die nicht nur Solospiel praktizierten, sondern auch mit kleinen Spezialisten-Ensembles musizierten; verbindet man dies mit der lutherischen Kantatenkunst des 18. Jahrhunderts, müssten also Werke entstanden sein, in denen sich auch die Virtuosität eines Organisten äußert. Nur sind gerade aus dieser Zeit keine anderen Ensemble-Kompositionen dieses Personenkreises überliefert, so dass diese Verbindung für die Nachwelt allein auf Ursinus konzentriert ist. 101 Wie also passte diese mit den pietistischen Grundgedanken zusammen?

Manche der Texte, die in den Kantaten vertont sind, machen den pietistischen Ansatz deutlich. Dies gilt etwa für die Neujahrskantate "Durch Trauren und durch Zagen", in der es wesentlich um das Individuelle des Neujahrs-Erlebnisses geht; <sup>102</sup> dabei nimmt ein Rezitativbeginn ausdrücklich auf ein Lied des zweiten Freylinghausen-Gesangbuches Bezug<sup>103</sup>. Immer wieder werden Funktionen oder Folgen der Erweckung thematisiert; so heißt es in einer anderen Neujahrskantate: <sup>104</sup> "Das Herze stimmt dem Munde bei, der heut zu seinem [= Gottes] Ruhm ertönt." Ausdrücklich findet sich schließlich im Text zum größten der erhaltenen Werke die Aufforderung; <sup>105</sup> "Erweckte Zunge, schweige nicht." Und dort folgt etwas ebenso Eigenartiges wie Charakteristisches: Mitten in Figuralmusik erklingt ausdrücklich Gemeindegesang; der zitierten Aufforderung folgt das zweite von drei Liedern, die in ein Rezitativ eingebaut sind.

In diesem Werk nun verbinden sich alle diese Ansätze mit einer besonders aufwendigen musikalischen Gestaltung; es handelt sich um die Festmusik zum 200. Jahrestag des Augsburgischen Bekenntnisses (1730).<sup>106</sup> Neben diesen Liedelementen sind somit zwei weitere Aspekte von Bedeutung. Diese Festkantate enthält aufwendige obligate Orgelanteile: Sie sind (wie in den hier vorliegenden Choralvorspielen) manualiter geführt, aber deutlich virtuoser. Wichtig ist daneben, wie weitgehend die aktuellen Ten-

XX DCM 026

Zu den Hintergründen vgl. Konrad Küster, Vorwort zu: Gerhard Hinrich Schütte, Orgelchoräle mit variierten Zwischenspielen (1820) zum Oldenburger Choralbuch von Carl Meineke (1791), Hamburg 2015 (Musik zwischen Nord- und Ostsee, 13, online: <a href="http://d-nb.info/1056945265/34">http://d-nb.info/1056945265/34</a>), S. 5-7.

<sup>97</sup> Zur Klaviersonate in der Sammlung Wenster (Universitetsbiblioteket i Lund) vgl. <a href="https://opac.rism.info/search?id=190003399">https://opac.rism.info/search?id=190003399</a> (Abruf 29.05.15).

<sup>98</sup> Vgl. <a href="https://opac.rism.info/search?id=302000683">https://opac.rism.info/search?id=302000683</a>.

Zur frühen Praxis Johann Mattheson, Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740 (Nachdruck Berlin 1910), S. 283, zur späten Carstens (wie Anm. 9), S. 114.

<sup>100</sup> Besonders offensichtlich in der extremen Besetzungsvielfalt eines der Werke, vgl. Andreas Friederich Ursinus, Durch Trauren und durch Plagen: Kantate zum Neujahrsfest, Hamburg 2015 (Musik zwischen Nord- und Ostsee, 17; online: <a href="http://d-nb.info/1072960362/34">http://d-nb.info/1072960362/34</a>. Sie ist über die universelle Instrumentalpraxis von Stadtmusikanten erklärbar, vgl. hierzu das Vorwort, S. 7f.

<sup>101</sup> Viel eher hat man Zugang zu Werken etwa eines städtischen Musikdirektors (Georg Philipp Telemann in Hamburg) oder eines Hofkapellmeisters (Johann Adolf Scheibe in Kopenhagen).

<sup>102</sup> Vgl. das in Anm. 100 genannte Werk.

<sup>103</sup> Das Rezitativ Nr. 2 in diesem Werk ist angelehnt an den Text des Liedes 719, "So ist nun abermal | von meiner Tage Zahl | ein Tag verstrichen"; vgl. Dianne Marie McMullen und Wolfgang Miersemann (Hrsg.), Johann Anastasius Freylinghausen: Geistreiches Gesangbuch, Edition und Kommentar, 2 Bde., Tübingen 2004–2010, Berlin 2013, hier Bd. II/2, S. 909.

<sup>104</sup> Andreas Friederich Ursinus, *Da jedes Tages Licht: Kantate zum Neujahrsfest*, Hamburg 2014 (Musik zwischen Nord- und Ostsee, 16; online: <a href="http://d-nb.info/1056946083/34">http://d-nb.info/1056946083/34</a>), Nr. 5 (S. 32f.).

<sup>105</sup> Ursinus (wie Anm. 13), Nr. 13 (S. 18 und 117).

<sup>106</sup> Also aus demselben Jahr, in dem "Emmerske Bedehus" errichtet wurde: als Zentrum für Brorsons dänische Predigttätigkeit.

denzen der Opernkultur gerade dieses Werkes prägen<sup>107</sup>: etwa in der Detail-Disposition der Texte, die als Da-capo-Arien zu vertonen sind und insofern den gleichzeitigen Prinzipien Pietro Metastasios folgen. Und dieses gilt genauso für die Gestaltung des Werkschlusses, in dessen Abfolge aus einem Accompagnato (das sich an den Herrscher wendet – in diesem Fall die aktuelle Familienzusammensetzung des dänischen Königshauses) und einem im 3/8-Takt gehaltenen Da-capo-Chor zeitgenössische Opernideen umgesetzt werden. Dass diese Ergebenheits-Adresse zugleich als Fürbittengebet verstanden werden kann, macht die Gesamtsituation nochmals interessanter.

Das lenkt den Blick zugleich auf den Textdichter des Werkes (der nicht genannt wird). Übernahm Schrader selbst die Verantwortung dafür, das Libretto für dieses zentrale Fest am Schnittpunkt von Glauben und Herrschaft zu schreiben? Ferner wirkte plausibel, wenn gerade er gegenüber einer Musik, die der Oper so nahe steht, keine Berührungsängste hatte – sofern sie mit den aktuellen Glaubensgrundsätzen vereinbar war. Schrader war zweifellos unter dem Eindruck der Hamburger Oper aufgewachsen und kann moderne Musik dieser Art auch in seiner anschließenden Kopenhagener Wirkungszeit mit verfolgt haben. Auf diesem Kantaten-Sektor scheint es also nichts gegeben zu haben, das direkt auf eine Zurückhaltung gegenüber traditioneller großer Kirchenmusik verwiese, wie sie sich aus wenig späterer Sicht mit radikalem Pietismus konnotieren ließe, 109 ebenso nichts, das als Reduktion kunstästhetischer Normen (im Sinne von "low church") zu verstehen wäre.

Für die meisten Ursinus-Kantaten lässt sich das Entstehungsdatum nicht bestimmen; weil diese Jubiläumskantate sich jedoch so klar auf einen einmaligen Anlass bezieht, liegen die Dinge hier anders. Sie entstammt somit dem Kerngeschehen des "Tønder Pietisme". Folglich hatten in diesem auch alle Kunstaspekte einen Platz, die in dieser Musik ausgebreitet und (im Hinblick auf Theologisches besonders wichtig) schon vorab im Text festgelegt worden sind.

Diese Festmusik ist die einzige ihrer Art, die überliefert ist; mehrere ähnliche Werke dieser Art muss es gegeben haben, denn Festmusiken zu den Königsfeiern 1749 (300 Jahre Herrschaft der Oldenburger in Schleswig-Holstein) und 1760 (100 Jahre "enevælden", also die dänische Form des Absolutismus) gab es in mehreren Orten Schleswig-Holsteins. <sup>110</sup> Zu ihnen sind stets nur die Texte erhalten geblieben, und

die Beiträge aus Tønder müssen wiederum von Ursinus vertont worden sein. Ebenso hat er eine Kirchweih-Musik in Niebüll und die groß angelegte Trauermusik komponiert, die anlässlich des Begräbnisses von Johann Hermann Schrader 1737 aufgeführt wurde. Klar ist jedoch auch: Die Festmusik von 1730 ist das älteste Werk unter den genannten, möglicherweise also mit einer vorbildhaften Stellung.

Die Opernnähe dieses Werkes hat - außerordentlich konkret - ein Seitenstück in den hier vorgelegten Choralvorspielen. Das Ritornell zu "Erschienen ist der herrliche Tag" (Nr. 36) ist in seinen ersten acht Takten identisch mit dem Beginn einer Komposition von Georg Friedrich Händel: Komponiert erstmals für eine Arienthematik des Oratoriums La Resurrezione, das 1708 in Rom uraufgeführt wurde (HWV 47, Nr. 6), hat Händel es erneut genutzt in seiner frühen Erfolgsoper Agrippina (HWV 6, Nr. 37; Venedig 1709), in der er aus der Vokalthematik auch ein Ritornell ableitete und dieses dem Gesangsteil voranstellte. Auf welche Version Ursinus sich bezog, ist nicht leicht zu entscheiden: Zwar liegt dem älteren Werk genau die Osterthematik zugrunde, die sich auch in dem Choralvorspiel äußert; doch wird die Arie von "Lucifero" gesungen, also gerade nicht von einem ausgesprochen österlichen Protagonisten. Außerdem findet sich die Gemeinsamkeit (als Einleitungsritornell) erst in der jüngeren Opernversion. Deren Hamburger Erstaufführung fand am 3. November 1718 statt;111 das Händel-Zitat im Choralvorspiel könnte also ein Hinweis darauf sein, was Ursinus getan hatte, ehe er Organist in Cismar wurde: Hatte er damals oder wenig später, als 19-jähriger Musiker, dem Hamburger Opernensemble angehört? Dass Ursinus diese ursprünglich mit Ostern verknüpfte Musik schließlich in einem Osterchoral verwendete, könnte also auch Zufall sein.

Der liturgische Rahmen: Das Tonderner "Vollständige Gesang-Buch"

Ehe weitere musikalische Differenzierungen vorgenommen werden können, ist ein Blick auf das Liedrepertoire nötig, das Ursinus in seiner Sammlung bietet, vor allem im Hinblick auf das Tonderner *Vollständige Gesang-Buch*: Dieses bietet einen umfassenden Zugang zu den pietistischen Ideen, die fortan, von Tønder ausgehend, mit den schon ein wenig älteren Tendenzen pietistischen Liedes in Schleswig-Holstein zusammentrafen, 112 und es muss Bezugspunkt der Ursinus-Vorspiele gewesen sein. So teilt sich die Betrachtung in einen allgemeinen Teil (zu Schraders Gesangbuch) und einen speziellen Teil (dazu, wie sich das Liedrepertoire in Ursinus' Choralvorspielen spiegelt).

DCM 026 xxi

<sup>107</sup> Zum Folgenden vgl. das Vorwort zu Ursinus (wie Anm. 13), S. 8.

<sup>108</sup> Als Überblick vgl. Schiørring (wie Anm. 62), Bd. 1, S. 324-334.

<sup>109</sup> Im Sinne des aus Württemberg stammenden und von Johann Albrecht Bengel beeinflussten Jeremias Friedrich Reusch (vgl. Albeck und Eskildsen, wie Anm. 44, S. 20), der ab 1749 schleswigholsteinischer Generalsuperintendent war.

<sup>110</sup> Vgl. Lars N. Henningsen, "Jubelfesterne 1749 og 1760 – konge- og statsdyrkelse i Slesvig under enevælden", Sønderjyske Årbøger 2000, S. 23–76. Dem Verfasser danke ich herzlich für den direkten Zugang zu seinem Quellenmaterial.

<sup>111</sup> Joachim E. Wenzel, Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978, Hamburg 1978, S. 268.

<sup>112</sup> Zum Altonaer ("Saß'schen") Gesangbuch von 1717 bereits oben, Anm. 47.

Das Gesangbuch, 1731 von Schrader erstmals in Druck gegeben, wurde mindestens einmal (1742) unverändert nachgedruckt. 113 Wie erwähnt, lässt Schrader nicht erkennen, dass er einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Liedern der unmittelbar postreformatorischen Zeit, des mittleren 17. Jahrhunderts und des jungen Pietismus sah. Weder wurden die neuen Lieder als "neue Lieder" isoliert noch irgendwie sonst auf Anhieb als "pietistisch" kenntlich gemacht (auch nicht durch namentliche Hinweise auf Verfasser). Zudem handelte es sich lediglich um eine Zusammenstellung der Texte, so dass die Lieder auch nicht mit Hilfe eines musikanalytischen Stilbewusstseins als "andersartig" hätten identifiziert werden können.<sup>114</sup> So konnte das Gesangbuch wie eines der zahlreichen Updates der Vorgänger wirken, deren Reihe im herzoglichen Schleswig-Holstein spätestens mit dem Schleßwigischen und Holsteinischen Kirchen Buch von 1665 begründet worden war. 115 Dadurch, dass Schrader die modernen pietistischen Strömungen, wo er es nötig fand, zähmte und das Resultat vollständig in die etablierten geistlich-liturgischen Traditionen des Landes integrierte, erklärte er sie zur Normalität. Die Wirkungen erfassten mindestens die folgenden 50 Jahre; und von vornherein muss Schraders Werk auf eine überregionale Brauchbarkeit angelegt worden sein. 116

Tatsächlich war es für die deutschsprachigen Gemeinden Schleswig-Holsteins eine vorbildliche Sammlung. Noch 1737, im letzten Lebensjahr Schraders, war dieser beauftragt worden, auf der Grundlage seines Gesangbuches ein neues zusammenzustellen, das in den königlichen Anteilen der Herzogtümer Schleswig und Holstein allgemeine Gültigkeit haben sollte; mit Einschränkungen wurde dies schließlich in dem 1752 erschienenen Altonaer "*Vollständigen Gesangbuch*" (populär "das tausendliedrige" genannt) umgesetzt. <sup>117</sup> Gültig blieb es, bis es nach einem Generationenschritt durch ein radikal anderes ersetzt wurde, das im Sinne der Aufklärung gestaltet war, von Johann Andreas Cramer 1780 herausgebracht wurde und schließlich noch 1797 durch eine neue Kirchenagende (verantwortet vom Superintendenten Jacob Georg Christian Adler) ergänzt wurde. Dieses prägte dann den Liturgie-Zugang der deutsch-

sprachigen Teile Schleswig-Holsteins noch bis über die Besetzung durch Preußen und Österreich 1864 hinaus. <sup>118</sup> Somit wirkten die Tonderner pietistischen Ansätze in den deutschsprachigen Teilen Schleswig-Holsteins nach 1780 nicht weiter.

Vermutlich liegt der Grund für dieses deutsche Vergessen bei langfristigen Entwicklungen: Mit den Gesangbüchern der Aufklärung wurden die Texte – in welcher deutschsprachigen Region auch immer – grundsätzlich umgestaltet. <sup>119</sup> Damit waren die Gedichte homogenisiert worden und in ihren Charakteristika nicht mehr wiedererkennbar; pietistische Interessen traten hinter denen der Aufklärung und des Rationalismus in den Hintergrund. In den nächsten Gesangbuch-Etappen, die dann bereits unter preußischen Einflüssen standen, kam es somit nicht zu einer Rückkehr zu den spezifischen regionalen Elementen, die Schraders Zugang geprägt hatten, weil sowohl das geistliche Klima als auch die politischen Bedingungen sich gewandelt hatten.

Völlig anders wirkte dieses Erbe in Dänemark nach – in Brorsons dänischen Texten. Auf ihn führt "Den Danske Salmebog 2002" 116 seiner 791 Lieder (etwa 15 %) zurück. 120 Damit ist von den Traditionselementen, die den "Tønder Pietisme" charakterisierten, in Dänemark viel mehr lebendig geblieben. 92 Brorson-Lieder gelangten schon 1740 in "Den Nye Psalme-Bog" von Erik Pontoppidan, der zeitweilig Hauslehrer in Havnbjerg auf der Insel Als (Hagenberg auf Alsen) gewesen war. 121

Die Andersartigkeit der dänischen Wirkungen erklärt sich daraus, dass die dänischen Gemeinden in Sønderjylland an den Gesangbuchumbrüchen der Aufklärung und des Rationalismus nicht teilnahmen; in der Hälfte von ihnen wurde noch 1885 das Pontoppidan-Gesangbuch benutzt. So stand dieses Erbe als integrales Traditionselement Sønderjyllands auch für die Definition einer gesamtdänischen Kirchenliedkultur nach 1920 zur Verfügung.<sup>122</sup>

Die eigentümlichen Unterschiede zwischen dänischer und deutschsprachig schleswig-holsteinischer Rezeption lassen sich an Texten von Schrader selbst exem-

xxii DCM 026

<sup>113</sup> Der Seitenumbruch ist anders; herangezogen wurde das Exemplar aus dem Nachlass von Emil Brederek, Hamburg: Nordkirchenbibliothek, Signatur: G 0776 (nicht völlig zutreffend als "2. Aufl." charakterisiert).

<sup>114</sup> Viele Lieder zeichnen sich durch einen Reichtum an Melismen und einen großen Ambitus aus; dies hätte also schon bei einem rein visuellen Zugang auffallen können.

<sup>115</sup> Online: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, <a href="http://diglib.hab.de/drucke/tk-79/start.htm">http://diglib.hab.de/drucke/tk-79/start.htm</a>.

<sup>116</sup> Die Auflagenhöhe ist offensichtlich unbekannt, folglich ebenso die intendierte Verbreitung. Da aber 1750 noch 700 unverkaufte Exemplare vorlagen (Brederek, wie Anm. 6, 1. Teil, S. 100), möglicherweise auch von dem 1742 erfolgten Nachdruck, zeigt sich ein klar überregionaler Ansatz.

<sup>117</sup> Zu diesen Entwicklungen vgl. Brederek (wie Anm. 6), 1. Teil, S. 99–101. Allerdings handelt es sich beim Gesangbuch von 1753 nicht um eine "revidierte Ausgabe" des Tonderner Gesangbuches (so beschrieben bei Kjærgaard, wie Anm. 40, S. 598).

<sup>118</sup> Theodor Voß, "50 Jahre im Dienste der Kirchenmusik", 50 Jahr-Feier des Verbandes evangelischer Kirchenchöre in Schleswig-Holstein, Kiel 1936, S. 3–9, hier S. 3: "Im Jahr 1884 war nach jahrelangen Vorarbeiten endlich das Gesangbuch erschienen, das dem rationalistischen Adlers ein Ende machte." Zur Lebensdauer des Cramer'schen Gesangbuches, die schließlich zwischen 95 und fast 120 Jahren lag, vgl. Brederek (wie Anm. 6), 2. Teil, S. 11.

<sup>119</sup> Für Schleswig-Holstein exemplifiziert bei Brederek (wie Anm. 6), 2. Teil, S. 8–10; zu Oldenburg etwa Küster (wie Anm. 96), S. 8–10 und 19–22.

<sup>120</sup> Laut <a href="http://www.dendanskesalmebogonline.dk/">http://www.dendanskesalmebogonline.dk/</a>>.

<sup>121</sup> Zu den philologischen Problemen in der Klärung von Pontoppidans Vorlagen vgl. Hejselbjerg Paulsen (wie Anm. 2), S. 359–367. Fraglich erscheint daher, ob Pontoppidans Brorson-Zugang tatsächlich auf konkreten, persönlichen Verbindungen beruhte; so Jørgen Kjærgaard, "De danske kirkesalmebøger – en oversigt", <a href="https://www.dendanskesalmebogonline.dk/side/4">https://www.dendanskesalmebogonline.dk/side/4</a> (Abruf vom 29.07.15).

<sup>122</sup> Søren Sørensen, "Salmesang i Grænselandet efter 1864: Om Prahl og Heinebuchs melodisamling (1892 og 1895) til den dansk-slesvigske salmebog", *Dansk kirkesangs årsskrift* 1977/78, S. 47–82, hier S. 48–50 (zur Situation 1731–1885) und S. 80 (zu den Folgen für *Den Danske Salmebog* 1953).

plifizieren: Cramer behielt 1780 von den vierzehn Liedern, die Schrader in seinem Tonderner Gesangbuch abgedruckt hatte, nur noch vier bei, alle jedoch in den typischen redaktionellen Überarbeitungen der Zeit; sie sind in der nächsten Entwicklungsetappe der deutschsprachigen Gesangbuchpraxis verdrängt worden. Doch "Den Danske Salmebog 2002" enthält nach wie vor fünf Texte, die – als Übersetzungen Brorsons – auf Schrader zurückgehen.<sup>123</sup>

Umso mehr stellt sich also die Frage, wie sich Ursinus' Position in diesem Feld bestimmen lässt. In der Behandlung des "Tønder Pietisme" im Allgemeinen oder Brorsons (und Schraders) im Speziellen hat Ursinus, wie erwähnt, noch nie eine Rolle gespielt;<sup>124</sup> offensichtlich findet er auch in keiner Studie über Brorson Erwähnung. So muss hier nun versucht werden, ihm im "Tønder Pietisme" und in dessen Liedkultur einen Platz zuzuweisen.

#### IV. DIE "44" CHORALVORSPIELE

Zur Quellensituation

Im Zentrum dieser Edition steht eine Sammlung mit Choralvorspielen. Deren Anzahl wird auf dem Titelblatt mit 44 bezeichnet; eine Nummer 25 fehlt jedoch – ohne Text- oder Papierverlust, zwischen den Liedern Nr. 24 und 26, denen gleichermaßen die Melodie zu "Wie schön leuchtet der Morgenstern" zugrunde liegt. Möglicherweise hat der Schreiber sie beim Abschreiben einzutragen vergessen; allerdings fehlt die Nummer 25 auch im Inhaltsverzeichnis am Ende des Heftes. In der Geschichte der Sammlung und ihrer Werke müssen dieser Quelle also mehrere andere vorausgegangen sein – mindestens eine, in der der Gesamtbestand "44" vorgeprägt war, vermutlich jedoch außerdem Kompositionsmanuskripte der einzelnen Stücke.

Auf der Titelseite ist das Manuskript mit dem 1. Januar 1744 datiert. Es entstand damit ein Jahr vor dem Manuskript zur *Grundlegung zu einem General-Bass* bzw. ungefähr sechseinhalb Jahre nach Schraders Tod. Das Manuskript gehört zur "Thottske Samling" in der Kopenhagener Königlichen Bibliothek: Zwischen der Manuskript-Entstehung 1744 und dem Tod des Vorbesitzers, des Grafen Otto Thott (1785), liegen somit gerade eben vier Jahrzehnte. Denkbar erscheint, dass das Manuskript nach seiner Entstehung nur einen Besitzer hatte, ehe Thott es erwarb. Wie also mag es zustande gekommen sein? In welchem Verhältnis lässt sich der unbekannte Vorbesitzer zu Ursinus sehen? Und in welchem Kontext steht das Manuskript?

Zunächst ist zu bestimmen, inwieweit es sich hier um ein Autograph Ursinus' handelt. Eine Hilfe hierbei könnten gesicherte autographe Schriftzeugnisse Ursinus' sein. Abgesehen von bloßen Namenszügen als Unterschrift ist ein einziges, wenig umfangreicheres erhalten: Am 28. Dezember 1774 unterschrieb Ursinus (gemeinsam mit seiner Frau, "Margaretha Elisabetha Ursinin, gebohrne Schultzin") ein Testament, mit dem sich die beiden Ehepartner vor allem gegenseitig zum Universalerben erklärten. <sup>125</sup> Der Haupttext dürfte von der Hand eines Kanzlisten stammen; nicht zuletzt weil der Namenszug "Andreas Friderich Vrsinus." und die darüber stehende Angabe des Tagesdatums eine gemeinsame, andere Tintenfärbung zeigen, lassen sich beide auf Ursinus zurückführen. <sup>126</sup>

Dieses Dokument ist für Vergleiche relativ ungünstig, denn es ist 30 Jahre jünger als das Orgelmanuskript. Die Signatur zeigt Zeichen typischer Altersschrift, die Führung der Hand ist zittrig; Ursinus war 75 Jahre alt. Sein Schriftbild muss in den 1740er-Jahren anders ausgesehen haben. Zudem sind die relevanten Schriftanteile des Testaments nur in lateinischer Schreibschrift gehalten, nicht auch in deutscher.

Die beiden Manuskripte lassen sich am ehesten hinsichtlich der Namenseintragung in Beziehung zueinander setzen. Das Anfangs-A des ersten Vornamens ist 1744 in seiner Form ähnlich gehalten wie 1774, der Nachname zeigt in beiden Fällen zu Beginn ein V. Doch je weiter man sich in die Schriftformen vertieft, desto deutlicher treten auch Unterschiede hervor: Die beiden "F" zeigen nicht den gleichen Schreibduktus; grundsätzlich ist die Unterschrift zudem viel stärker nach rechts geneigt als das sehr aufrecht wirkende Schriftbild im Titel der Choralsammlung. Doch dieser ist ohnehin kalligraphisch angelegt; damit sind die Voraussetzungen für einen Schriftvergleich zusätzlich erschwert.

Hilfreicher sind die Eintragungen im Inneren der Handschrift. Ein konkreter Ansatzpunkt dafür, eine Verbindung zum Namenszug des Testaments zu bilden, ergibt sich mit den lateinisch geschriebenen Tempoangaben einzelner Choralbearbeitungen: mit "Allegro" zu Nr. 14 (fol. 8 verso) und "Vivace" zu Nr. 29 (fol. 16 verso). Die Ähnlichkeiten der Anfangsbuchstaben zu denen in "Andreas" und "Vrsinus" sind sehr groß; Unterschiede ließen sich demzufolge auch über den zeitlichen Abstand erklären. Vor diesem Hintergrund ist es wahrscheinlich, dass die Choralsammlung eine Reinschrift von der Hand des Komponisten ist.

DCM 026 xxiii

<sup>123</sup> Frank (wie Anm. 30), S. 45; zu *Den Danske Salmebog*, Nr. 19, 509, 511, 577 und 628 vgl. Kjærgaard (wie Anm. 40), S. 493.

<sup>124</sup> Eine Ausnahme war die Ausstellung "Troens landskab – religion i Vestslesvig f\u00f8r og nu", die 2014–15 aus Anlass von Brorsons 250. Todestag vom Museum S\u00f8nderjylland Kulturhistorie T\u00f8nder (Elsemarie Dam Jensen) durchgef\u00fchrt wurde.

<sup>125</sup> Aabenraa, Landsarkivet for Sønderjylland, Tønder købstad, Urkundenbestand, 1781. – Ursinus' Frau starb zwei Tage nach ihrem Mann; es war ihre zweite Ehe. Begraben wurde das Paar am 18. Januar 1781. Vgl. bereits Aage Toft, Tønder kirkes organister, Tønder 1951, S. 13.

<sup>126</sup> Ein Grundproblem bei den Klärungen ist zudem, dass Ursinus' Handschrift nur wenig charakteristisch war; im Ernstfall müssen hier so kleine Details wie der Ansatz eines Großbuchstaben P oder die Form des u-Bogens übereinstimmen.

Weil sich eine Verknüpfung mit Hilfe der lateinisch geschriebenen Begriffe herstellen lässt, erschließen sich in der Musikhandschrift zwei neue Zeichensysteme, die für weitere Vergleiche genutzt werden können: einerseits die in deutscher Schreibschrift geschriebenen Textanfänge der Choräle, andererseits sämtliche musikalischen Zeichen (Schlüssel, Akzidentien etc.). Offen bleibt also nur, ob auch die Titelseite von derselben Hand stammt; nicht einmal das gleichermaßen kalligraphisch gehaltene Inhaltsverzeichnis (fol. 25r) liefert hier eindeutige Ansatzpunkte. Denn ganz insgesamt erscheint Ursinus' Schrift als nicht sonderlich charakteristisch; sie lässt sich also nur dann von derjenigen von Zeitgenossen unterscheiden, wenn auch die letzten, kleinsten Details in der Untersuchung eine Rolle spielen. 127

Diese Probleme lassen sich verdeutlichen, wenn man das Manuskript zu Ursinus' *Grundlegung zu einem General-Bass* hinzuzieht. Die Differenzierung, die hinsichtlich der Autorschaft und des Schreibers auf dem Titelblatt vorgenommen wird, lässt keine Fragen offen: Ursinus ist Autor, nicht aber Schreiber des Manuskripts. Gleichwohl ist unverkennbar, dass "Jensenius'" Handschrift derjenigen Ursinus' sehr ähnlich ist, auch hinsichtlich der musikalischen Zeichen. Geringfügig größere Unterschiede ergeben sich aber gegenüber dem zweiten Faszikel des Bandes, der oben erwähnten Sammlung mit "Kingo-Chorälen"; damit stammt diese weder von der Hand Jensenius' noch von der Ursinus'.

Dies lässt sich an einzelnen grundsätzlichen Details verdeutlichen. Der Halbkreis (das alte alla-semibreve-Zeichen) schließt sich in den "Kingo-Chorälen" an seinem oberen Ende viel weiter innen im Zeichen; dadurch wirkt dieses obere Ende, das auch noch mit einem konkaven Bogen bekrönt ist, deutlich manierierter. In der Generalbasslehre findet sich ein schlichteres Zeichen. Die "4" in der Angabe des ¾-Taktes im Choralvorspiel Nr. 8 ist in den waagrechten Anteilen stärker in die Länge gezogen als im Choralbuch (dort bei Nr. 33); in der Generalbasslehre ist die "4" nicht so aufwendig geschrieben wie in jenem Orgelchoral, aber zugleich anders als im Choralbuch. In diesem erfolgten sämtliche Text-Eintragungen in dänischer Sprache: nicht nur die Liedtitel, sondern auch die Aufführungsanweisungen, z. B. dazu, wie häufig Wiederholungen erfolgen sollten (S. 55, "tre gange", also dreimal, bei "Nu lader os alle tacke Gud"). So bestätigt sich hier erneut, dass der Schriftduktus, der für Ursinus erkennbar ist, nicht völlig individuell war: Den Choralbuch-Teil der Handschrift mag folglich ein zeitgenössischer Schreiber mit Muttersprache Dänisch hinzugefügt haben – zu der Generalbasslehre, die Ursinus ebenfalls nicht abgeschrieben hat.

Zu diskutieren ist ferner ein weiteres Choralbuch, das obendrein tatsächlich in unmittelbarer Nähe des Tonderner *Vollständigen Gesang-Buches* zu sehen ist. Es folgt diesem in der Liednummerierung und bietet auf diese Weise ein Supplement zum Verständnis des (nur Texte umfassenden) Gesangbuches. Henrik Glahn stellte fest, dass 75 % der Melodien auch im Gesangbuch Telemanns von 1730 zu finden seien, und überlegte daraufhin, ob dieser nicht auch Komponist der Melodien gewesen sein könne; schließlich zog er zumindest spekulativ "en lokal kirkemusiker" als Komponist in Betracht. Damit ist ein weiterer Fragenkomplex berührt, denn als lokaler Kirchenmusiker wäre Ursinus die erste Wahl; welche Rolle spielte er bei der Entstehung dieses Manuskripts?

Eine Abhängigkeit Schraders von Telemann kommt angesichts des geringen Zeitabstandes kaum in Betracht: Melodien, die in dem 1731 publizierten, umfangreichen Gesangbuch als Bezugspunkte dienen, können sich kaum auf das im Vorjahr publizierte Choralbuch Telemanns beziehen. Eher müssen beide auf einen gemeinsamen Fundus zurückgehen, der schon etwas älter war. Hier nun kommt Ursinus ins Spiel, nicht nur als "lokal kirkemusiker", sondern auch im Hinblick auf künstlerische Fragen: Kannte Ursinus Telemann aus dessen früher Hamburger Zeit?<sup>129</sup> Stand er in Kontakt zu diesem, nachdem er nach Tønder berufen worden war?

Eine stilistische Nähe zu Telemann lässt sich auch für Ursinus vermuten;<sup>130</sup> doch mag sich in ihr einfach auch Zeitstil äußern. Denn Vergleichsmaterial aus der ferneren Umgebung Hamburgs, mit dem sich Spezifika des Telemann-Stils festmachen ließen, ist nicht überliefert. Für die weitere Betrachtung ist dann von Bedeutung, dass Ursinus nicht selbst Schreiber der Sammlung gewesen sein kann; denn die Handschriftenwiedergabe Glahns zeigt im Rahmen der musikalischen Zeichen (Schlüsselung, Taktvorzeichnung) erneut ein anderes Bild als in den übrigen Quellen.<sup>131</sup> Die Buchstabenschrift (hier nun in deutscher Sprache) ist wiederum eine Allerwelts-Handschrift des mittleren 18. Jahrhunderts.

xxiv DCM 026

<sup>127</sup> So könnte man meinen, Ursinus habe den am 27.05.1741 in Niebüll datierten und vom Orgelbauer Johann Dietrich Busch lediglich unterschriebenen Mängelbericht der Tonderner Orgel selbst geschrieben (Aabenraa, Landsarkivet for Sønderjylland, Tønder Pastorat, Sager ang. Tønder kirke 1541–1823; Bd 12, Faszikel 2). Erst der Vergleich einzelner Buchstabenformen lässt die Unterschiede hervortreten.

<sup>128</sup> Glahn (wie Anm. 40), S. 71 (Orientierung am *Vollständigen Gesang-Buch*), S. 72 (Anteil 75 %), S. 77 (Komponist), S. 80 (Zitat).

<sup>129</sup> Kein Hinweis im Personenanhang (S. 411–464) zu: Jürgen Neubacher, Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767): Organisationsstruktur, Musiker, Besetzungspraktiken, Hildesheim etc. 2009.

<sup>130</sup> Vgl. Konrad Küster, Vorwort zu: Ursinus (wie Anm. 104), S. 7f.

<sup>131</sup> Wiedergaben in: Glahn (wie Anm. 40), S. 94; Henrik Glahn, Melodier til salmer af Hans Adolph Brorson, 1694–1764: Et udvalg af pietismens åndelige sange med udarbejdet generalbas for orgel eller klaver, Kopenhagen 1994, S. 86: Die "3" in der Taktvorzeichnung zeigt in Ursinus' Orgelmanuskript oben eine waagrechte Linie, im Choralbuch eine ausgreifende Schleifenform; der Bassschlüssel ist bei Ursinus, wie erwähnt, wie ein C nach rechts offen, in der Choralhandschrift nach links (zudem in einer völlig anderen Form). Ferner – nicht in der Wiedergabe von 1994 zu erkennen – sieht bei Ursinus der linke senkrechte Balken des "N" aus wie ein "J", in der Choralhandschrift wie ein "S".

So ist denkbar, dass das Choralbuch aus dem weiteren Wirkungsraum des Tonderner *Vollständigen Gesang-Buches* stammt – vielleicht von einem unbekannten Schüler Ursinus', vielleicht aber auch als Resultat einer Ausstrahlung des Gesangbuches über die Propsteigrenzen hinaus. Zu erwähnen ist ferner, dass keine der von Glahn als neu identifizierten Melodien<sup>132</sup> in Ursinus' Vorspielsammlung berücksichtigt wird; doch angesichts des Umfangsunterschiedes zwischen Gesangbuch (1157 Lieder) und Vorspielsammlung (43 Lieder) sollte man diese Feststellung nicht überbewerten. Somit ist denkbar, dass Ursinus etwas mit den neuen Melodien zu tun hat, ebenso mit den Choralsätzen; genauer bestimmen lässt sich das Ausmaß nicht. Das wird im Folgenden weiter zu vertiefen sein.

Damit ist die Quellensituation umrissen. Von der Hand Ursinus' dürfte nur die Choralvorspiel-Sammlung stammen. Den Verhältnissen des "Tønder Pietisme" steht das zuletzt geschilderte Choralbuch nachweislich nahe, ohne dass sich dies in musikalischer Hinsicht präzisieren lässt; die Generalbasslehre ist ausdrücklich als Abschrift ausgewiesen. Das Choralbuch mit Kingo-Chorälen schließlich gehört zwar vermutlich ebenfalls dem mittleren 18. Jahrhundert an, doch es spiegelt in jedem Fall eine liturgische Praxis, die weder von Strömungen des Pietismus noch von noch jüngeren der Aufklärung erfasst war, und gehört zudem in den engeren Traditionsraum reichsdänischer Liturgie. So hat sie vermutlich nur etwas mit Jensenius (oder einem jüngeren Folgebesitzer des Bandes) zu tun, nicht also auch direkt mit Ursinus. Völlig abseits dieser Überlegungen steht schließlich das Fehr-Orgelbuch, das aber dennoch demselben kulturhistorischen Rahmen entstammt.

#### Das Liedrepertoire der Choralhandschrift

Für die 43 Stücke des Choralbuches lassen sich die theologisch-liturgischen Zielsetzungen klarer formulieren als für das gesamte Tonderner Gesangbuch. Aus welchen Quellen stammen die Lieder also (vgl. Tabelle 1)?

Ein erstes Hauptgewicht liegt bei Liedern Luthers und des übrigen 16. Jahrhunderts; mit 17 Liedern macht diese Gruppe nahezu die Hälfte des Bandes aus. Die meisten Lieder des 17. Jahrhunderts stehen auch in Ausgaben der von Johann Crüger begründeten *Praxis pietatis melica*, und zwar vor allem in Gesangbüchern der jüngeren Frankfurter Tradition – mit neun Liedern etwa halb so viele, wie aus dem Reformationsjahrhundert stammen. Auch das eine Lied Johann Rists, das Ursinus berücksichtigte ("Ermuntre dich, mein schwacher Geist"), findet sich dort – das einzige zudem, das sich auf "regionale Traditionen" zurückführen lässt. Neben dieser *Praxis-pietatis*-Tradition stehen zwei (vielleicht drei) weitere Gesänge des 17. Jahr-

hunderts. Übrig bleiben 12 Lieder aus den beiden Gesangbüchern Johann Anastasius Freylinghausens von 1704/08 und 1714,<sup>133</sup> dazu als jüngstes das erst 1735 nachweisbare Lied "Gott ist die wahre Liebe".

Auf diese Weise also lässt sich die Altersstruktur der Texte bestimmen. Doch spielt "Alter" für den Kirchenliedumgang traditionell nur eine untergeordnete Rolle; wichtiger ist die Zugehörigkeit zu einem aktuell vorliegenden liturgischen Korpus. So betrachtet, ist nicht erstaunlich, dass sämtliche Lieder sich auch bei Schrader finden. Besonders charakteristisch wirkt aber, dass alle Lieder (mit Ausnahme von "Gott ist die wahre Liebe" und "Mein Jesu, der du mich aus Lieb") auch in den Freylinghausen-Gesangbüchern von 1704/08 und 1714 stehen (vgl. Tabelle 2).

Dennoch sind Ursinus' Vorspiele von diesen Gesangbüchern nicht direkt abhängig. Die Melodieformulierungen beider Corpora unterscheiden sich zwar nur in Details, dort dann aber markant: etwa in der Rhythmisierung und in der Durchgangsbildung.<sup>134</sup> Folglich spiegeln die Choralvorspiele einen ebenso regional uminterpretierten Zugang, wie sich dies auch für Schraders Textgebrauch feststellen lässt.<sup>135</sup>

Zugleich repräsentiert Ursinus' Sammlung aber einen eigenen Zugang zu dem Liedrepertoire, das sich mit Wirkungen Freylinghausens verknüpfen lässt. Nur sieben der Lieder, die Enevold Ewald übersetzte, fanden bei Ursinus Berücksichtigung; <sup>136</sup> zu sechs Liedern liegen Übertragungen Brorsons vor. <sup>137</sup> Zu berücksichtigen ist dabei aber auch, dass keines der Lieder Schraders von Ursinus bearbeitet worden ist. <sup>138</sup> Im Ergebnis spiegelt Ursinus' Vorspielsammlung die geschilderten Unterschiede der Liturgieentwicklungen Dänemarks und Schleswig-Holsteins kaum (vgl. Tabelle 3); dass in *Den Danske Salmebog* "Es glänzet der Christen inwendiges Leben" weiterlebt, das 1993–96 nicht ins *Evangelische Gesangbuch* übernommen wurde, erscheint hier als ein nicht aussagekräftiger Einzelfall.

132 Glahn (wie Anm. 40), S. 86f.

DCM 026 XXV

<sup>133</sup> Zur Quellenwahl der herangezogenen Edition vgl. McMullen und Miersemann (wie Anm. 103), Bd. I/3, S. 70.

<sup>134</sup> Vgl. hierzu auch Glahns Hinweis auf Formulierungen des Choralbuches zum Tonderner *Vollständigen Gesang-Buch*, die von Freylinghausens Publikationen abweichen; vgl. Glahn (wie Anm. 40), S. 74.

<sup>135</sup> Vgl. Anm. 38 zu Povl Otzen.

<sup>136</sup> Hejselbjerg Paulsen stellt fest (wie Anm. 2, S. 256): "Mange af de Psalmer, som Ewald havde oversat, [er] ikke optaget i Tondersches Gesangbuch"; demnach habe Ewald keine bestimmende Rolle für dieses inne gehabt. Wenn man dagegen bedenkt, dass immerhin ein Sechstel der Lieder in Ursinus' Sammlung auch in Übersetzungen Ewalds vorliegen, ist die Beziehung zwischen beiden Corpora hier immerhin ein wenig deutlicher.

<sup>137</sup> Vgl. Register in: Hans Adolph Brorson, Samlede Skrifter [BSS], 3 Bde., Kopenhagen 1951–1956, hrsg. von L. J. Koch, Bd. 2, S. [429]–[432]. Folgende Nummern der Ursinus-Sammlung haben eine Beziehung zu Brorsons Übersetzungen: Nr. 10 (BSS, Nr. 30), Nr. 16 (BSS, Nr. 115), Nr. 21 (BSS, Nr. 148), Nr. 22 (BSS, Nr. 245), Nr. 26 (BSS, Nr. 56), Nr. 37 (BSS, Nr. 198).

<sup>138</sup> Jene zusammengestellt bei Brederek (wie Anm. 6), 1. Teil, S. 94.

Das Resultat lässt sich folglich wie eine philologischen Abhängigkeit von Quellen darstellen. Ursinus bezieht sich in der Liedauswahl zweifellos auf Schraders Gesangbuch; die Melodien, die er verwendet, müssen ebenso der Tonderner Praxis entsprochen haben wie die des anonymen Choralbuchs. Doch diese Tonderner Praxis kann noch nicht weit zurückgereicht haben; wichtige formative Phasen ergaben sich erst gleichzeitig mit dem Tonderner Wirken Ursinus'. Daran, dass dieser eine Rolle in der Formulierung diese Tonderner Liedpraxis gespielt haben muss, führt also kaum ein Weg vorbei: Normal wäre gewesen, dass in eine solche lokale Praxis die so jungen Hallenser Melodien unverändert implementiert worden wären; dass sie hingegen einer redaktionellen Bearbeitung unterworfen wurden, entspricht der Arbeitsweise Schraders bei der Liedzusammenstellung. Dass dieser in der differenzierten Redaktion ("Lied für Lied") zwar mit regionalen theologischen Kollegen (wie Balthasar Petersen) kooperierte, nicht aber mit dem lokalen Kirchenmusiker, wirkte völlig unglaubwürdig. Für die Datierung dieser Vorgänge wiederum ist wichtig, dass Ursinus' Repertoire nicht schon aus der Öffnung der Liedpraxis heraus erklärbar ist, wie sie sich um 1720 in der Propstei Tønder ergeben hatte. Er mag an ihr Anteil genommen haben; doch zumindest die musikalische Redaktion der Freylinghausen-Melodien müsste daraufhin bei ihm gelegen haben. Da aber keine Hinweise auf eine ältere gottesdienstliche Nutzung dieses Liedgutes durch deutschsprachige Gläubige in Tønder vorliegen, muss Ursinus derjenige gewesen sein, der für die "offizielle" Anpassung der Melodien verantwortlich war. Folglich rückt er auch wieder in den Fokus als Verantwortlicher für die Melodiegestalten des von Henrik Glahn beschriebenen Choralbuchs, das dem Tonderner Gesangbuch so eng verwandt ist. Doch Melodieformulierungen des Choralbuches und der Vorspielsammlung sind auch nicht in direkter Abhängigkeit von einander zu sehen; für beide Zusammenhänge mag es durch den jeweiligen Schreiber auch punktuelle Anpassungen gegeben haben, die teils auf eine nochmals spezifische örtliche Praxis (Choralbuch), teils auf künstlerische Ziele (Figuration in der Vorspielsammlung) ausgerichtet waren. All diese musikalischen Redaktionsarbeiten jedoch können erst angesetzt haben, als Schrader begonnen hatte, sein Gesangbuch zusammenzustellen; dass davon die Choralvorspiele abhängig sind, steht außer Zweifel.

Nach Ursinus' Titelformulierung sind die Vorspiele auf "die gebraüchlichsten [!] Chorale" ausgerichtet. Bezeichnet werden damit tatsächlich Lieder, nicht deren Melodien, denn je zwei Texte werden einer einzigen Melodie zugeordnet (Nr. 5 und 32, "Herzlich tut mich verlangen"; Nr. 24 und 26, "Wie schön leuchtet der Morgenstern"). Obgleich es in diesen Stücken eigentlich nur um das Verhältnis zwischen einer Melodie und der Einbettung in einen neu komponierten Satz geht (Umrahmung, Begleitung), wird also eine Unterscheidung getroffen. Eher zu erwarten wäre, dass ein Vorspiel auch für ein anderes Lied verwendet werden kann als das in der Über-

schrift genannte: dann, wenn es sich – wie innerhalb der beiden Paare – um Liedtexte desselben metrischen Baus handelt. So aber stehen tatsächlich "Lieder" als Verbund aus Text und Musik im Fokus, nicht die musikalischen Möglichkeiten eines Liedsatzes allein. Wie weit die berücksichtigten Lieder "gebräuchlich" sind, muss eine Gegenrechnung in den zeitgenössischen schleswig-holsteinischen Gesangbüchern erfahren. Dass in diesen zahlreiche der älteren Lieder vertreten sind, verwundert nicht<sup>139</sup>; doch der Blick auf die neueren ergibt hier zusätzliche Einblicke. Wo also fanden sich diese jungen Lieder, die Ursinus benutzte, schon ehe sie in das Tonderner Gesangbuch eingingen?<sup>140</sup>

Nr.	Liedanfang	Gesangbücher vor 1731	
2	Lasst uns alle fröhlich sein	-[=nur Tondern]	
3	Gottes Sohn ist kommen	1696 Schleswig, 1717 Altona	
7	Wir Christenleut	1676 Schleswig [= Husum], 1691 Glückstadt, 1717 Altona, Altona o. J.	
8	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel	1717 Altona, 1730 Kopenhagen	
9	Preis, Lob, Ehr, Ruhm	1717 Altona	
22	Es glänzet der Christen	1717 Altona	
23	Erleucht mich, Herr, mein Licht	1717 Altona, 1729 Flensburg	
28	Zeuch meinen Geist, triff	1717 Altona, 1730 Kopenhagen	
29	Mein Jesu, der du mich aus Lieb	-[= nur Tondern]	
33	Gott ist die wahre Liebe	1719 Schleswig, 1727 Kiel	
37	Nur frisch hinein	1717 Altona	
38	Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut	1717 Altona, 1730 Kopenhagen	
39	Entfernet euch, ihr matten Sterne	1717 Altona	
40	O Durchbrecher aller Bande	1717 Altona, 1729 Flensburg, 1730 Kopenhagen	

<sup>139</sup> Vgl. die Tabellen 1 und 3.

XXVI DCM 026

<sup>140</sup> Zugrunde gelegt ist die Liste bei Brederek (wie Anm. 6), 1. Teil, Anhang. Dort werden nur die Lieder genannt, die in mehr als einem Gesangbuch vertreten sind; Lieder, für die im Folgenden "nur Tondern" berichtet wird, sind also bei Brederek nicht aufgeführt. Bredereks Angaben sind jedoch nicht zuverlässig: Für das Gottorfer Gesangbuch von 1712 benutzt er die wesentlich andersartige Ausgabe von 1738 (vgl. hierzu die süffisante Bemerkung bei Hejselbjerg Paulsen, wie Anm. 2, S. 108, wie es angehen könne, dass ein holsteinischer Hymnologe bei der Suche nach einem Exemplar nicht auf die Idee gekommen ist, es könne in der Kopenhagener Königlichen Bibliothek erhalten geblieben sein); das Tonderner Gesangbuch beschreibt er auf Grundlage des Nachdrucks von 1742, das sich in seinem Besitz befand (siehe oben, Anm. 113; vgl. seinen Kommentar im 1. Teil, S. 89). – Die genannten Gesangbücher genossen nur eine begrenzte Verbreitung; dies gilt vor allem für Schleswig/ Husum 1676 (Brederek, 1. Teil, S. 19: "Hofgesangbuch"), Glückstadt 1691 und Schleswig 1696 (S. 41 bzw. 46: "Privatarbeit"), das undatierte Altonaer (S. 61), Kiel 1727 (S. 81: "wenigstens halboffiziell"; analog S. 83 zu Flensburg 1729 und S. 84 zu dem 1730 in Kopenhagen erschienenen).

Elf Lieder (ein Viertel) finden sich also auch in dem frühpietistischen (Altonaer) Pionier-Gesangbuch aus der Propstei Pinneberg; die meisten anderen Liednachweise beziehen sich nicht auf offizielle Gesangbücher, sondern eher auf Publikationen, die aufgrund von spezifischen verlegerischen Interessen entstanden. Insgesamt 14 Lieder waren nicht überregional in der liturgischen Praxis verwurzelt; zwei finden sich sogar überhaupt erstmals im Tonderner Gesangbuch. Wenn Ursinus' Angabe, es handele sich um die "gebräuchlichsten" Lieder, einen Sinn haben sollte, dann bezog sie sich nur auf Tønder und auf die Wirkungen, die vom liturgischen Klima der Stadt ausgingen.

Die Sammlung bietet insofern einen Querschnitt durch das Gesamtrepertoire des Gesangbuches und setzt in ihm Prioritäten, die primär aus lokaler oder regionaler Perspektive nachvollziehbar erscheinen. Dies wiederum strahlt auf die Einschätzung der Sammlung aus: Handelt es eher um ein didaktisches Werk – in ähnlicher Form, wie der spätere Musikunterricht am Seminar auf den liturgischen Rahmen der Propstei ausgerichtet war? Kaum denkbar ist, dass Ursinus' Titelvermerk gleichsam im Vorgriff auf die landesweite Akzeptanz des Repertoires zu beziehen ist und die Priorisierung sich auf einen sehr viel größeren geographischen Raum beziehen soll.

Vorspiele zu den "gebraüchlichsten Chorälen" mögen in einer Kirche im Gottesdienst benutzt worden sein. Der exzellente Erhaltungszustand des Ursinus-Manuskripts deutet aber darauf hin, dass dieses selbst wohl nie eine Rolle im unmittelbaren liturgischen Gebrauch gespielt hat: Es ist kaum je in der sonntäglichen Gottesdienstpraxis auf ein Orgel-Notenpult gestellt worden.<sup>141</sup> Handelte es sich bei dieser sorgsamen Reinschrift also eher um etwas, das als Studienmaterial benutzt werden sollte? Dies erklärte auch das scheinbare quantitative Missverhältnis zwischen 43 "gebräuchlichsten" Liedern und einem Repertoire von 1157 Texten: Ziel bräuchte nicht gewesen zu sein, ein Lied-Gesamtrepertoire abzubilden, sondern es müsste darum gegangen sein, Wege aufzuzeigen, wie man mit diesem Repertoire umgehen könne - ausgehend von elementaren Zugängen, die aber nicht unbedingt exemplarisch sein müssen. Es mag also sein, dass manche der Bearbeitungen Anregungen zur Übertragung auf andere Lieder enthalten, aber nicht alle Stücke tatsächlich als Bestandteile eines innersten Kerns der liturgischen Praxis zu werten sind. Deshalb ist in einem nächsten Schritt nach den musikalischen Gestaltungsformen zu fragen.

Schon Ursinus' Händel-Zitat hat den Blick auf die Musik der Orgelvorspiele selbst gelenkt – für dessen Einschätzung auch der Blick auf die weiteren Vokalwerke Ursinus' grundlegend erscheint. Nicht jedes dieser Choralvorspiele wirkt auf Anhieb wie ein großer künstlerischer Wurf. Angesichts der Position, die Ursinus einnahm, ist jedoch damit zu rechnen, dass geringere künstlerische Ansprüche nicht automatisch etwas mit Unvermögen zu tun haben, sondern auch mit pädagogischen oder liturgischen Zielsetzungen. Wie sieht also das Verhältnis aus Liturgie, Didaktik und Kunst im Detail aus?

Alle 43 Choralvorspiele sind manualiter-Kompositionen. A priori handelt es sich bei diesem Typus nicht um eine Reduktion gegenüber "anspruchsvolleren" Werken, in denen auch eine Pedalklaviatur erforderlich ist, sondern um etwas Eigenständiges. Grundbausteine darin sind die Liedmelodie in der Oberstimme und – in der linken Hand – eine bewegte Unterstimme. Jede dieser Konstituenten ist essentiell: Die "Unterstimme" ist keine Mittelstimme (zu der sie würde, wenn unter ihr eine Pedalstimme läge); und die geschilderte Kombination gilt weniger in den melodiefreien Abschnitten, sondern vor allem dort, wo tatsächlich die Melodie präsentiert wird.

In ihnen geht es also darum, eine Gemeinde unmittelbar darauf vorzubereiten, welches Lied im Folgenden gesungen werden soll. Diese Anforderung war unabhängig davon, ob dieses Liedersingen sich in einem eher pietistischen oder einem eher lutherisch-orthodoxen Milieu ergab; das Liedrepertoire wuchs seit dem mittleren 17. Jahrhundert ohnehin so sprunghaft an, dass es nötig war, den Gemeinden Orientierung zu geben. Diese eröffnete zugleich einen Rahmen dafür, die liturgische Anforderung wiederum künstlerisch auszufüllen. In welchen künstlerischen Rahmen hat Ursinus also diese liturgische Anforderung gestellt?

Bei der Antwort hilft zunächst ein Blick auf allgemeine Gestaltungselemente weiter. Denn in vielen Stücken kann die Melodie nur dann hervortreten, wenn sie auf einem anderen Manual gespielt wird als die Begleitung – in anderer Klangfarbe. 142 Damit bezieht sich der Stül der Stücke auf den Traditionsraum, in dem Ursinus wirkte: Soweit man weiß, waren im 18. Jahrhundert Instrumente mit nur einem Manual im historischen Nordfriesland unüblich.

Besonders deutlich lässt sich die Wirkung an einem der ausgeprägt pietistischen Lieder zeigen: an "Es glänzet der Christen inwendiges Leben" (Nr. 22). Das Bass-Vorspiel, das aus einem sequenzierten Vordersatz und einem ebenfalls sequenzierten Nachsatz aufgebaut ist, steht in Kontrast zu den rein akkordisch begleiteten Melodie-Abschnitten. Beide Elemente erfordern also eine Trennung. Die scheinbare Ein-

DCM 026 xxvii

Zur Typologie der Choralvorspiele

<sup>141</sup> Anders etwa als Fehrs Notenbuch; zu diesem vgl. oben, bei Anm. 93.

<sup>142</sup> Auf einer Orgel mit "geteilten Schleifen" lässt sich dieser Klangunterschied nicht erzielen, weil Ober- und Unterstimmenanteile in ihren Oktavlagen nicht voneinander getrennt sind.

fachheit der Notenwerte und des Satzbildes wird also durch die Klangwirkung gleich wieder aufgehoben: Gerade für dieses Lied sind also gezielt künstlerische Mittel gewählt worden.

Diese Differenzierungsprobleme erfassen aber die Lieder der Freylinghausen-Tradition nicht durchgängig. Im Nachbarstück "Erleucht mich, Herr, mein Licht" (Nr. 23) gelangte Ursinus zu einem völlig anderen Resultat: Zwar startet das Vorspiel auch hier einstimmig; doch ehe die Melodiepräsentation erreicht ist, tritt eine zweite freie Stimme in das Geschehen ein. Auch hier wird Ursinus an ein zweimanualiges Instrument gedacht haben: Zwischen einzelnen Liedzeilen tritt als trennendes Element ein stark figurierter Takt ein, dessen Musik aus dem Vorspiel-Schluss abgeleitet ist; wenn diese Figuration auf demselben Manual gespielt würde wie die Melodie, träte deren Schlichtheit gegenüber dem Zwischenspiel-Element in den Hintergrund. Das aber ist offensichtlich ohnehin nicht intendiert; denn jeweils zwei Melodiezeilen sind als zusammengehörig dargestellt, ohne dass das Trenn-Element eingeschoben wird. Also respektiert Ursinus den Melodiezusammenhang: Das Trenn-Element wird nicht überall dort eingeschoben, wo sich eine Lücke zwischen Melodieabschnitten ergibt, sondern nur dort, wo dies hinsichtlich der Textgestalt als passend erscheint.

Beide Stücke gleichen einander in einem Detail, das mit der Zweimanualigkeit der Orgeln zusammenhängt: Einleitung und Melodiepräsentation unterscheiden sich in ihrer Thematik; zwischen die einzelnen Melodieabschnitte kann Figuration eintreten, die sich auf die Basis der Einleitung zurückbezieht. Dieser Zugang wird jedoch auf stark unterschiedliche Weise konkretisiert, und damit wird die Grundvoraussetzung des Satztyps, der sich aus Melodie und einstimmiger Begleitlinie ergibt, an einer entscheidenden Stelle künstlerisch geöffnet: bei der Musik, die in den choralfreien Teilen erklingt, vor allem in der Einleitung der Choralvorspiele. Hier lassen sich grundsätzlich drei musikalische Typen unterscheiden, die jeweils in stark divergierenden Ausprägungen vorkommen (und selbstverständlich auch in anderen zeitgenössischen Choralvorspielen vorkommen).

Der erste Typus sieht aus wie eine zeitgenössische Arie – ähnlich wie die anspruchsvolleren sechs "Schübler-Choräle" Bachs (BWV 645–650), von denen fünf nachweislich auf Choralbearbeitungen aus Kantaten zurückgehen und um 1748 im Druck erschienen, also etwa in der gleichen Zeit, in der Ursinus das Manuskript anfertigte. Charakteristisch ist hier, dass die Orgel mit einem Abschnitt beginnt, der überhaupt nicht auf das Lied verweist; ziemlich spät tritt dessen Melodie ein, und ihr Vortrag wird dann mit Bruchstücken dieser Einleitung gegliedert.

Der zweite Typus ist eine Variante: Nach dem langen Vorspiel wird die Melodie ohne Unterbrechung vorgetragen. Beide Typen sind also miteinander verwandt; ihre

Wurzeln liegen in der zeitüblichen liturgischen Vorschrift, dass Organisten zwar ganz deutlich die Melodie vorspielen sollten, aber zuvor musikalisch völlig freie Anteile bilden konnten – quasi zur Vorbereitung von Atmosphäre und Tonart<sup>143</sup>.

Der dritte Typus schließlich kommt ohne die freie Vorbereitung aus: Der Komponist entwickelt in der Begleitung eine Basis, zu der die Melodie nach wenigen Augenblicken hinzutritt. Dabei entfällt die Möglichkeit, aus der Einleitung motivisch prägnante Elemente für die Zeilenzwischenspiele zu entnehmen. Da jedoch in den beiden anderen Typen diese Einschübe ebenso ohne motivische Beziehung zu einem Ritornell entwickelt werden können, bietet sich dies auch hier als Gestaltungsbasis an (Nr. 33, 43). Und die Grenze zu aufwendigeren Techniken ist fließend. "Christ unser Herr zum Jordan kam" (Nr. 15) beginnt mit nur zwei Takten Generalbass-Bewegung: keinem "Vorspiel", sondern einem Einschwingen in die anschließende Sechzehntel-Bewegung. Und doch ist die Musik des ersten Taktes so prägnant, dass sie im weiteren Verlauf des Stückes eine "thematische" Funktion übernehmen kann (T. 4, 10, 13, 18, 20, 23).

Im Detail ergeben sich weitere Typisierungen. In manchen Stücken werden alle Melodiezeilen mit Ritornellzitaten voneinander abgesetzt (Nr. 5; fast alle in Nr. 32); in anderen werden Stollen und Abgesang innerlich nicht gegliedert, sondern nur voneinander abgesetzt (Nr. 4, 8 und 20). Und obgleich Nr. 40 eines der Stücke ist, deren Ritornelle besonders reich ausgestaltet sind, läuft nach dessen Ende der Choral ohne jeglichen Einschub ab. Dafür aber gibt es auch besonders einfache Realisierungen wie in Nr. 2, doch lohnt sich auch hier, die Gestaltungsgrundlagen zu hinterfragen. Denn Nr. 11 scheint nach demselben Prinzip gebaut zu sein; am Ende mehrerer Melodiezeilen zitiert Ursinus immerhin den ersten der nur zwei Vorspieltakte – zum ausgehaltenen Schlusston.

In einigen Choralbearbeitungen wartet Ursinus mit Spezialtechniken auf. In "Wir Christenleut" (Nr. 7) wird der Melodiestart behandelt wie die unbegleitet vorangestellte "Devise" einer zeitgenössischen Opernarie; nach deren Vorbild folgt dann ein Zitat des Ritornellbeginns. Auch in anderen Stücken wird melodisches Material des Ritornells unverändert neben dem Melodievortrag zitiert (Nr. 34, T. 7–8; Nr. 38). Eine weitere Frage kann sich darauf ausrichten, ob aus dem Ritornell stets nur dieselbe Formel entnommen wird – oder mehrere verschiedene: Dies ist der Fall in "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Nr. 24), dem Stück mit dem am aufwendigsten ge-

xxviii DCM 026

<sup>143</sup> Zu dieser Differenzierung (besonders klar seit 1749 in der Stadt Buxtehude differenziert) vgl. Konrad Küster, "Choralfantasie als Exegese: Konflikte zwischen musikalischer Realität um 1700 und jüngeren Gattungsbegriffe, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 94 (2010), S. 23–34, hier S. 24f.; Konrad Küster, "Orgelmusik i den danske helstat", *Christiansborg Slotskirkes Orgel*, 1829–2009, Hrsg. Uffe Kjærulf und Henrik Fibiger Nørfelt, S. 30–49, hier S. 42f.

stalteten Ritornell.<sup>144</sup> Entsprechendes findet sich nochmals in "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" (Nr. 13), in dem die Formeln jedoch nur locker mit dem Ritornell verbunden sind, und im Vorspiel zu Freylinghausens Lied "Nur frisch heran" (Nr. 37) mit seinem vielgestaltigen Ritornell und den unterschiedlichen Zeilenzwischenspielen (nur in T. 15 mit den Anfängen von T. 3 und 4 verwandt). Eine letzte bemerkenswerte Variante findet sich in "Mein Jesu, der du mich aus Lieb" (Nr. 29): Am Werkschluss läge es nahe, das Ritornell zu wiederholen; doch in Takt 36 schlägt Ursinus unvermittelt eine neue Richtung ein und dehnt den musikalischen Gesamteindruck zweimal über einem dominantischen Orgelpunkt.

Sofern tatsächlich von einem "Ritornell" gesprochen werden kann, ergeben sich weitere Differenzierungen. Häufig sind einstimmige Melodievorbereitungen, in denen die Startfigur mehrfach sequenziert wird und auf dieser Weise bereits direkt zur Kadenz hinführt (Nr. 19, 27, 44); diese Gestaltung, die in der zeitgenössischen Figuralmusik in nur vom Continuo begleiteten Arien vorkommt, lässt sich auch um Oberstimmen anreichern (Nr. 12, 42). Wie nicht anders zu erwarten, sind mehrstimmige Einleitungen ansonsten nach einem klaren Ritornelltypus gestaltet, der ebenfalls arientypisch ist: Dem Start folgen dann eine Fortspinnung und eine Kadenz – bisweilen im Inneren durch einen Orgelpunktabschnitt oder gegen Ende durch eine Trugschluss-Bildung erweitert. Doch auch zweiteilige Formen kommen vor: größere, die dann typischerweise Wiederholungen des Anfangs und des Schlusses enthalten können ("Wie soll ich dich empfangen", Nr. 5), aber auch kleinere, die lediglich einen Vorder- und einen Nachsatz enthalten (Nr. 14, "Was Gott tut, das ist wohlgetan").

Damit wirken die Choralvorspiele überschaubar. Sie sind es auch in ihrer melodischen Gestaltung; denn nicht selten verbergen sich hinter Ursinus' Figurationen einfachste skalare Bewegungen (besonders deutlich im Vorspiel zu Nr. 12). In "Preis, Lob und Ehr" (Nr. 9) wird das Vorspiel nur aus einer abwärts gerichteten Tonleiter gebildet, die durch eine zweimal eintretende Figur aufgehalten wird; dennoch kann aus dieser Figur und Tonleiter-Fragmenten etwas Wiedererkennbares generiert werden, mit dem sich die Melodiezeilen voneinander absetzen lassen. Und in "Christ unser Herr" (Nr. 15) lässt sich die anscheinend so prägnante Figur des Anfangs dort,

wo sie die Melodiezeilen voneinander trennen soll, mehrfach auf eine einfache Sechzehntelbewegung reduzieren (T. 13, 18, 20, 23)

Wie also steht es um den musikalischen Gehalt? Entscheidend für eine Bewertung ist offenbar tatsächlich die liturgische Zielrichtung der Melodie-Präsentation: Sie ist das übergeordnete Element; anderes hat sich ihr anzupassen. Folglich wird die Melodie selten mit einer Begleitung versehen, die direkt aus dem Vorspiel stammt: Techniken der Vokalmusik Bachs, nach denen ein Ritornell, so vollwertig und eigenständig es erscheint, "trotzdem" auch noch eine ganz andere Melodie in sich aufnehmen kann, finden sich bei Ursinus nicht.

Dies ist offensichtlich aus konzeptionellen Gründen ausgeschlossen: Die "freie" Musik tritt zurück, sobald die Melodie einsetzt. Folglich bleibt für die "freien" Elemente nur der Zwischenraum übrig, der sich entweder zwischen zwei Melodie-Abschnitten oder zwei Liedteilen ergibt. Diese Stellen bieten jedoch musikalisch nur wenig Freiraum: Der Schluss jeder Melodiezeile hat stets etwas mit der Fortführung zu tun; in der Regel wechselt hier nicht einmal die Harmonie. Wenn Ursinus an dieser Stelle ein Element seines Vorspiels zitieren möchte, muss es also in harmonischer Hinsicht statisch sein; diese Eigenschaft muss demnach schon im Vorspiel angelegt werden.

Zugänge, die zeigen, wie Ursinus mit diesen Bedingungen umging, erfordern die Betrachtung im Detail. In Nr. 26 ("Ach, wundergroßer Siegesheld") lässt Ursinus jeweils zu den Schlusstönen der Melodiezeilen das Anfangsmotiv des "Ritornells" eintreten. Das ist möglich, weil beide in sich harmonisch konstant sind – der ausgehaltene Melodieschlusston ohnehin, aber auch die Musik der ersten beiden Takte. Die besondere Konsequenz, die Ursinus daraus zieht, zeigt sich am Ende des Stollens: Denn auch dessen Schlusston begleitet er mit einem Zitat dieser Zwei-Takt-Formel. Das ermöglicht ihm, die Stollen-Wiederholung im dritten Ritornelltakt ansetzen zu lassen; es entsteht folglich der Eindruck, die Ritornell-Wiederholung habe schon zum Melodieschlusston wieder eingesetzt. Doch noch mehr: Der Stollen beginnt (zur Melodie von "Wie schön leuchtet der Morgenstern") mit einer Dreiklangsmotivik, folglich erneut in "konstanter Harmonik"; auch hier wird der Anfangstakt des Ritornells zitiert, ungeachtet dessen, dass er dafür auftaktig (in der zweiten Takthälfte) ansetzen muss.

Beobachtungen wie diese zeigen einen souveränen Umgang mit denjenigen Details, die liturgisch frei handhabbar waren. Im gleichen Sinn wirkt in Nr. 35 ("Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott") die Gestaltung äußerlich schlicht; doch in der zweiten und dritten Melodiezeile kommt mit der Begleitung eine hochgradige Textausdeutung in den Satz hinein: zu den Worten "der du littst Marter, Angst und Spott, | für mich am Kreuz auch endlich starbst".

DCM 026 xxix

<sup>144</sup> Die 6 Anfangstakte in: Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist: Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 23), S. 427. Die musikalische Beschreibung (S. 312) ist fehlerhaft: Dass die melodiefreien Anteile der Choralvorspiele mindestens acht Takte umfassten, stimmt mit der musikalischen Substanz nicht überein; der Verzicht auf Pedalgebrauch ist stilimmanent auch bei Franz Tunder zu finden (nicht also hier zu einem "frühen Zeitpunkt"). Das von Edler exemplarisch vorgestellte Stück ist, wie hier beschrieben, ein Ausnahmefall. Schließlich bleibt die liturgische Ausrichtung ohne Betracht.

Auf dieser Grundlage wird deutlich, dass – was die Melodiepräsentation angeht – Schlichtheit und Deutlichkeit gefragt war. Dies strahlt von den Begleitungstypen und den Melodie-Zwischenspielen auf das motivische Material ganzer Stücke aus. Doch von diesem Moment an ist die Musik nicht mehr einfach (auch in spieltechnischer Hinsicht nicht): Sie kann einen prinzipiellen Kontrast zwischen Ritornell und Liedteil zeigen, der weit über einen motivischen Gegensatz hinausgeht; und sie ist in ihrer Ausrichtung auf zweimanualiges Spiel (und ebenso: auf die Verschleierung schlichter Tonleiter-Fortschreitungen) keineswegs anspruchslos. Hierin wird also das Musikalische betont; keiner dieser Aspekte zeigte einen Verzicht auf Äußerliches oder Künstlerisch-Ästhetisches.

Verknüpft man diese Beobachtungen wieder mit den Altersstrukturen des Liedrepertoires, wird deutlich, dass es keine klaren Gruppen-Zuordnungen gibt: also keine Unterscheidung der Bearbeitungstypen, gemessen etwa am Ausmaß des pietistischen Gehalts oder dem Alter der Lieder. Vielmehr greifen die Liedtypen und Kompositionsarten umfassend ineinander. In allen Typen treten musikalische Ansprüche unverhüllt in den Vordergrund, etwa Fingerfertigkeit, Beziehung der Motivsprache zum Text oder die Entfaltung von Klang – so, wie dies nur auf einer Orgel (und: mit mehr als einem Manual) möglich ist.

#### V. ÜBERBLICK ALS RESÜMEE

Als Organist des norddeutsch-dänischen Traditionsraums integrierte Ursinus also das pietistische Liedgut einfach in seine normalen Arbeitspraktiken – genauso, wie es für Schraders Ansatz erkennbar ist: Ein Unterschied zwischen Älterem und Neuerem ist auch in den ästhetischen Prämissen nicht erkennbar. Affektgehalt und Bildlichkeit in der Tonsprache haben für pietistisches und traditionelles Liedgut dieselbe Bedeutung, letztlich ebenso wie dies die zeitgenössische Opernarien prägt.

In Ursinus' Musik sind das traditionelle Orgelspiel und die traditionelle Kantatenkunst somit ein übergeordneter Rahmen, in dem das neue Pietistische als eine von mehreren denkbaren Optionen erscheint. Insofern wirkt der Umgang eklektisch: Bald liegt die Priorität bei alten Gestaltungsformen, bald bei neuen Details. Die Entwicklung mag gerade deshalb so erfolgreich gewesen sein, weil sie den Eklektizismus an so zentraler Stelle enthielt; er kam den Interessen aller entgegen. Denn offensichtlich wollte niemand in Tønder (selbstverständlich auch Schrader nicht) auf die große, möglichst kunstvolle Kirchenmusik verzichten, im Gegenteil: Auch die Kunst konnte problemlos zum Transport moderner Ideen dienen. Diese kamen offenkundig der Geisteshaltung weiter Bevölkerungskreise entgegen, unter dänisch wie deutsch Sprechenden.

Auch in Ursinus' Figuralmusik wirken manche Formeln "einfach", nicht also ausgeprägt kunstvoll: etwa das Einleitungsritornell zur Eröffnung der Festmusik von 1730. Andererseits finden sich in seiner Ensemblemusik auch deutlich komplexere musikalische Konstellationen als in den Choralvorspielen von 1744. Diese repräsentieren keine einheitlichen Gestaltungsformen; doch die Bandbreite, die die Choralvorspiele zeigen, ist viel weiter gehend als seine Kantaten durch gebrauchsmusikalische Bedingungen definiert, vor allem durch die liturgische Fasslichkeit der Melodien. Freiräume für Kunstentfaltung und Spieltechnik sind von dieser Anforderung absetzbar, und sie äußern sich – auf knappem Raum – in einer erstaunlich breiten Differenzierung. Beide Aspekte präzisieren somit das Bild des "Tønder Pietisme": Er bot Platz für Figuralmusik und für ein Weiterwirken der alten norddeutsch-dänischen Orgeltraditionen. Dass unter den Bedingungen der Kunstinteressen und der Orgeltraditionen Vorspiele auch für gezielt pietistische Lieder entstanden, die plötzlich zu den "gebräuchlichsten Chorälen" gezählt wurden, ist in einem sehr großen geographischen Rahmen kulturell bemerkenswert.

XXX DCM 026

# TABELLE 1: Alter und Gruppierung der Liedvorlagen Ursinus' nach ihren Texten

Die Lieder werden in drei Gruppen zusammengefasst. In der ersten Spalte stehen Lieder aus den frühen nachreformatorischen Jahrzehnten ("alt"). In der mittleren finden sich Lieder des 17. Jahrhunderts; sofern sie auch in (späteren) Ausgaben der "Praxis pietatis melica" zu finden sind, werden sie unter diesem Titel genannt. In der rechten Spalte stehen schließlich die neuen Lieder der Freylinghausen-Gesangbücher. Für Nr. 29 ist keine ältere Quelle zu ermitteln.

Nr.	Lied	Her	kunft	
1	Ein Kindelein so löbelich	alt		
2	Lasst uns alle fröhlich sein	alt		
3	Gottes Sohn ist kommen	alt		
4	Warum willt du draußen stehn		Praxis pietatis melica	
5	Wie soll ich dich empfangen		Praxis pietatis melica	
6	Ermuntre dich, mein schwacher Geist		Praxis pietatis melica	
7	Wir Christenleut	alt		
8	Kommst du nun Jesu vom Himmel	alt		
9	Preis, Lob, Ehr, Ruhm			Freyling- hausen
10	Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld		(17. Jahrhundert)	
11	Christus der uns selig macht	alt		
12	Jesus Christus unser Heiland, der den Tod	alt		
13	Komm Gott Schöpfer Heiliger Geist	alt		
14	Was Gott tut das ist wohlgetan		(17. Jahrhundert)	
15	Christ unser Herr zum Jordan kam	alt		
16	Wo soll ich fliehen hin	alt		
17	Vater unser im Himmelreich	alt		
18	Gott der Vater wohn uns bei	alt		
19	Die Tugend wird durchs Kreuz geübet			Freyling- hausen
20	Jesu meine Freude		Praxis pietatis melica	
21	Schmücke dich, o liebe Seele		Praxis pietatis melica	
22	Es glänzet der Christen			Freyling- hausen
23	Erleucht mich, Herr, mein Licht			Freyling- hausen

Nr.	Lied	Her	kunft	
24	Wie schön leuchtet der Morgenstern	alt		
26	Ach Wunder großer Siegesheld		Praxis pietatis melica	
27	Mein Gott du weißt am allerbesten			Freyling- hausen
28	Zeuch meinen Geist, triff			Freyling- hausen
29	Mein Jesu, der du mich aus Lieb			
30	Der lieben Sonnen Licht und Pracht			Freyling- hausen
31	Nun sich der Tag geendet hat		(17. Jahrhundert)	
32	Herzlich tut mich verlangen		Praxis pietatis melica	
33	Gott ist die wahre Liebe			Freyling- hausen
34	Christum wir sollen loben schon	alt		
35	Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott	alt		
36	Erschienen ist der herrliche Tag	alt		
37	Nur frisch heran [= hinein]			Freyling- hausen
38	Zerfließ mein Geist in Jesu Blut			Freyling- hausen
39	Entfernet euch, ihr matten Sterne			Freyling- hausen
40	O Durchbrecher aller Bande			Freyling- hausen
41	Alle Menschen müssen sterben		Praxis pietatis melica	
42	Christe du Lamm Gottes	alt		
43	Erbarm dich mein, o Herre Gott	alt		
44	Gott des Himmels und der Erden		Praxis pietatis melica	

DCM 026 xxxi

TABELLE 2: Ursinus' Vorspiele im Vergleich zu den Gesangbüchern Freylinghausens und Schraders *Vollständiges Gesang-Buch*Für Freylinghausens Gesangbücher von 1708 (bzw. 1704) und 1714 ist das Erscheinungsjahr der Referenzausgabe angegeben, ferner die Nummer sowie in Klammern die Nummer des Teilbandes und die Seitenzahl in der in Anm. 103 zitierten Edition; benannt ist das Vorkommen der Texte (nur gelegentlich sind bei Freylinghausen auch musikalische Sätze mit abgedruckt).

Nr.	Incipit	Freylinghausen	Seitenzahl
	-		Schrader 1731
1	Ein Kindelein so löbelich	1708: 18 (1, 45)	19
2	Lasst uns alle fröhlich sein	1708: 32 (1, 60)	33
3	Gottes Sohn ist kommen	1708: 2 (1, 26)	6
4	Warum willt du draußen stehn	-	11
5	Wie soll ich dich empfangen	1708: 10 (1, 34)	12
6	Ermuntre dich, mein schwacher Geist	1708: 22 (1, 49)	22
7	Wir Christenleut	1708: 42 (1, 72)	49
8	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel	1708: 31 (1, 59)	33
9	Preis, Lob, Ehr, Ruhm	1708: 497 (1, 708)	1257
10	Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld	1708: 81 (1, 123)	90
11	Christus, der uns selig macht	1708: 78 (1, 120)	88
12	Jesus Christus unser Heiland, der den Tod	1708: 115 (1, 170)	144
13	Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist	1708: 150 (1, 213)	196
14	Was Gott tut, das ist wohlgetan	1708: 414 (1, 588)	601
15	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	1708: 225 (1, 307)	665
16	Wo soll ich fliehen hin	1708: 276 (1, 378)	737
17	Vater unser im Himmelreich	1708: 296 (1, 410)	792
18	Gott der Vater wohn uns bei	1708: 166 (1, 231)	749
19	Die Tugend wird durchs Kreuz geübet	1708: 307 (1, 425)	806
20	Jesu meine Freude	1708: 328 (1, 459)	559
21	Schmücke dich, o liebe Seele	1708: 241 (1, 326)	700
22	Es glänzet der Christen	1708: 515 (1, 739)	1057

Nr.	Incipit	Freylinghausen	Seitenzahl Schrader 1731
23	Erleucht mich, Herr, mein Licht	1708: 245 (1, 334)	1071
24	Wie schön leucht't uns [= Original Nicolai]	1708: 509 (1, 730)	1055
24	Wie schön leuchtet [Variante]	1708: 611 (1, 872)	1294
26	Ach Wunder großer Siegesheld	1708: 132 (1, 195)	108
27	Mein Gott, du weißt am aller besten	1714: 320 (2, 400)	463
28	Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen	1708: 367 (1, 509)	992
29	Mein Jesu, der du mich aus Lieb	_	1040
30	Der lieben Sonnen Licht und Pracht	1708: 614 (1, 876)	1303
31	Nun sich der Tag geendet hat	1708: 622 (1, 886)	1316
32	Herzlich tut mich verlangen	1714: 652 (2, 828)	1355
33	Gott ist die wahre Liebe	1714: 162 (2, 212)	359
34	Christum wir sollen loben schon	1708: 16 (1, 43)	16
35	Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott	1708: 562 (1, 807)	1354
36	Erschienen ist der herrliche Tag	1708: 112 (1, 167)	141
37	Nur frisch heran [recte: " hinein"]	1708: 408 (1, 578)	825
38	Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut und Wunden	1708: 462 (1, 662)	575
39	Entfernet euch, ihr matten Sterne	1708: 326 (1, 456)	922
40	O Durchbrecher aller Bande	1708: 286 (1, 393)	889
41	Alle Menschen müssen sterben	1708: 575 (1, 823)	1338
42	Christe, du Lamm Gottes	1714: 70 (2, 96)	_
43	Erbarm dich mein, o Herre Gott	1708: 265 (1, 364)	714
44	Gott des Himmels und der Erden	1708: 598 (1, 856)	1283

XXXII DCM 026

TABELLE 3: Melodiekonkordanz der Ursinus-Vorspiele für Den Danske Salmebog (DDS) und das Evangelische Gesangbuch (EG)
Die Tabelle verweist lediglich auf den Gebrauch von Melodien, die denjenigen Ursinus' ähnlich sind, und bietet insofern keine Anhaltspunkte für fortdauernden Gebrauch von Liedern aus der Tonderner Liturgie. Unerwähnt bleiben Liednummern der regionalen Anhänge des EG.

Nr.	Incipit	DDS	EG
1	Ein Kindelein so löbelich		
2	Lasst uns alle fröhlich sein		
3	Gottes Sohn ist kommen		5
4	Warum willt du draußen stehen	524	
5	Wie soll ich dich empfangen	36	85 (nicht 11)
6	Ermuntre dich, mein schwacher Geist	633	33
7	Wir Christenleut		
8	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel	2	316
9	Preis, Lob, Ehr, Ruhm		
10	Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld	190	83
11	Christus, der uns selig macht		77
12	Jesus Christus unser Heiland, der den Tod		102
13	Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist		126
14	Was Gott tut, das ist wohlgetan	228	372
15	Christ, unser Herr, zum Jordan kam		202
16	Wo soll ich fliehen hin	81	345
17	Vater unser im Himmelreich	204	344
18	Gott der Vater wohn uns bei		138
19	Die Tugend wird durchs Kreuz geübet		
20	Jesu meine Freude	34	396
21	Schmücke dich, o liebe Seele	462	218
22	Es glänzet der Christen	646	

Nr.	Incipit	DDS	EG
23	Erleucht mich, Herr, mein Licht		
24	Wie schön leuchtet der Morgenstern	106	70
26	Ach Wunder großer Siegesheld	106	70
27	Mein Gott, du weißt am aller besten	32	369
28	Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen		
29	Mein Jesu, der du mich aus Lieb		
30	Der lieben Sonnen Licht und Pracht	45	479
31	Nun sich der Tag geendet hat		478
32	Herzlich tut mich verlangen	36	85
33	Gott ist die wahre Liebe	12	289
34	Christum wir sollen loben schon		
35	Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott		
36	Erschienen ist der herrliche Tag		106
37	Nur frisch heran [recte: " hinein"]		
38	Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut und Wunden		
39	Entfernet euch, ihr matten Sterne		
40	O Durchbrecher aller Bande	741	388
41	Alle Menschen müssen sterben		
42	Christe, du Lamm Gottes		190.2
43	Erbarm dich mein, o Herre Gott		
44	Gott des Himmels und der Erden	(nicht 308)	(nicht 445)

DCM 026 xxxiii

XXXİV DCM 026

#### INDLEDNING

#### I. TØNDER: EN LITURGISK PROFIL

Andreas Friederich Ursinus var organist i Tønder fra 1725 til sin død i 1781. Han var kirkemusiker i kredsene omkring to teologer, der traditionelt ses som nøglefigurer for pietismens udvikling i såvel Danmark som Slesvig-Holsten: Johann Hermann Schrader (1684-1737) og Hans Adolph Brorson (1694-1764). Deres nøgleposition manifesterer sig særlig tydeligt på salmeområdet: for Schraders vedkommende med publikationen af *Vollständiges Gesang-Buch* (Tønder 1731),¹ for Brorsons vedkommende i det omfattende virke som både digter og oversætter af den gryende pietismes sangtekster til dansk. Salmer er også, hvad den foreliggende udgivelse handler om; koralbearbejdelserne, som udgives her, må derfor også ses i relation til dette kerneområde inden for "Tønder-pietismen", men en række spørgsmål trænger sig på i den forbindelse.

Ursinus virkede allerede i Tønder, før de to andre kom dertil; havde han derfor arbejdet på et anderledes liturgisk grundlag før da? I hvilket omfang kan koralbearbejdelserne forklares ud fra pietistiske mål – ikke kun med hensyn til sangudvalg, men også hvad angår kompositionsteknik? Afgjort er det, at Ursinus ikke kan have arbejdet uafhængigt af Schrader og Brorson i den periode af hans virke, som forløb parallelt med deres; der kan ikke have været nogen grundlæggende uoverensstemmelse mellem hans kunstneriske arbejde og de overordnede liturgiske mål. Men Ursinus fortsatte sit virke i Tønder også efter 1737, altså under Schraders efterfølgere; Brorson var på det tidspunkt draget videre til Ribe, hvor han først blev stiftsprovst og siden biskop. Manuskriptet, som indeholder de her publicerede værker, blev imidlertid først til i 1744, altså efter Schraders og Brorsons tid i Tønder; havde hans arbejdsgrundlag derfor allerede ændret sig igen?

En foreløbig besvarelse af disse spørgsmål kan forsøges på baggrund af to grundlæggende værker om liturgihistorien i det nuværende dansk-tyske grænseområde. En disputats vedrørende salmesangen i Sønderjylland, som Hans Hejselbjerg Paulsen forsvarede ved Københavns Universitet i 1961, danner et væsentligt udgangspunkt; supplerende og korrigerende information kan findes i den Brorson-disputats, som Steffen Arndal indleverede ved Odense Universitet i 1989.² Hejselbjerg Paulsens

afhandling var baseret på indgående kendskab til lokalhistoriske kilder; dette forandrede ikke mindst synet på de kriterier, som må lægges til grund for en bedømmelse af Brorsons tidlige digtning<sup>3</sup> – det vil primært sige omkring den tid, hvor Ursinus fik ansættelse i Tønder. Huller, som kildesituationen efterlod, fyldte Hejselbjerg Paulsen ud ved hjælp af vidtrækkende hypoteser. Nogle heraf er blevet draget i tvivl i eftertiden; Arndal giver en differentieret, nøgtern sammenfatning af situationen.<sup>4</sup>

Det er ikke så meget Schraders og Brorsons enorme betydning, som rammes heraf, men først og fremmest forudsætningerne for deres virke; Hejselbjerg Paulsens forskning har grundlæggende forandret synet på disse. Schrader var således hverken en frelser i et førhen pietistfjendtligt miljø eller en hardliner inden for denne nye trosretning; og impulsen til Brorsons digteriske virke kan ikke tilskrives Schrader og var således heller ikke udtryk for pionerarbejde. En åbenhed for pietistiske ideer fandtes i det vidtstrakte provstis kirkelige liv allerede før Schrader blev kaldt til Tønder; og Brorson må have oplevet sin tidlige digteriske inspiration i et åndeligt klima, hvor Johann Anastasius Freylinghausens salmebøger (Halle 1704/14) allerede spillede en rolle.

Dermed er også Ursinus' oprindelige arbejdsbetingelser i Tønder blevet antydet; og hans overleverede værk åbner således endnu en indgang til "Tønder-pietismen" udover det traditionelle fokus på Schrader og Brorson. Også Ursinus' samling af orgelkoraler må ses som en del af denne differentierede liturgiske udvikling – sådan som det siden 1970erne er sket i differentierede musikhistoriske tilgange inden for dansk hymnologi: hos Henrik Glahn og Niels Schiørring. Men inddragelsen af nye kilder forandrer også her synsvinklen: Ursinus' virke generelt er tilsyneladende endnu aldrig blevet forstået som del af "Tønder-pietismen" og har derfor hidtil stået isoleret ved siden af det kirkehistoriske fokus på Schrader og Brorson. Der tegner sig således et bredt net af relationer, som materialet i den foreliggende udgave må indpasses i.

DCM 026 XXXV

<sup>1 [</sup>Johann Hermann Schrader (udg.),] *Vollständiges Gesang-Buch, in einer Sammlung Alter und Neuer Geistreichen Lieder, Der Gemeinde GOttes zu Tondern zur Beförderung der Andacht bey dem öffentlichen Gottes-Dienst, und besondern Hauβ-Ubung gewidmet*, Tønder 1731 (eksemplar: København, Det Teologiske Fakultetsbibliotek, kat.sign. V I 2 Ty). I det følgende citeret som *Vollständiges Gesang-Buch*.

<sup>2</sup> Hans Hejselbjerg Paulsen, Sønderjydsk Psalmesang, 1717–1740: fra Ægidius til Pontoppidan, s.l. [Christiansfeld og København?] 1962 (Historisk Samfund for Sønderjylland, 27); Steffen Arndal, "Den store hvide flok vi see...": H. A. Brorson og tysk pietistisk vækkelsessang, Odense 1989.

<sup>3</sup> Om den uro, som bogen var årsag til, se Harald Vilstrup, "Den sønderjydske indsats for dansk salmedigtning: Om H. Hejselbjerg Paulsen: Sønderjydsk Psalmesang 1717–1740", *Dansk kirkesangs årsskrift* 1961/62, s. 66-80. Et overblik over bogen (Hans Valdemar Gregersen und R. Paulli), online: <a href="http://www.denstoredanske.dk/Dansk\_Biografisk\_Leksikon/Kirke\_og\_tro/Pr%C3%A6st/Hans\_Hejselbjerg\_Paulsen">http://www.denstoredanske.dk/Dansk\_Biografisk\_Leksikon/Kirke\_og\_tro/Pr%C3%A6st/Hans\_Hejselbjerg\_Paulsen</a> (set 7. juli 2015). – At forfatteren forkorter kilder eller kun citerer dem summarisk (arkvialier f.eks. uden sideangivelse), kan næppe lægges ham til last; siden da har standarderne for citation ganske vist ændret sig, men ikke de grundlæggende principper (f.eks. er citation fra arkivalier med nøjagtig stedangivelse fortsat ikke mulig, idet de stadig ikke er paginerede.

<sup>4</sup> Arndal (if. note 2), især s. 22f.

<sup>5</sup> Denne litteratur nævnes i sammenhæng med konkrete henvisninger nedenfor.

En afklaring af de liturgiske rammebetingelser besværliggøres af sproglige og kulturelle forhold. Det ville givetvis være en uforsigtig forenkling at opdele områdets liturgihistorie i en dansk og en tysk del, da begge sprogtraditioner greb dybt ind i hinanden. Den tætte forbindelse er i det hele taget kendetegnende for det historiske Slesvig-Holsten, som siden middelalderen havde udviklet sig fra at være et grænse- til at være et transitland med Hærvejen som den trafikale akse, der gav adgang til afsætningsmarkeder i de nordtyske metropoler for landbrugsprodukter fra Nordvestjylland og sydligere landbrugsregioner. For byerne – fra Hamburg og sydpå – var dette forsyningsgrundlag en livsnødvendighed. Denne infrastrukturelle akse bragte mennesker i kontakt med hinanden, så der mellem tysk og dansk også opstod overgangssprog; kommunikationen var altså ikke begrænset til de to sproglige poler. I denne kontekst implementeredes så resultater af akademisk uddannelse – i tidlig moderne tid især inden for det teologiske område – som ikke kun stammede fra Rostock og Midttyskland, men også fra København. Slesvig-Holstens kirke- og liturgihistorie kræver derfor grundlæggende en helhedsbetragtning: "dansk" og "tysk" kan i den forbindelse ikke skilles ad.

At Emil Brederek præsenterede en slesvig-holstensk salmebogshistorie (Geschichte der schleswig-holsteinischen Gesangbücher), som lod de dansksprogede helt ude af betragtning, er forståeligt på baggrund af værkets tilblivelsestidspunkt (1919/22), men yder ikke sagen retfærdighed; at Hejselbjerg Paulsen trods alt sætter de dansksprogede traditioner, som hans studie i Sønderjydsk Psalmesang, 1717–1740 fokuserer på, i relation til de nærmeste tysksprogede, kan danne udgangspunkt også for videre undersøgelser, men heller ikke dette er dækkende for de generelle strømninger. 6 Netop "Tønder-pietismens" åndshistoriske situation viser, at påvirkninger fra Midttyskland under alle omstændigheder kom "udefra" i det historiske overgangs- og transitområde i hertugdømmerne Slesvig og Holsten - uanset, om de blev reciperet af dansk- eller tysktalende. Reaktioner, som blev formuleret på dansk, kunne samtidig have vidtrækkende følger blandt tyskktalende - og vice versa. De resulterende danske reaktioner blev imidlertid ikke formuleret i en rigsdansk kontekst, men i første omgang kun i dansksprogede menigheder i hertugdømmet Slesvig (der var grundlæggende forskelle mellem de to miljøer<sup>7</sup>); dette forhold forklarer på den anden side også nogle af de konsekvenser, som "Tønder-pietismen" først senere fik for dansk kultur som helhed.

Provster, præster, salmedigtere: Den religiøse baggrund

I 1725, da Ursinus kom til Tønder, var Samuel Reimarus endnu byens provst og hovedpræst. Han var blevet kaldt til stedet i 1703 som profileret, 42 år gammel teolog; forinden havde han bl.a. været hertugen af Slesvig-Holsten-Gottorps hofpræst. Tønder var tæt forbundet med Gottorp: Byen var ikke del af provstiet, men sorterede direkte under hertugens generalsuperintendent. Reimarus bestred dermed et dobbelt embede: I byen var han hovedpræst; kun i omegnen havde han som provst det gejstlige opsyn. Som forhenværende hofpræst havde han nære forbindelser til det hertugelige hof, og i princippet repræsenterede han uden tvivl hoffets officielle teologiske retning, som endnu i 1711 udtrykkeligt tog afstand fra den spirende pietisme.

I den traditionelle vurdering af hans teologiske position spiller det således en vis rolle, at han afviste pietistiske konventikler og bedetimer, sådan som Enevold Ewald, søn af præsten i Højst ved Tønder, havde afholdt dem. Ewald, der senere blev præst ved Vajsenhuset i København (og far til digteren Johannes Ewald), var i 1718 vendt hjem fra teologistudierne i Halle og Jena som overbevist pietist. Den nyvundne erkendelse omsatte han til praksis i sin hjemegn, bl.a. i form af bedetimer. Reimarus' reaktioner herpå kræver imidlertid en mere nuanceret betragtning: Ewald havde angrebet statskirken i disse forsamlinger; det var det, som Reimarus ønskede at komme til livs med et forbud.<sup>11</sup>

Dermed er vejen banet for at kunne pege på pietistiske træk også i Reimarus' virke. Samtiden betragtede ham ganske vist ikke som repræsentant for Halle-pietismen, men som spenerianer<sup>12</sup> – en nærliggende tanke om en, der var født i 1661 og dermed lidt ældre end August Hermann Francke (født 1663), som var den centrale person for Halle. I Tønder stod allerede Reimarus for grundlæggelsen af et vajsenhus, som i den halleske tradition har symbolagtig karakter. Han arbejdede endvidere tæt sammen med Tønders amtmand, Johann Georg von Holste(in), som havde sine rødder i de

XXXVİ DCM 026

<sup>6</sup> Især med henblik på de henvisninger, som Emil Brederek eksemplarisk giver: Geschichte der schleswig-holsteinischen Gesangbücher, 2 bd., I.: Die älteren Gesangbücher (bis 1771), Kiel 1919; II.: Vom Cramerschen Gesangbuch bis auf die Gegenwart, Kiel 1921; om Schrader se bd. 1, s. 87-96. I den sammenhæng skal forudsætningerne for Schraders Vollständiges Gesang-Buch ikke kun søges i en regional kontekst.

<sup>7</sup> Jf. Hejselbjerg Paulsens redegørelser for brugen af salmer i dansksprogede menigheder; se nedenfor, noter 14 og 15.

<sup>8</sup> Otto Fr. Arends, *Gejstligheden i Slesvig og Holsten fra Reformationen til 1864*, 3 bd., København 1932, bd. 2, s. 190.

 $<sup>9 \</sup>quad \text{Carsten Erich Carstens}, \textit{Die Stadt Tondern: Eine historisch-statistische Monographie}, \texttt{T\"{o}nder 1861}, \texttt{s. 106}.$ 

<sup>10</sup> Citeret efter det trykte cirkulære *Hoch-Fürstl. Schleßwig-Holsteinische Verordnung, Wieder die hin und wieder sich findende SECTARIOS, auch von frembden Orten einschleichende FANATICOS, Und Wie sonsten die Erkäntniß der Wahrheit zur Gottseligkeit bey denen Gemeinen befordert werden soll,* Schleswig (s.a.): Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 107 (Amt Cismar), Nr. 313 (Gottesdienste 1678–1771); håndskriftligt dateret 22. juni 1711. Det er rettet mod personer, som påstår, "daß sie nur allein als wahre Jünger und Nachfolger Christi, heilig und fromm seyn, andere mithin gegen sich verachten, und indem sie die Lutherische-Kirchen-*Ceremonien* und Versamlungen gantz frech als ein verfluchtes Babel richten, nur einen *privat* Gottesdienst und besondere heimliche *Conventicula* zu veranlassen sich nicht entblöden" (fol. Av).

<sup>11</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 180-183.

<sup>12</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 93.

københavnske pietistiske kredse omkring dronning Dorothea;<sup>13</sup> og med hensyn til en salmekultur, som åbnede sig for pietismen, indtog han endda en nøgleposition.

Dansktalende menigheder i hertugdømmerne Slesvig og Holsten havde ingen særskilt salmebog; nogle undgik endda helt salmesang på modersmålet og foretrak at synge på tysk, selv om prædikenen blev holdt på dansk. <sup>14</sup> De gængse rigsdanske salmebøger var derfor ikke udbredte i regionen. <sup>15</sup> I anden halvdel af det 18. århundrede forandrede situationen sig noget: I første omgang tog bogtrykkere initiativ til at udgive dansksprogede salmebøger; fra Flensborg kom to på markedet i hhv. 1716 og 1717. Den anden heraf var øjensynligt blevet sammenstillet i Tønder. Begge relaterer sig til Christian Cassubens salmebog fra 1681, men ikke til de gældende liturgiske traditioner i hertugdømmerne Slesvig og Holsten, og kunne derfor ikke komme i betragtning som egentlige kirkesalmebøger. <sup>16</sup> Dette ændrede sig med en tredje salmebog, som blev til på omtrent samme tidspunkt.

Udgiveren af denne bog (som udkom i 1717) var Bertel Christian Ægidius; med sit værk indtager han en pionerposition inden for dansk-norsk salmepraksis.<sup>17</sup> Han var præst i Varnæs, beliggende ved Aabenraa Provstis østligste ende som en eksklave i Sundeved-området. Også for hans udgivelse kan der identificeres forlæg: Ikke mindst repertoiret i det gottorpske hofs salmebog, som var blevet til kort tid forinden (1712),<sup>18</sup> var af betydning, og derudover også 1698-udgaven af den indflydelsesrige Lüneburg-salmebog. Fra sidstnævnte stammede en række "yngre" salmer – dog ikke

- 13 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 93 (indsat som amtmand i Tønder efter den danske besættelse i 1713) og 94f. (om grundlæggelsen af vajsenhuset). Hans navn var egentlig "Holste"; han omtales i teksten til et af Ursinus' værker endda blot som "Holst", jf. Andreas Friederich Ursinus, *Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat: Festmusik zum 200. Jahrestag des Augsburgischen Bekenntnisses, Tønder / Tondern 1730*, udg. af Konrad Küster, Hamburg 2015 (Musik zwischen Nord- und Ostsee, 24), online: http://d-nb.info/1072981645/34, nr. 16 (s. 20 og 140). Tostavelsesformen lagde tilsyneladende (kasusbetinget?) op til tilføjelsen af et "n"; derved virkede navnet samtidig som den dansk-plattyske form af "Holstein". Denne form er den udbredte i historiske fremstillinger om ham (men svarer altså ikke til den oprindelige form, som kantaten viser). Her gengives hans navn "ambivalent" (med parentes).
- 14 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 45. Han betegner også i forbindelse med katekismen og skolebøger grænsen mellem kongeriget Danmark og Nordslesvig som "et uoverstigeligt Kulturskel" (s. 25-31; citat s. 29f.). Om befolkningen visse steder hedder det, at de anser "... en tysk Gudstjeneste for bedre og mere hellig end en dansk" (s. 33-35, citat s. 34, Tønder 1811).
- 15 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 37f.: Hans Thomissøns salmebog fra 1569 nåede således ikke til menighederne i det gamle bispedømme Slesvig, og kun få benyttede Thomas Kingos salmebog fra 1699; særlig vigtigt er i den sammenhæng også citatet fra Jacob Georg Christian Adlers (efter 1798) ifølge hvilket rigsdanske salmebøger aldrig var blevet "auf das Herzogthum extendiret". Jf. i øvrigt Hejselbjerg Paulsen, s. 33 og 55.
- 16 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 69-73.
- 17 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 163-174.
- 18 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 74-76 (om selve salmebogen), s. 104-113 (om Gottorp-salmebogen som forbillede 205 af de 415 salmer stammer herfra s. 113).

pietistiske, men salmer fra Johann Rists (som indtog en fremtrædende position i tidens slesvig-holstenske salmebøger<sup>19</sup>) og Paul Gerhardts generation.<sup>20</sup>

At den gottorpske salmebog i sin første udgave ikke indeholder nogen pietistiske salmer, <sup>21</sup> kan på grund af de teologiske traditioner ikke overraske; men allerede Ægidius så et noget anderledes behov. I sin samling optog han derfor også et antal salmer, som havde pietistisk baggrund. En pietistisk grundtone kan ganske vist næppe fornemmes i dem, og der er således snarere tale om "salmer af pietistiske digtere" end egentligt "pietistiske salmer" (det gælder f.eks. Freylinghausens teologisk neutralt virkende *Der Tag ist hin*). <sup>22</sup> Andre steder sørgede Ægidius med sin oversættelse for, at den pietistiske tankeprofil ikke var umiddelbart genkendelig, f.eks. i *Ihr armen Sünder, kommt zuhauf* af Laurentius Laurentii. <sup>23</sup> Forfatteren – en købmandssøn fra Husum – var kantor i Bremen, hvor luthersk (i domkirkens distrikt, som var Laurentiis virkerum) og reformert bekendelse (i den øvrige by) mødtes omkring pietistiske ideer. <sup>24</sup>

I sidste ende blev salmebogsprojektet realiseret af Reimarus. Da Ægidius for en stor dels vedkommende havde afsluttet sit arbejde, præsenterede han det for sin præstekollega i en rundskrivelse (1. august 1715).<sup>25</sup> Reimarus tog projektet til sig og bad – i enighed med Enevold Ewalds far Niels i Højst – præsterne i sit provsti om stillingtagen (11. oktober 1715).<sup>26</sup> Fra flere menigheder modtog Reimarus herefter op til 100 forbestillinger på den nye salmebog.<sup>27</sup> I 1716 henvendte han sig så til Det Teologiske Fakultet i København for at understøtte sine præstekollegers bestræbelser på at udgive en "ihrer Gegend und dem dortigen genio lingvae convenables Gesangbuch",<sup>28</sup> og for at sikre projektet succes, bad han om hjælp, først

- 19 Brederek (jf. note 6), bd. 1, s. 55 (om "Husumer Hofgesangbuch" fra 1676).
- 20 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 111, 117-119; Salmebogen er forsynet med en indledning af den lüneburgske og senere gottorpske superintendent Caspar Sandhagen. Set i lyset af meloditraditionerne kunne Ægidius her lige så vel referere til en af udgaverne af *Praxis Pietatis Melica* (nævnt af Hejselbjerg Paulsen på s. 118; se nedenfor om Ursinus' praksis, samt tabel 1).
- 21 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 110f.: heroverfor står Brederek (jf. note 6, bd. 1, s. 49-60), som ikke kendte salmebogens første udgave, men kun forholdt sig til anden udgave fra 1738.
- 22 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 138.
- 23 Heiselbierg Paulsen (jf. note 2), s. 137-141.
- 24 Den på tværs af konfessioner mest berømte frugt af dette fællesskab er "Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren", første gang publiceret 1680 af den reformerte spenerianer Joachim Neander i Bremen.
- 25 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 87f.
- 26 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 98f.
- 27 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 147.
- 28 Hvad denne lokale "genii lingvae" og dens egenart angår, henvises til Ægidius' talrige "germanismer" (vel snarere: også dialektalt betingede, men altså ikke rigsdanske formuleringer); se eksemplerne herpå hos Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 127-131.

DCM 026 xxxvii

og fremmest med hensyn til sproglige spørgsmål (Reimarus synes ikke at have behersket dansk).<sup>29</sup> Svaret blev opfattet som en trykketilladelse – i en tid, hvor det i hertugdømmet Slesvig ikke var muligt at opnå de ellers gængse salmebogsprivilegier fra landsherren.<sup>30</sup>

Således stod salmebogsspørgsmål uden tvivl højt på dagsordenen allerede fra omkring 1715 – ikke kun i Reimarus' provsti, men også i det østligt tilstødende Aabenraa Provsti, som Varnæs Sogn sorterede under. De to provstier udgjorde i forvejen et stort, sammenhængende territorialkompleks inden for Slesvig-Holsten-Gottorp med et eget præg; det lå afsides i forhold til landets centrum (mellem Eiderstedt og den centrale del af Angeln-området). Begge provstier stod overfor de samme udfordringer med hensyn til de kirkelige sprogforhold (som i samme form ikke gjorde sig gældende i hertugdømmets centrale del): Netop her lå det sproglige overgangsbælte mellem dansk og tysk.<sup>31</sup>

Da Ægidius' salmebog netop var udkommet, viste endnu et aspekt af salmeudviklingen i denne særegne region sig. I 1718 tog Enevold Ewald fat på ikke bare bedetimer og udgivelsen af grundlæggende trosskrifter (1720/21),<sup>32</sup> men også oversættelsen af Freylinghausen-salmer til dansk. I 1721 havde han arrangeret dem som en samling og muligvis også indleveret dem til tryk – samtidigt med hans øvrige, tidlige publikationer. Ewald må have kendt til Ægidius' projekt, ikke kun gennem faderens arbejde i provstiet; Ewald og Ægidius var fætre.<sup>33</sup> I kraft af sit arbejde med Freylinghausens salmebøger (1704 og 1714) kan Ewald således betegnes som "Pietismens første Sanger paa Dansk"<sup>34</sup>, selvom der allerede tidligere var blevet skrevet pietistiske digte i Danmark.<sup>35</sup> Med hensyn til den betydning, som dette havde, kan der henvises til et brev fra 1722, hvori den unge pastor Søren Vedel fra Døstrup (vest for Løgumkloster) meddeler sin lærer Francke i Halle,

at man på egnen sang salmer, "die aus dem hallischen Gesangbuch ins dänische übersetzt sind". $^{36}$ 

Dermed kommer også Brorson ind i billedet. Det er ganske vist vanskeligt at afgøre, hvilke konkrete eller generelle påvirkninger, der havde præget ham i de unge år, men utvivlsomt stod også han i 1720erne under indflydelse af den vækkelsesbevægelse, som havde ramt det nordvestlige Slesvig; forholdene, som Vedel beskrev for Døstrups vedkommende, har næppe været anderledes i nabolandsbyen Randerup, hvor Brorson var præst fra 1722. Det er meget muligt, som Hejselbjerg Paulsen antager, at Brorson brugte Ægidius-salmebogen i sine gudstjenester i 1730erne; mere tvivlsomt derimod er det, om (og i hvilket omfang) Brorsons salmedigtning trak på Ewalds.<sup>37</sup> Mest sandsynlig virker den formodning, at Brorson i 1720erne kun mødte Ewalds ideer på det generelle plan; han kan ikke desto mindre tænkes at have reageret på dem relativt tidligt. Et fingerpeg herom giver de tidlige versioner af Brorsondigte, som Povl Otzen offentliggjorde i 1950, og som må være blevet til i 1720erne - under alle omstændigheder betydeligt tidligere end den første trykte udgave fra 1732.38 Generelt kan kunstnerisk afhængighed (som her mellem Brorson og Ewald) imidlertid næppe påvises alene på stilistisk grundlag; kun i tilfælde af demonstrativ imitation ville det være muligt, men ikke, hvor der (som det ofte er tilfældet) er tale om en bevidst distancering fra et givet forlæg.39

Udgangspunktet for Brorsons digteriske virke skal i hvert fald ikke først søges omkring Schrader og dennes forarbejder i forbindelse med hans *Vollständiges Gesang-Buch*. Også her er der behov for en nuanceret tilgang, for naturligvis udelukker denne konstatering ikke, at de to samarbejdede i den videre proces. Ellers ville det også være svært at forklare Brorsons Schrader-oversættelser.<sup>40</sup>

XXXVIII DCM 026

<sup>29</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 98-100 (citat s. 99); om sprogkundskaberne se også s. 96-98.

<sup>30</sup> D.v.s. i tiden mellem Slesvigs besættelse 1713 og den kontraktlige fastlæggelse af den derigennem opnåede status i 1720/21, som Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2, s. 103) betegner som en slags interregnum. – Det er uforståeligt, at Horst Joachim Frank (*Literatur in Schleswig-Holstein*, bd. 2: 18. Jahrhundert, Neumünster 1998, s. 48) antager, at Ægidius-salmebogen ikke skulle have vundet fodfæste i Midtslesvigs vestlige del, før Brorson ("gewiß von Schrader dazu ermuntert") udgav sine digte på tryk – og det selv om Frank citerer Hejselbjerg Paulsens arbejde (om end nok kun efter dens tyske sammendrag).

<sup>31</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 96f. I andre dele af dette overgangsområde – nordøst for Husum og i Angeln-egnen – skete særegne udviklinger, fordi de tilhørte hertugdømmernes "kongelige dele".

<sup>32</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 180-183.

<sup>33</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 78.

<sup>34</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 175 (citat) og 218 (salmekilder); se også listen over salmer på s. 219-228.

<sup>35</sup> Inden for Danmark findes pietistiske salmer også i salmebogen for den tyske menighed i København, som udkom i 1719; om Johann Hermann Schraders bidrag se nedenfor, note 52.

<sup>36</sup> Citeret efter Arndal (jf. note 2), s. 60.

<sup>37</sup> Arndal (jf. note 2), s. 22f.; der også om Hejselbjerg Paulsens (jf. note 2, s. 152) overvejelser vedrørende salmebogspraksis i Emmerske.

<sup>38</sup> Povl Otzen, Nogle hidtil utrykte vers af Brorson, København 1950. Se også Arndal (jf. note 2), s. 62f.

<sup>39</sup> I overbliksform se Konrad Küster, "Bizarre Originalität: Bemerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bach, Beethoven und Chopin", Rezeption als Innovation: Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte, Festschrift Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag, udg. af Bernd Sponheuer m.fl., Kassel m.fl. 2001, s. 105-120, her s. 107; eksemplarisk også Stefan Kunze, "Die Vertonungen der Arie 'Non sò d'onde viene' von J. Chr. Bach und W. A. Mozart", Analecta musicologica 2 (1965), s. 85-111.

<sup>40</sup> Det er endvidere blevet nævnt, at Schrader kunne have videreformidlet melodier, som stod i hans tidiligere elev prinsesse Charlotte Amalies guitarbog, til Brorson (Jørgen Kjærgaard, Salmehåndbog, bd. 1: Salmehistorie, med biografier af forfatterne i Den Danske Salmebog 2002, København 2003, s. 493). Formentlig baserer denne fortolkning imidlertid på en misforståelse: Melodierne, som er bevaret sammen med prinsessens guitarmusik, kom først til København efter Tønder-salmebogens udgivelse; Omstændighederne er beskrevet af Henrik Glahn, "Omkring en håndskreven tysk koralbog fra

Johann Hermann Schrader trådte ind i dette netværk af relationer i 1728; fra ham udgik de afgørende impulser til en virkningsfuld realisering af alle disse ideer (i 1731 med *Vollständiges Gesang-Buch*), men ikke til deres begyndelse. Ligesom Reimerus kan også han "kun" ses som spenerianer;<sup>41</sup> men øjensynligt fulgte han specifikke strømninger, som også rakte ud over denne profil. Dermed opstod en særligt fascinerende blanding af dansk- og tysksprogede ideer i denne karakteristiske region: I provstiet var inspirationer fra Halle (tysk) overført til trospraksis (dansk); Schrader implementerede dem endvidere i sit eget arbejde (tysk), som dog selv allerede var præget af en dansk reception af pietistiske ideer (i København). I et enkelt tilfælde kan det endda påvises, at han udtrykkeligt reagerede på dansk salmepraksis, idet han optog den danske salme *I Jesu navn skal al vor gerning ske* i sin samling.<sup>42</sup>

Interessen for pietistisk salmemateriale var således ikke udtryk for et kursskifte, men for en integrerende foranstaltning. Sammen med præstekolleger vurderede Schrader hver enkelt salmes forenelighed med de herskende trosprincipper. Herom skriver han i forordet til salmebogen:<sup>43</sup>

Die neuen Lieder, die insonderheit in den letzten Jahren des vorigen, und im Anfange dieses *Seculi*, zum Preise GOttes und zur Ausbreitung der Gnade, von frommen und erfahrnen Seelen heraus gegeben und bekannt geworden sind, hat man aus denen hin und wieder gedruckten neuen Gesang-Büchern zusammen gesucht. Man hat darin durch die Regierung des Heiligen Geistes den Unterscheid gemacht, daß man nur diejenige vor andern erwählet, die die gesunde Lehre in deutlichen und vernehmlichen, doch kräftigen und denen Göttlichen hohen Sachen anständigen Worten, zur Erweckung, Erbauung und Besserung auf eine angenehme und wohlfliessende Art fürtragen, [...]

Udover disse generelle udvælgelseskriterier blev teksterne efterfølgende redigeret af Schrader. Hvor forsigtigt han gik til værks, afspejler en udtalelse fra hans anden

pietismens tid", *Dansk Årbog for Musikforskning* 7 (1973-1976), s. 69-102, her s. 78f. (online: <a href="http://www.dym.dk/dym\_pdf\_files/volume\_07/volume\_07\_069\_102.pdf">http://www.dym.dk/dym\_pdf\_files/volume\_07/volume\_07\_069\_102.pdf</a>, set 29. juli 2015). At Brorson derimod brugte melodiformer fra tøndersk praksis, kan næppe undre, men behøver heller ikke at tyde på en særlig tæt forbindelse mellem Brorson og Schrader.

efterfølger i provsteembedet, Balthasar Petersen (provst 1747-87), som ellers var en overbevist tilhænger af luthersk ortodoksi.<sup>44</sup> Han blev indblandet allerede i forberedelserne til salmebogen og beretter i 1746 om dens tilblivelse:<sup>45</sup>

Ich bezeuge ... gewissenhaft, dass NB nicht ein eintziger fremder Gesang darin befindlich, den ich selbst persönlich vor Schradern nicht von Wort zu Wort aufgelesen [= "læst op"], welcher mithin unter und nach Vorlesung durch eine genaue Censur von Liebe und Wahrheit gegangen: ob er rein in der Lehre, erbaulich in der Gottseeligkeit, von allgemeinem Gebrauch und kein besserer zu haben.

Povl Otzen har eksemplarisk demonstreret, hvordan Schrader foretog redaktionen for at omgå "sværmeriske" detaljer. <sup>46</sup> Det samme må forventes at have været gældende for Schraders tilgang til en salmesamling, der tilsyneladende som den første i Slesvig-Holsten også indeholdt pietistiske salmer, og som Schrader må have kendt: Salmebogen, som udkom 1717 i Altona med et forord af den i Altona fungerende provst fra Pinneberg, Daniel Saß. <sup>47</sup>

Dermed er også det miljø skitseret, som Ursinus i 1725 trådte ind i. Tønder stod under spenerianeren Reimarus' indflydelse; en særlig fornemmelse for omgangen med salmer og salmekultur må have været til stede i kraft af Ægidius' dansksprogede udgivelse og Ewalds oversættelser. Halle-pietistiske salmer havde nået Tønders omegn – men kun på dansk? Selv hvis Schrader kendte Altona/Pinneberg-salmebogen fra 1717, er det ikke et bevis på, at den tysktalende del af befolkningen i Tønder havde kendskab til pietistiske salmer, for officielt var det salmebogen fra Stade, som anvendtes i Tønder. 48

Udover de teologiske omvæltninger (som nok må ses mere nuanceret, end de ofte har været fremstillet) og regionens sproglige overgangsbetingelser spiller ikke mindst de politiske omvæltninger også en rolle; de hænger uløseligt sammen med

DCM 026 xxxix

<sup>41</sup> Arndal (jf. note 2), s. 158-160; Steffen Arndal, "Der 'Freylinghausen' und das *Vollständige Gesang=Buch, in einer Sammlung Alter und Neuer geistreichen Lieder* (Tondern 1731)", *"Singt dem Herrn nah und fern": 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch*, udg. af Wolfgang Miersemann og Gudrun Busch, Tübingen 2008, s. 399-412, her s. 402. Mere tilbageholdende er Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2, s. 255), som endda beskriver en modsætning mellem Schrader som digter ("god Lutheraner") og Schrader som udgiver ("Pietist").

<sup>42</sup> Glahn (jf. note 40), s. 76.

<sup>43</sup> Vollständiges Gesang-Buch, Vorrede, fol. 5r/v.

<sup>44</sup> Detaljeret portrætteret i "Balthasar Petersen, Seminariets Grundlægger", i: Emil Albeck und Claus Eskildsen, Tønder Statsseminariums Historie: 1788-1938, Tønder 1938, s. 16-26. Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2, s. 255) skriver ironisk, at ingen kan lægge Petersen til last, at han var særligt begejstret for pietismen.

<sup>45</sup> Otzen (jf. note 38), s. 35-40 (med citat af Petersens udtalelse s. 39); Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2, s. 255) beretter endvidere, at Schrader skulle have fået hjælp af "einem alten candidato Nahmens Hagerstein" til at sammenstille salmesamlingen. For yderligere detaljer se det mere udførlige afsnit om salmebogen nedenfor.

<sup>46</sup> Otzen (jf. note 38), s. 37-40.

<sup>47</sup> Om Saß og hans stilling se Arends (jf. note 8), bd. 2, s. 221, og bd. 3, s. 147, 151. Ifølge Brederek (jf. note 6, bd. 1, s. 63) findes dér de ældste belæg for pietistisk salmemateriale i slesvig-holstenske områder. Zinzendorfs salmebog fra 1731 kan Schrader imidlertid ikke have kendt; dog mødtes de to i 1731. Om begge detaljer se Arndal (note 41), s. 408f.

<sup>48</sup> Forord til Vollständiges Gesang-Buch fra 1731, fol. 4v.

begivenhederne under den Store Nordiske Krig (1700-1721). I 1702 faldt Gottorps hertug Frederik IV i forbindelse med et slag i Polen. Tronfølgeren var da kun to år gammel. I forvejen var livet ved hoffet blevet reduceret til det mest elementære, da hertugen drog i krig, og hans kone, den svenske prinsesse Hedvig Sophia, tilbragte det meste af tiden i Stockholm. Det var situationen, da Reimarus forlod stillingen i Gottorp og blev kaldt til Tønder.

I 1713 overtog Danmark regeringsmagten i hele den nordlige del af hertugdømmet. Områder, der førhen havde været hertugelige, blev forenet med de øvrige kongelige områder i hertugdømmerne Slesvig og Holsten (ikke: med kongeriget Danmark). Men der var stadig krig. Bekymringer om teologiske justeringer lå i for høj grad hos den lokale befolkning til at de herskende ville have grebet ind på netop dette område; hos dem stod den vekslende krigslykke i forgrunden. Først med Frederiksborgfreden i 1720 endte krigen i hertugdømmerne – omkring den tid, da Enevold Ewald udgav sine første, retningsvisende arbejder. Ganske vist mødte pietismen også i den følgende tid endnu modstand fra officiel side, 49 men i stigende grad kunne også andre påvirkninger end de traditionelle udfolde sig i det teologiske klima overalt i landet: i Tønder (på grund af sin traditionelt tætte forbindelse til regeringsstrukturerne) nu også sådanne, som kom fra København i stedet for som tidligere fra Gottorp.

Allerede i 1713 var Holste(in) blevet udnævnt til amtmand – som repræsentant for en kongelig magt, som i første omgang kun var en besættelsesmagt i et dansk len. Han forblev i embedet, da den nye status quo blev stadfæstet i en fredstraktat. I 1727 døde Reimarus, og med Schrader hentede Holste(in) endnu en person til Tønder, som kan associeres med kredse omkring kongehuset. Schrader blev født i 1684 i det udpræget antipietistiske Hamburg<sup>50</sup> og studerede først teologi i Rostock. I 1709 flyttede han til København som huslærer, først for Holste(in)s sønner, så – på dennes foranledning – fra 1713 for prinsesse Charlotte Amalie, <sup>51</sup> den senere "fromme" kong Christian VIs lillesøster. Parallelt hermed fortsatte han sine teologiske studier i København. Tidlige pietistiske strømninger må Schrader således primært have lært at kende i København. Samtidig begyndte hans salmebogsarbejde: To af de salmer i Tønder-salmebogen, der kan identificeres som hans egne bidrag, er allerede at finde i den københavnske salmebog *Gott-ergebner Übung der Gottseligkeit* fra 1719, og de fandt også hurtigt vej ind i andre salmebøger i Slesvig-Holsten. <sup>52</sup> Derefter tilbragte

Schrader seks år som præst i Oldesloe (1722-1728), inden han tiltrådte det indflydelsesrige embede i Tønder.<sup>53</sup>

I 1729 kaldte Schrader Brorson til stillingen som tredje præst i Tønder. Udgangspunktet for Brorsons virke i den forbindelse var forpligtelsen til at afholde en dansk fromesse om søndagen for den (ikke tysktalende) omegnsbefolkning. I 1730 blev dennes vej til gudstjenesten forkortet gennem indvielsen af et bedehus i Emmerske i gestområderne øst for Tønder, som fremover kunne tjene som sted for gudstjenester.

Med fokus kun på Brorson (som blev kaldt til Ribe i 1737) og Schrader (som døde samme år), synes "Tønder-pietismen" i byen selv umiddelbart som et tidsmæssigt klart afgrænset, overskueligt fænomen. Ideerne levede imidlertid videre også under Schraders anden efterfølger, den ortodokse lutheraner Balthasar Petersen. Det hænger næppe kun sammen med den generelle åbenhed for pietistiske ideer i omegnen, men øjensynligt også med den forsigtighed, med hvilken Schrader havde integreret dem i den eksisterende praksis. 54 Schraders og Brorsons fortjeneste er således først og fremmest at have givet pietismen og dens salmer en officiel plads i deres region – såvel på dansk som på tysk.

Dermed kan der vendes tilbage til udgangspunktet. Der kan her peges på en konkret, fælles kulturudvikling i den traditionelle overgangsregion mellem dansk og tysk sprogområde, som så at sige udspillede sig højt hævet over sprogforskelle og påvirkede begge de involverede sprogområder. Det, som udgjorde kulturen i det historiske Slesvig-Holsten, før det 19. århundredes nationalitetskonflikter ramte landet, bliver her tydeliggjort på et ellers særlig følsomt punkt: gennem et fænomen, som – forstået i den traditionelle, lutherske forkyndelses ånd – egentlig burde have været helt igennem sprogafhængigt. Med sit værk leverer Ursinus en musikalsk parallel, som bidrager til at anskueliggøre yderligere aspekter.

 $\chi l$  DCM 026

<sup>49</sup> Manfred Jakubowski-Tiessen, *Der frühe Pietismus in Schleswig-Holstein: Entstehung, Entwicklung und Struktur*, Göttingen 1983 (Studien zur Geschichte des Pietismus, 19), s. 104f.

<sup>50</sup> Om langtidsvirkningerne af pietisme-modstanden se konkret Erdmann Neumeisters senere kritik af Schraders salmebog; jf. Brederek (jf. note 6), bd. 1, s. 96f.

<sup>51</sup> Om disse omstændigheder se Frank (jf. note 30), s. 40f.

<sup>52</sup> Omtalt i Brederek (jf. note 6), bd. 1, s. 94. Om Bredereks fejlagtige identifikation af yderligere to af Schraders digte se Arndal (jf. note 2), s. 51 og 378.

<sup>53</sup> Vedr. dateringen se Arends (jf. note 8), bd. 2, s. 241.

<sup>54</sup> Overdragelsen af den centrale gejstlige funktion har siden Schraders tiltrædelse været præget af ønsker om kontinuitet. Schraders efterfølger Johann Joachim Arends (1738-1746) havde førhen beklædt det andet præsteembede i Tønder (1730-1738) og udgjorde sammen med Schrader og Brorson byens gejtlige team (i overbliksform se Arends, jf. note 8, bd. 3, s. 21). Petersen stammede fra Tønder og var præst i Leck (under samme provsti) mellem 1729 og 1739; han havde endvidere været provst og præst i Sønderborg, før han i 1748 tiltrådte embedet som provst i Tønder (jf. Arends, bd. 2, s. 140); han er ophav til mindetalen ved Schraders begravelse (bevaret som appendiks til Johann Joachim Arends, *Die von Gott wohlbelohnte Treue ...*, Tønder 1737, eksemplar: Kiel, Universitätsbibliothek, Qh 389 / 15 pph 718).

#### II. URSINUS SOM MUSIKER OG LÆRER

Ursinus som organist og orgelsagkyndig

Ursinus stammede fra Thüringen, 55 hvor han formentlig blev født i november 1699, 56 Hvordan han var kommet til Nordtyskland, vides ikke. Den nemmeste forklaring kunne være, at han ligesom så mange andre midttyske musikere før ham var blevet tiltrukket af operaen i Hamburg. Efter åbningen i 1678 som det første offentlige operahus nord for Alperne havde operaen virket som en kulturel magnet i de følgende årtier. Ursinus kan dog ikke have opholdt sig i Hamburg længe, for inden han i 1725 (endnu før sit fyldte 26. år) kom til Tønder, havde han haft et andet organistembede, tilsyneladende i Cismar i Østholsten.<sup>57</sup> At han som ung musiker allerede efter få år forlod sin stilling for at fortsætte arbejdet 200 km derfra, er bemærkelsesværdigt. Ikke desto mindre synes der at have været personer i Tønder, som havde en interesse i at kalde netop Ursinus til byen, for i kaldsbrevet, som Tønders borgmester og byråd udstedte til Ursinus Skt. Hans dag (24. juni) 1725, nævnes det, at han i nogen grad allerede var kendt ("zum Theil itzo bekandt").58 En forklaring hænger muligvis også sammen med, at Ursinus i 1723 havde inspiceret orglet i den nordfrisiske by Husum, hvilket han havde modtaget 30 lybske mark for.<sup>59</sup> Også i Husum må han således allerede have været "itzo bekandt" for overhovedet at komme i betragtning som orgelsagkyndig. Kommunikationsvejene, som Ursinus' tidlige karriere udviklede sig ad, var således kortere end de geografiske afstande giver indtryk af.60

- 55 Ursinus' bestallingsbrev oplyser, at han stammede "aus Düring", hvilket kun kan forstås som en fonetisk gengivelse af en mundtlig meddelelse udtalt i thüringsk dialekt (med blødt begyndelsesbogstav og undertrykt endelse).
- 56 Udregnet efter dødsdatoen: Ursinus døde den 11. januar 1781; hans alder angives til 81 år og 2 måneder, jf. Tønders dåbs- og dødsregister, Fødte/Døde 1763-1785, online: <a href="https://www.sa.dk/aosoegesider/billedviser?bsid=202750#202750,38434715">https://www.sa.dk/aosoegesider/billedviser?bsid=202750#202750,38434715</a>, billede nr. 488 (set 29. juli 2015). Nøjagtig fødselsdato og fødested er ukendt.
- 57 Der er tilsyneladende ikke bevaret dokumenter, som kan bekræfte et eventuelt virke i Cismar. Han nævnes ikke i byens komplet bevarede regninger (Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 107 Nr. 803-805).
- 58 Kaldelsesbrev i Landsarkivet for Sønderjylland, Tønder købstad, Kirkesager, Bælgtrædere, kantorer og organister, 1631-1841, online: <a href="https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?ep">https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?ep</a> id=16523819#39635,5756032>, billede nr. 19f., her nr. 19 (set den 29. juli 2015). Ibid., Tønder præstearkiv, Kirkeregnskaber 1722-1733 (Ca55-57), s. 88 (1725): I forbindelse med Ursinus' ansættelse blev der afregnet "brieff Porto nach Hamb[urg] wegen organ[isten]", dog uden mulighed for at identificere brevmodparten nærmere (organist ved en af hovedkirkerne? Telemann?).
- 59 Betalingen blev givet "dem Studiosen Mons. Ursinus wegen examinirung des OrgellBauers Arbeidt an der Orgel, alß auch wegen Auffwartung und sonsten dabey gehabten vielfältigen Mühe". Citeret efter Otto Schumann, Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig, München 1973 (Schriften zur Musik, 23), s. 277.
- 60 Dette var dog heller ikke noget særtilfælde for Tønders vedkommende. Inden Petrus Laurentius Wockenfuß, som kun vagt kan påvises at have virket i regionen Lüneburg/Hamburg omkring 1700,

I Tønder tilbragte Ursinus de resterende 56 år af sit liv. Som stedlig organist samarbejdede han først med Reimarus, derefter med Schrader og Brorson, og endelig også med Petersen. Det var tæt på at lykkes at tiltrække endnu en musiker, som var umiddelbart fortrolig med pietistiske grundtanker, nemlig kantoren Christian Friedrich Fischer. Han arbejdede i Plön, som var et andet af den daværende nordtysk-danske pietismes arnesteder. Invitationen til at overtage kantoratet i Tønder i 1737/38 efter den hidtidige kantor Barthold Petersens død var øjensynligt velovervejet: i Plön havde han slået sig op på et musikpædagogisk koncept, der senere også skaffede ham optagelse i det velrenommerede "Mizlersche Societät der musikalischen Wissenschaften", som bl.a. også Bach, Händel og Telemann tilhørte. Forhandlingerne førte dog ikke til noget, og i 1744 flyttede Fischer til Kiel i stedet for til Tønder.

Vil man studere Ursinus' musikalske reaktioner på dette teologiske miljø, er der forbavsende mange kilder at støtte sig til; ingen anden af tidens musikere med virke i Danmark eller Slesvig-Holsten har efterladt sig så meget og så forskelligartet materiale. <sup>62</sup> På den anden side fordeler kilderne sig over adskillige årtier; deres fortolkning må derfor tage hensyn til, at kulturelle eller kirkelige målsætninger også kunne forandre sig med tiden og at Ursinus må (eller kunne) have reageret herpå. Derfor må ikke kun kildematerialet tages nærmere i øjesyn, men også den historiske kontekst, som Ursinus' virke udfoldede sig i.

Ikke overraskende for en organist i et regionalt centrum strålede dette virke ud i de omkringliggende egne, men i Ursinus' tilfælde allerede tidligt også ud over disse grænser. I 1728 rejste han til Friedrichstadt til orgelbyggeren Reinerus Caspari fra Altona, som var ved at afslutte et orgelbyggeri i byens lutherske kirke. Om det også her – ligesom få år forinden i Husum – var i rollen som orgelsagkyndig, er ikke dokumenteret.<sup>63</sup> I den følgende tid fungerede Ursinus i hvert fald som orgelsagkyndig i hele provstiet.<sup>64</sup> Til en nyopført kirke i Niebüll blev der i 1729 anskaffet

blev kantor i Kiel i 1708, havde han opført en passion i Tønder. Tilsyneladende i forbindelse med en ledig kantorstilling havde han desuden tilegnet byens borgmestre og byrådet en kantateårgang; jf. Konrad Küster, forord til: Petrus Laurentius Wockenfuß, *Siehe, der Herr kömmt mit vielen tausend Heiligen: Kantate zum 2. Advent, aus einem Jahrgang für Tønder / Tondern, um 1707?* Hamburg 2015, online: <a href="http://d-nb.info/1072974819/34">http://d-nb.info/1072974819/34</a>. De historiske forudsætninger herfor er således omtrent lige så uklare som i Ursinus' tilfælde.

- 61 Konrad Küster, "Christian Friedrich Fischers Kieler Musiker-Rezitativ von 1751: Ein Bach-Dokument aus dem Umfeld der Mizlerschen Societät", *Bach-Jahrbuch* 96 (2010), s. 199-215, her s. 201.
- Om noget overhovedet; jf. Niels Schiørring, Musikkens historie i Danmark, 3 bd., København 1977-1978, bd. 2, s. 39, om det 18. århundredes kirkemusik: "Denne kirkemusik har nok for en stor del været komponeret af lokale organister og kantorer, og den er nu forsvundet".
- 63 Schumann (jf. note 59), s. 410; om orgelbyggeriet s. 234f.
- 64 Ang. datoerne se Schumann (jf. note 59), s. 266 (Højer), 304 (Møgeltønder), 308f. (Niebüll).

DCM 026 xli

et brugt orgel, som han foreslog detaljerede revisioner til.<sup>65</sup> I 1737 overvågede han reparationen af orglet i Møgeltønder, og i 1752 nybygningen af et orgel i Højer, udført af den kun 17-årige Johann Daniel Busch som ny værkstedsejer efter faderen Johann Dietrich. Derudover kommer Ursinus i betragtning som orgelsagkyndig i forbindelse med en række andre orgelprojekter i provstiet, herunder i 1735 i Boldixum på Föhr, 1747 i Løgumkloster og 1754 i Nieblum på Föhr; de sagkyndiges navne er imidlertid ikke overleveret i disse tilfælde.<sup>66</sup> Den "tønderske" organist, som i 1761 godkendte det nye orgel i Langenhorn (Nordfrisland),<sup>67</sup> kan derimod kun have været Ursinus.

Det var nærliggende for den orgelsagkyndige også at fungere som orgellærer. Dokumentationen herfor er yderst forskelligartet og må vurderes særskilt for hver enkelt person.

### Elever: Jürgen Andresen og Johann Friderich Schmidt

Kun for én musikers vedkommende er elevforholdet utvetydigt dokumenteret, men at man overhovedet kender til det, er egentlig et tilfælde. Jürgen Andresen, som i 1781 blev Ursinus' efterfølger i Tønder, henviste i forbindelse med en ansøgning til organistembedet i Hennstedt (i det nordlige Dithmarschen) i 1752 netop til denne undervisning. Han var på det tidspunkt lærer i Süderstapel ikke langt derfra. 68 Nor-

- 65 Orglet kom fra den nordfrisiske ø Pellworm; der var dog ikke tale om et instrument, som havde været i brug dér (øens gamle kirke har siden 1711 haft et Arp Schnitger-orgel). Mere sandsynligt er det, at der var tale om et orgel, som stammede fra kirken i Königsbüll, som var blevet opgivet efter stormfloden i 1634. Dette orgel blev først nedtaget i 1639 og derefter formentlig opmagasineret på Pellworm. Om detaljerne se Konrad Küster, *Orgler ved Nordsøen: Kultur i marskegnene*, Udstillingsguide, Kiel 2015 (tysk: *Orgeln an der Nordsøe: Kultur der Marschen*, Ausstellungsführer, Kiel 2015), s. 37 og 45.
- 66 Jf. dokumentationen hos Schumann (jf. note 59), s. 174f. (Boldixum), 300 (Løgumkloster) og 308 (Nieblum). Dette beskriver i alt væsentligt datidens orgelbestand i provstiet Tønder; yderligere orgler fandtes kun i Emmerlev (hvor Schumann i den pågældende periode dokumenterer et kun meget beskedent reparationsarbejde) og i Ravsted (ingen kendte orgelbyggearbejder). De omfattende videreudviklinger af orglet i Tønder beskrives hos Schumann på s. 410-412.
- 67 Foruden Gottlieb Rull fra Husum og en kollega fra Flensburg. Jf. Albert Panten, Seneca Inggersens Glück in Batavia: Aus dem Leben des Süncke Ingwersen vom Langenhorner Waisenjungen zum Schiffsarzt, Kaufmann und Oberhaupt von Cheribon auf Java, danach Baron von Gelting und Stifter der Orgel in Langenhorn, Langenhorn 1999, s. 32.
- 68 Andresen søgte med udgangspunkt i sin læreransættelse denne åbenbart helt ekstraordinært attraktive stilling. Ansøgninger til stillingen kom fra et område, der strakte sig mellem Amsterdam, Hamburg og Flensburg. Jf. Küster (jf. note 65), s. 42 og 45. Stillingen gik til Hector Gerhard Ebeling, som i perioder havde virket i Amsterdam; blandt de afviste var udover Andresen også Tobias Friederich Krohn, som senere fik embede ved Nikolaj Kirke i København: fra 1771 som adjunkt for organist og koralbogsudgiver Frederik Christian Breitendich, fra 1774 som dennes efterfølger; se herom Niels Friis, "Nikolaj kirkes orgler, organister og klokkespillere", *Historiske meddelelser om København*, 4. række, 2. bind, hæfte 7-9 (1951), s. 417-481, her s. 454-467.

malt er ansøgninger fra den tid ikke bevaret, og de få, som findes overleveret, henviser som regel ikke til en konkret lærer. Andresen er en undtagelse, og det afspejler muligvis også, at Ursinus kan have været kendt ud over regionens grænser.

Andresen har ellers sat forbavsende få spor. Der kendes ingen detaljer om hans virke mellem den ene skrivelse i Hennstedt fra 1752, hans arbejde i Süderstapel og kaldelsen til Tønder i 1781. Indtil nu er kun de to efterfølgende år, som han endnu levede i Tønder, nærmere belyst; han døde allerede den 29. september 1783.

Andresen stammede fra Tønder, hvor han blev døbt den 17. maj 1726.<sup>69</sup> At han lærte sit fag – om ikke andet i grundtræk – af den lokale kapacitet på området, kan således ikke undre. Det samme må man imidlertid antage om Andresens efterfølger i Tønder, Johann Friderich Schmidt, som blev døbt i Tønder den 18. august 1740<sup>70</sup> og endte med at bestride embedet fra 1783 til 1806: Også han må forventes at have været Ursinus-elev til at begynde med. Ham skal der vendes tilbage til senere.

### Generalbaslæren: "Johann-Jürgen Jensenius" og "Jes Jørgen Jessen"

Endnu en af Ursinus' elever kunne have været "Johann-Jürgen Jensenius": Hans navn står på det rigt udsmykkede titelblad, dateret 1745, i manuskriptet til Ursinus' *Grundlegung zu einem General-Bass*. En række detaljer vedrørende tilblivelsen er eksplicit fastholdt på samme titelblad:<sup>71</sup> Ifølge det er disse "Kurtzen jedoch Deütlichen Regeln [...] verfaßet [von] Andreas Friederich Ursinus. Organist bey der Tonderischen Gemeyne", men kan ikke være dennes autograf, for manuskriptet blev "abgeschrieben von Johann-Jürgen Jensenius Tondern: Anno. 1745."<sup>72</sup> Titelbladet og tekstdelen har umiskendeligt hørt sammen fra begyndelsen; det tyder også pagineringen på, som begynder med titelbladet.

Hvem "Jensenius" var, har det endnu ikke været muligt at opklare. En organist af dette navn er ikke dokumenteret hverken i det historiske hertugdømme Slesvig, i

xlii DCM 026

<sup>69</sup> Dåbsprotokol Tønder: Fødte 1653-1726, <a href="https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bs">https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bs</a> id=202734#202734,38432846>, billede nr. 423 (set den 29. juli 2015).

<sup>70</sup> Dåbsprotokol Tønder: Fødte 1733-1763 (<a href="https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bs">https://www.sa.dk/ao-soegesider/billedviser?bs</a> id=202736#202736,38433383>), billede nr. 67 (set den 29. juli 2015).

<sup>71</sup> Titelbladet er også gengivet i: Küster (jf. note 65), s. 40.

<sup>72</sup> København, tidl. Musikhistorisk Museums bibliotek; nu Nationalmuseets bibliotek. Se yderligere detaljer angående identifikation af skriveren nedenfor. – En første beskrivelse findes hos Niels Schiørring, "Nogle håndskrevne dansk-norske koralbøger fra det 18. århundredes første halvdel", *Natalica musicologica: Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, udg. Bjørn Hjelmborg og Søren Sørensen, København 1962, s. 253-265, her s. 261-263. – Om proveniensen se Henrik Glahn, "Kingo-koraler i Tønder på Brorsons tid: Om en hymnologisk raritet i Musikhistorisk Museums bibliotek", *Musikkens tjenere: Instrument – Forsker – Musiker*, udg. Mette Müller og Lisbet Torp, København 1998, s. 175-185, her s. 175-177. På et tidspunkt må bindet desuden have været i Frederik Foersoms besiddelse, som det fremgår af bogstaverne "Kirederf Mosreof", som er skrevet ind adskillige gange på indersiden af bogens bagperm.

de tilstødende byer mod nord eller på Fyn.<sup>73</sup> Da manuskriptet må have befundet sig i Danmark i første halvdel af det 19. århundrede (på det tidspunkt hos Peder Foersum, som var organist ved Odense domkirke mellem 1790 og 1856), har "Jensenius" nok snarere holdt til nord for Tønder end syd for.<sup>74</sup>

Et forsøg på en afklaring bliver muligt, hvis man antager, at formuleringerne på titelbladet er lige så stiliserede som udformningen af det; i forvejen må bindestregen mellem de to fornavne betragtes som en sådan stilisering. Kunne "Johann(es)" således være den tyske udvidelse af en anden, dansk eller plattysk navnekortform ("Jes", "Jens")? "Jürgen" kan uden videre opfattes som den tyske form af "Jørgen". Vanskeligere er det derimod at antage, at grundformen af det latiniserede "Jensenius" kan være andet end "Jensen". Da dette patronym igen er relateret til varianter af fornavnet Johannes, kunne der dog også tænkes andre grundformer, hvorved navnet "Jes Jørgen Jessen" kommer inden for rækkevidde. 75

Sådan hed organisten, som kan påvises at have virket i Korsør mellem 1732 og 1741 og senere i Ærøskøbing, antageligt som efterfølger til en organist, som døde i 1743 (Rasmus Jessen). Få "Jessen" gik for at være "En uforlignelig Musicus, saavel i Theor. som Praxi. En særdeles stor mester paa Fiolin og Klaver, saa at han mange gange blev hentet andet steds for at probere nye orgler". Hans virke som orgelsagkyndig er dog ikke dokumenteret nærmere indtil videre.

- 73 For et overblik se Henrik Fibiger Nørfelt, *Organistbogen*, 8. udgave, Herning 1997, s. 51 (Horsens Vor Frelser), s. 187 (Ribe Domkirke), s. 222 (Vejle Sct. Nicolai); ang. Kolding Sct. Nicolai: Viborg, Landsarkivet for Nørrejylland, Kolding Sankt Nicolai Kirkeinspektion, nr. 36: Om organisttjenesten 1669-1807 (Peter Petersen Wittendorf, fra 1731 frem til efter 1750). Ang. Varde Sct. Jacobi: ifølge dødsregistrene (Hieronymus Oldenburg, † 1744; Peder Joenson, † 1771). Ang. organistembedet på Fyn jf. K. Bang Mikkelsen, *Degne og Skoleholdere samt kateketer, klokkere og organister i Fyns stift indtil 1814*, Odense 1977 (Historiske studier fra Fyn, 2). Ingen oplysninger i K. Friis-Petersen, *Kartotek over degne, skoleholdere, organister mv.*, København: Rigsarkivet, SH-008.
- 74 Schiørring (jf. note 72, s. 262) overvejede, om Foersum (som stammede fra Ribe) kunne have været elev af "Tensenius" og have fået bindet direkte af ham; se imidlertid den foregående fodnote.
- 75 På samme måde som "Jensen" og "Jessen" også af Otto Fr. Arends er blevet betegnet som overlappende navneformer; jf. Arends (jf. note 8), bd. 1, s. 3930g 400 (navneoverskrifter) og udtrykkeligt under de biografiske data vedr. pastorerne Friederich Jessen/Jensen (1613-1677; s. 402), Hans Jessen/Jensen (†1659; s. 403) og Laurentius Jessen/Jensen (†1664; s. 404).
- 76 Vedr. Korsør se Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 384f., og s. 383 vedr. hele hans curriculum vitae i form af historisk citat; vedr. Ærøskøbing se også Bang Mikkelsen (jf. note 73), s. 205: dér kun omtalt som "Jørgen Jessen". Ifølge Bang Mikkelsen døde Jessen i 1750 i en alder af 55 år og var således lidt ældre en Ursinus; dette taler imod, at Jessen skulle have været elev af Ursinus.
- 77 Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 383.
- 78 Der foreligger endnu ingen information herom, heller ikke i *Danmarks kirker* (så vidt undersøgt pr. juli 2015: ingen dokumentation fra Odense, Kerteminde, Bogense, Middelfart, Assens eller de nærmeste landsbykirker vest for Odense; heller ingen fra Svendborg og Fåborg).

Jessen var hymnologisk interesseret. Det fremgår dels af den detaljerede opgørelse over hans dødsbo, som Hejselbjerg Paulsen gengiver i store træk,<sup>79</sup> men dels også derved, at Jessen regnes for at være forfatteren til den første danske tekstversion af salmen "Lover den Herre".<sup>80</sup> At den oprindeligt er digtet af Gottfried Neander, der som pietist og calvinist først virkede i Düsseldorf og senere i Bremen, ville skabe en forbindelse mellem hans oversætter og det teologiske klima i Tønder.

Ydermere er det dokumenteret, at Jessen havde musikteoretiske interesser, ikke kun generelt, men også konkret gennem opgørelsen over dødsboet. Her nævnes eksplicit Johann Matthesons *Große General-Baß-Schule* fra 1731<sup>81</sup> og derudover også – dog kun summarisk – en omfangsrig nodesamling. Blandt dette materiale kunne også det overleverede manuskript altså have befundet sig.

I 1745, da "Jensenius" daterede titelbladet, må "Jessen" have været organist i Ærøskøbing. Det forhindrer ikke, at begge navne kunne henvise til samme person. Ærø hørte frem til 1864 til Slesvig-Holstens kongelige del (eller nærmere bestemt til de områder, der var afhængige af kongen gennem de såkaldt "afdelte" hertuger<sup>83</sup>); der var aktive forbindelser.<sup>84</sup> Det er uvist, i hvilken anledning "Jensenius" opholdt sig i Tønder i 1745. Det er muligt, at han interesserede sig for Ursinus' generalbasopfattelse (ligesom "Jessen" interesserede sig for Matthesons) og derfor havde kopieret generalbaslæren af mere almen interesse i forbindelse med et kollegialt besøg. Egentlig elev af Ursinus kan "Jessen" næppe have været, da han var ældre end Ursinus.<sup>85</sup>

At bindet indeholder en yderligere del, viser, at dets historie er endnu mere kompleks. Det drejer sig om en samling koraler, som Henrik Glahn betegnede "Kingo-

- 83 For en detaljeret redegørelse for den politiske udvikling se Peter Dragsbo og Carsten Porskrog Rasmussen, "Herzog Christian von Ärö und die Herzogszeit der Insel", Die Fürsten des Landes: Herzöge und Grafen von Schleswig, Holstein und Lauenburg, udg. Carsten Porskrog Rasmussen m.fl., Neumünster 2008, s. 246-257.
- 84 Anledningen til Hejselbjerg Paulsens (jf. note 2, s. 381f.) interesse for Jessen var, at "Brodersen og Jessen" i slutningen af det 18. århundrede set med sønderjyske iagttageres øjne var forkæmpere for de nye religiøse ideer; hvis Jessen faktisk var organisten i Korsør og på Ærø, er en forbindelse imellem dem således allerede til stede. Derudover er det værd at bemærke, at en af de første dimittender fra seminariet i Tønder, Johannes Hansen Møller fra Højer, blev organist i Rise på Ærø i 1796; jf. Jens Lampe (udg.): Tønder Seminarie-Stat: fortegnelse over lærere og dimittender fra Tønder seminarium 1788-1963, Tønder 1963 (Skrifter, udgivne af Historisk Samfund for Sønderjylland, 30), nr. 4/1791.

85 Jf. note 76.

DCM 026 xliii

<sup>79</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 386-395 (gentagne gange afbrudt af kommentarer).

<sup>80</sup> Jf. <a href="mailto://no.wikipedia.org/wiki/Jes\_J%C3%B8rgen\_Jessen">http://no.wikipedia.org/wiki/Jes\_J%C3%B8rgen\_Jessen</a> (set den 29. juli 2015).

<sup>81</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 395: "Johan Mathiesens grosse general-Bassskule" (som Hejselbjerg Paulsen dog ikke formåede at identificere nøjagtigt).

<sup>82</sup> Ibid.: "flere bundter Noder", "Node Bog, 13 dito + et bunt af adskillige slags Noder", "Et Claveer Svite, En skreven Node Bog efter alphabetet, Et bunt Musicalske Sager". Mellem de to førstnævnte står henvisningen til Matthesons generalbasskole.

koraler". 86 Denne del har sin egen paginering (dvs.: generalbaslærens sidetælling fortsættes ikke); sidetallene er endvidere "formateret" anderledes: I koralbogen er de indrammet med en kvartcirkel, i generalbaslæren står de frit. Bindet viser sig således at have en heterogen struktur: Det består af to dele, som oven i købet må tilskrives to forskellige hænder.<sup>87</sup> De to dele afviger desuden tydeligt i opbygningen: Bindets meget slidte ryg gjorde det på tidspunktet for undersøgelsen (2010) nemt at skelne læggenes afvigende ordning og tykkelse. Spørgsmålet er også, hvornår de to dele er blevet sammenføjet. Årstallet "1754", som kan skimtes på bogryggen, betyder ikke nødvendigvis, at bindet ikke er blevet ændret siden. Dets format var en papirstandard på det tidspunkt (halvdelen af et ark i folioformat); det er derfor også tænkeligt, at omslaget oprindeligt kan have tjent et helt andet formål (en forvaltnings bogføringskladde?) og de to musikalske tekstdele først er blevet indsat senere, f.eks. mod slutningen af det 18. århundrede, for også tekstdelenes format svarer til tidens standard. Begge delene er blevet beskåret efterfølgende med tab af information.88 Beskæringen er således først sket i bogbinderens værksted, og begge delene forelå altså færdige med hensyn til substansen, da de blev forbundet med hinanden.

Især indholdet af denne koralbogs-del peger dog på en anden kontekst end Tønder. Med udgangspunkt i Hejselbjerg Paulsens iagttagelser er en samling "Kingo-koraler" ikke forenelig med de liturgiske traditioner i hertugdømmet Slesvig, specifikt heller ikke med de dansksprogede menigheders. 9 Og ganske rigtigt indeholder denne koralbog ingen pietistiske salmeelementer. Det forekommer heller ikke sandsynligt, at en musiker i sin praktiske hverdag skelnede mellem et pietistisk og et ikkepietistisk repertoire og derfor anlagde et særskilt hæfte at notere salmeudsættelserne i for hver af de to "retninger". Imod denne tanke taler også den indre udligning mellem de to traditioner, som Schrader bevirkede, da han kombinerede deres salmer i én salmebog. Derfor kan dette manuskript næppe have noget at gøre med Tønder og Ursinus. Det må snarere have været lavet til brug i en menighed i det daværende rigsdanske område, hvor udelukkende det traditionelle salmerepertoire var i brug; det kunne have været i Korsør lige så vel som i Ærøskøbing. 10 det lys forekommer det også mere forklarligt, hvorfor det nogle årtier senere befandt sig hos Foersum i Odense.

86 Glahn (jf. note 72), s. 175-187.

Indflydelse eller selvstændighed: Ulrich Anton Clausen Fehr

Også for en anden organists vedkommende er formodningen om et elevforhold rent spekulativ. Ulrich Anton Clausen Fehr<sup>91</sup> blev født den 7. januar 1753 i Haderslev og arbejdede som organist, lærer og kordegn i Niebüll og senere som skriveog regnemester tilbage i Haderslev, hvor han døde i 1812. Kort før sin død havde han også overtaget organisttjenester. Det var på denne baggrund, at Fehr var blandt de organister, hvis positive bedømmelser den unge orgelbygger Jürgen Marcussen kunne henvise til i sin tidlige karriere.<sup>92</sup> Hermed er den kulturhistoriske kontekst skitseret, som orgelsituationen i Ursinus' sidste tid (og efter hans død) udviklede sig i.

Fra Fehrs hånd er der bevaret et brugsmanuskript med orgelmusik fra hans tid i Niebüll.<sup>93</sup> Der er dels tale om korte, melodisk frie forspil, ordnet i læg efter toneart, som altså kun tjente til tonal forberedelse til salmerne, hvorefter der i den kirkelige praksis så skulle følge konkrete salmeforspil (og først derefter menighedssangen); dels indeholder bindet lidt længere stykker, først og fremmest præludier og fugaer. Endelig findes der i bindet også en sørgearie til "Etatsråd Heseler", som blev bisat i Niebüll i 1781, og som Ursinus allerede 1729 havde været i kontakt med i forbindelse med indbygningen af byens orgel.

Det er svært at forestille sig Heseler, Ursinus og Fehr som personer, der har levet helt isoleret fra hinanden; med til billedet hører også, at relationerne mellem Tønder (som regionalt centrum) og Niebüll (som flække) selvfølgelig var væsentligt tættere dengang end efter 1920, da Niebüll (dog endnu uden at have bystatus) overtog hovedbyens rolle i den nye "Kreis Südtondern". For så vidt er det tænkeligt, at noget af musikken, som i Fehrs nodebog konsekvent er overleveret anonymt, om ikke andet har noget at gøre med de kunstideer, som Ursinus var toneangivende for i Tønderegnen. Et egentligt elevforhold kan der kun gisnes om.

Johann Friderich Schmidt og orgelundervisningen i Tønder efter 1781

Afslutningsvist må nævnes endnu en didaktisk etape. I 1788, syv år efter Ursinus' død, åbnede lærerseminariet i Tønder. Provst Petersen, som havde indrettet først en privat uddannelsesinstitution for teologer, dernæst en læreruddannelsesanstalt,

xliv DCM 026

<sup>87</sup> Se nedenfor om kildesituationen.

<sup>88</sup> Om end ubetydeligt: I generalbas-delen mangler undertiden en del af tegnet "§" øverst på papiret; i koraldelen er sidetal i venstre side af papiret delvist beskåret, f.eks. "12" og "14".

<sup>89</sup> Se ovenfor, note 15.

<sup>90</sup> Ærø var i politisk henseende ganske vist en del af hertugdømmet Slesvig, men hørte i kirkelig henseende under Odense Stift. – Øjensynligt er der ikke tale om den koralbog, som forblev i "Jessens" søns besiddelse; jf. Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 395. Der er snarere tale om "Jørgen Jessens koralbog", som beskrives kursorisk af Schiørring (jf. note 72, s. 264).

<sup>91</sup> Om dennes liv og det i det følgende beskrevne manuskript se Konrad Küster (udg.), *Organisten um Jürgen Marcussen*, Stuttgart 2008 (Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit, 1780-1860, 3), s. 5f. og 69f.

<sup>92</sup> Se udtalelserne af 30. oktober 1809 vedr. et byggeprojekt i Haderslev (organisten fra brødremenigheden i Christiansfeld, Johann Hermann Mankell, var medsagkyndig) samt af 5. januar 1812, som er bevaret i afskrift og kopi i Marcussen-arkivet, Aabenraa.

<sup>93</sup> Jf. note 91; det befinder sig p.t. i privateje i Westfalen.

havde testamenteret sin formue til seminariets grundlæggelse. 94 Seminariets didaktiske koncept adskilte sig dog fra andre i denne seminariernes tidlige periode, idet musikken fra begyndelsen spillede en nøglerolle i undervisningen. Seminariet havde ingen egen orgellærer; denne opgave påhvilede til enhver tid byens organist.

Petersens virke var i alt væsentligt knyttet til Tønder Provstis egn, som også Ursinus' musikalske opsyn havde koncentreret sig om. Også seminariets arbejde var i første omgang kun fokuseret på samme egn. Ursinus' orgelundervisning må altid have formet sig som det individualiserede lærer-elev-forhold, som var typisk for professionen; man kunne derfor overveje, om Petersen måske endda kopierede disse uddannelsesforhold, da han privat grundlagde præste- og læreruddannelser.

Den lokale organist, som påtog sig seminariets orgelundervisning, var Ursinus' anden efterfølger i embedet, den allerede nævnte Johann Friderich Schmidt. Da han var født i Tønder, er det utænkeligt, at han kan have modtaget sin (første) orgelundervisning hos nogen anden end Ursinus. Ligesom Jürgen Andresen, som bestred posten imellem de to, må altså også Schmidt have fortsat sin lærers virkning ud over byens grænser.

At sang på dette tidspunkt var et obligatorisk fag for lærere, kan ikke undre; men det er bemærkelsesværdigt, hvor attraktivt valgfaget orgel var. Allerede blandt de første dimittender (1791) fandtes unge mennesker, som efter endt eksamen tiltrådte lærerstillinger med organistforpligtelser i omegnen. Det er næppe muligt at forestille sig denne uddannelsesgren uden det forudgående opbyggende arbejde, som Ursinus gjorde over flere årtier. Dette koncept har øjensynligt virket forbilledligt: Fem år senere (i 1793) tilsluttede lærerseminariet i Oldenburg sig samme princip – og med lignende målsætning. Per senere og med lignende målsætning.

#### III. PIETISTISK MUSIK?

Ursinus' kantater

Man kunne argumentere for, at de her skitserede former, som Ursinus' orgel-engagement antog, ville passe perfekt til en pietistisk kirkemusikprofil, ikke mindst med henblik på, at den individuelle tros- og vækkelsesoplevelse skulle styrkes gennem salmesang, som så i kirken blev akkompagneret af orglet. Så enkel er situationen dog ikke, og her må Ursinus' ensemblemusik tages med i betragtning.

De pågældende værker er øjensynligt bevarede, fordi Ursinus rådede over vidt forgrenede kollegiale relationer. Kun tastemusikken er overleveret i kilder fra Danmark (og kun i ringe omfang uden for områder under dansk herredømme<sup>97</sup>), ensemblemusikken derimod i kilder fra Mecklenburg og Pommern. Ursinus-afskrifter fra Rostock og Güstrow havnede i François-Joseph Fétis' samling, der i dag befinder sig i Bibliothèque du Conservatoire i Bruxelles; en anden Ursinus-kantate, overleveret via Greifswald, er blevet bevaret i St. Johanneskirkens historiske musiksamling i Gdansk.<sup>98</sup>

At Ursinus overhovedet skrev denne slags værker, kan ses som del af en lang, lokal tradition: For Georg Raupachs tid (hans forgænger i embedet i årene 1672-1700) er der overleveret en liste over komponister, hvis musik angiveligt spillede en rolle i Tønder, og denne tradition fortsatte øjensynligt langt op i det 19. århundrede. 99 Den havde altså ikke pietistiske rødder, men blev bragt til at harmonere solidt med pietistiske ideer.

Værkerne er til dels tilrettelagt med henblik på det spilletekniske niveau i et ensemble, som må have været sammensat af stadsmusikanter, amatørvirtuoser og latinskolens tutti-sangere. 100 Værkernes individuelle farvninger skyldes dels dominerende, virtuose solo-sopranpartier, dels, at orglet stedvist bruges som obligat instrument. Især det sidstnævnte synes teoretisk plausibelt: I det 17. århundrede lå det nordtysk-danske musiklivs nøglefunktioner hos organisterne, som ikke kun praktiserede solospil, men også musicerede med små specialist-ensembler; i forbindelse med det 18. århundredes lutherske kantatekunst måtte der derfor naturligt opstå værker, i hvilke også organistens virtuositet kunne udfolde sig. Desværre er ingen andre af samtidens ensemblekompositioner fra personkredsen omkring Ursinus bevaret, således at eftertiden må basere denne forbindelse på Ursinus alene. 101 Hvordan passede den i så fald sammen med de pietistiske grundideer?

Den pietistiske vinkel ses i flere af teksterne, som er sat i musik i kantaterne. Det gælder f.eks. nytårskantaten *Durch Trauren und durch Zagen*, som hovedsageligt handler om det individuelle i nytårsoplevelsen; <sup>102</sup> i den forbindelse relaterer begyn-

DCM 026 xlv

<sup>94</sup> Om forhistorien se Albeck og Eskildsen (jf. note 44), s. 20-23: Ideen til læreanstalten blev formuleret i 1752; pastoralskolen må allerede have eksisteret i nogen tid på det tidspunkt, men blev nedlagt i 1762.

<sup>95</sup> Jf. Lampe (jf. note 84), nr. 2-4 (Møller, Dall, Diedrichsen). Denne type musikalsk præget lærerseminarium var desto mere attraktiv så længe der endnu ikke fandtes konservatorier eller andre musikalske uddannelsesinstitutioner.

<sup>96</sup> Om baggrunden se Konrad Küster, forord til: Gerhard Hinrich Schütte, *Orgelchoräle mit variierten Zwischenspielen (1820) zum Oldenburger Choralbuch von Carl Meineke (1791)*, Hamburg 2015 (Musik zwischen Nord- und Ostsee, 13, online: <a href="http://d-nb.info/1056945265/34">http://d-nb.info/1056945265/34</a>), s. 5-7.

<sup>97</sup> Ang. klaversonaten i Wensters samling (Universitetsbiblioteket i Lund) se <a href="https://opac.rism.info/search?id=190003399">https://opac.rism.info/search?id=190003399</a> (set den 29. maj 2015).

<sup>98</sup> Jf. <a href="https://opac.rism.info/search?id=302000683">https://opac.rism.info/search?id=302000683</a>.

<sup>499</sup> Ang. ældre praksis se Johann Mattheson, Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740 (reprint Berlin 1910), s. 283, ang. nyere se Carstens (jf. note 9), s. 114.

<sup>100</sup> Særlig tydeligt i kraft af den usædvanligt mangfoldige besætning i et af værkerne: Andreas Friederich Ursinus, Durch Trauren und durch Plagen: Kantate zum Neujahrsfest, Hamburg 2015 (Musik zwischen Nord- und Ostsee, 17; online: <a href="http://d-nb.info/1072960362/34">http://d-nb.info/1072960362/34</a>). Den kan forklares ud fra stadsmusikanters universelle instrumentalpraksis, jf. forordet til den nævnte udgave, s. 7f.

<sup>101</sup> Ulige meget rigere adgang er der derimod til værker af f.eks. en "musikdirektor" (så som Georg Philipp Telemann i Hamburg) eller en hofkapelmester (Johann Adolf Scheibe i København).

<sup>102</sup> Jf. det i note 100 nævnte værk.

delsen af et recitativ sig åbenlyst til en salme fra Freylinghausens anden salmebog. <sup>103</sup> Igen og igen behandles funktioner eller følger af vækkelsen; således hedder det i en anden nytårskantate: <sup>104</sup> "Das Herze stimmt dem Munde bei, der heut zu seinem [= Gottes] Ruhm ertönt." Endelig finder man i teksten til det største af de bevarede værker udtrykkeligt opfordringen: <sup>105</sup> "Erweckte Zunge, schweige nicht." Netop på dette sted følger noget lige så enestående som karakteristisk: Midt i figuralmusikken skal der udtrykkeligt lyde menighedssang; på den citerede opfordring følger den anden af tre salmer, som er bygget ind i et recitativ.

I dette værk sættes alle disse elementer så sammen i en særligt ekstravagant udformet musik, idet der er tale om festmusik til 200-årsdagen for den augsburgske bekendelse (1730).<sup>106</sup> Udover salmeelementerne er to andre aspekter af betydning i denne sammenhæng. Festkantaten indeholder stort anlagte obligate orgelpassager: De spilles ligesom de foreliggende koralforspil manualiter, men er betydeligt mere virtuose. Bemærkelsesværdigt er derudover, i hvor høj grad aktuelle tendenser i operakulturen præger netop dette værk,<sup>107</sup> f.eks. i detaildispositionen af teksterne, der skal udføres som dacapo-arier og dermed følger Pietro Metastasios samtidige principper. Det gælder også udformningen af værkets slutning, hvor følgen af et accompagnato (som henvender sig til herskeren – i dette tilfælde den regerende danske kongefamilie) og et dacapo-kor i 3/8-takt afspejler samtidens operaideer. At hengivenhedsytringen til herskeren samtidig kan forstås som en forbøn, gør hele situationen yderligere interessant.

Det henleder samtidig opmærksomheden på værkets tekstforfatter (som dog ikke nævnes). Påtog Schrader selv sig ansvaret for at skrive librettoen til denne centrale fest i skæringspunktet mellem tro og herredømme? Det synes rimeligt at antage, at netop han ikke havde berøringsangst overfor musik, som står operaen så nært – såfremt den var forenelig med gældende teologiske dogmer. Schrader var uden tvivl vokset op under indtryk af operaen i Hamburg og kan også have orienteret sig i moderne musik inden for genren i den efterfølgende periode i København.<sup>108</sup>

På kantateområdet synes der således ikke at have været noget, som direkte påbød tilbageholdenhed overfor traditionel, stor kirkemusik, sådan som det fra et lidt senere perspektiv kan forbindes med den radikale pietisme, <sup>109</sup> og heller ikke noget, der kunne tydes som en sænkning af kunstæstetiske standarder (som i "low church").

For de fleste af Ursinus' kantater lader kompositionstidspunktet sig ikke bestemme; da jubilæumskantaten imidlertid knytter sig så tæt til en engangsbegivenhed, står sagen noget anderledes her. Den stammer fra "Tønder-pietismens" kerneperiode. Derfor var der her også plads til alle de kunstaspekter, som er bredt ud i dette musikværk og – i teologisk henseende særlig vigtigt – på forhånd var blevet fastlagt i teksten.

Denne festmusik er den eneste af sin art, som er bevaret. Der må have eksisteret flere lignende værker, for festkoncerter til de kongelige jubilæer i 1749 (300 års oldenburgsk herredømme i Slesvig-Holsten) og 1760 (100-året for enevældens indførelse) fandt sted i flere byer i Slesvig-Holsten. Tra disse er i alle andre tilfælde kun teksterne bevaret, og bidragene fra Tønder må være sat i musik af Ursinus. Tilsvarende komponerede han musik til en kirkeindvielse i Niebüll foruden den stort anlagte sørgemusik, som blev opført i anledning af Johann Hermann Schraders begravelse i 1737. Det er dog også klart, at festmusikken fra 1730 er det ældste blandt de nævnte værker og således muligvis har tjent som forbillede.

Værkets operalignende karakter har et yderst konkret sidestykke i de forliggende koralforspil. Ritornellet til *Erschienen ist der herrliche Tag* (nr. 36) er i de første otte takter identisk med begyndelsen til en komposition af Georg Friedrich Händel: Det blev først komponeret som tematisk materiale til en arie i oratoriet *La Resurrezione*, som blev uropført i Rom i 1708 (HWV 47, nr. 6); Händel genbrugte det i sin tidlige operasucces *Agrippina* (HWV 6, nr. 37; Venedig 1709), hvor han også afledte et ritornel af vokaltematikken og stillede det foran sangdelen. Hvilken af versionerne Ursinus tog udgangspunkt i, er ikke let at afgøre: Ganske vist har det ældre værk just påsketematikken til fælles med koralpræludiet; men arien synges af "Lucifero", altså netop ikke af en af påskens protagonister. Desuden ses den samme anvendelse (som indledningsritornel) først i den yngre operaversion. Sidstnævntes uropførelse i Hamburg fandt sted den 3. november 1718;<sup>111</sup> Händel-citatet i koralpræludiet kunne så-

xlvi DCM 026

<sup>103</sup> Recitativet nr. 2 i dette værk er baseret på teksten til salme 719, "So ist nun abermal | von meiner Tage Zahl | ein Tag verstrichen"; jf. Dianne Marie McMullen og Wolfgang Miersemann (udg.), Johann Anastasius Freylinghausen: Geistreiches Gesangbuch, Edition und Kommentar, 2 bd., Tübingen 2004-2010, Berlin 2013, her bd. II/2, s. 909.

<sup>104</sup> Andreas Friederich Ursinus, *Dajedes Tages Licht: Kantate zum Neujahrsfest*, Hamburg 2014 (Musik zwischen Nord- und Ostsee, 16; online: <a href="http://d-nb.info/1056946083/34">http://d-nb.info/1056946083/34</a>), nr. 5 (s. 32f.).

<sup>105</sup> Ursinus (jf. note 13), nr. 13 (s. 18 og 117).

<sup>106</sup> Altså fra samme år som oprettelsen af det "Emmerske Bedehus" som centrum for Brorsons danske prædikantvirksomhed.

<sup>107</sup> Om det følgende se også forordet til Ursinus (jf. note 13), s. 8.

<sup>108</sup> For et overblik se Schiørring (jf. note 62), bd. 1, s. 324-334.

<sup>109</sup> Som repræsenteret ved Jeremias Friedrich Reusch – oprindeligt fra Württemberg og præget af Johann Albrecht Bengel (jf. Albeck og Eskildsen, jf. note 44, s. 20) – som fra 1749 var generalsuperintendent i Slesvig-Holsten.

<sup>110</sup> Jf. Lars N. Henningsen, "Jubelfesterne 1749 og 1760 – konge- og statsdyrkelse i Slesvig under enevælden", *Sønderjyske Årbøger* 2000, s. 23-76. Jeg skylder forfatteren stor tak for adgangen til hans kildemateriale.

<sup>111</sup> Joachim E. Wenzel, Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978, Hamburg 1978, s. 268.

ledes være en indikation af, hvad Ursinus foretog sig, før han blev organist i Cismar: Havde han på det tidspunkt eller lidt senere, som 19-årig musiker, været del af operaensemblet i Hamburg? At Ursinus endte med at bruge denne påskerelaterede musik i en påskekoral, kunne således også være et rent tilfælde.

Den liturgiske ramme: Den tønderske "Vollständiges Gesang-Buch"

Før der kan foretages yderligere musikalske differentieringer, er det nødvendigt at kaste et blik på det salmerepertoire, som Ursinus præsenterer i sin samling, ikke mindst i lyset af den tønderske *Vollständiges Gesang-Buch*: Den åbner en bred tilgang til de pietistiske ideer, som udgående fra Tønder blev konfronteret med de allerede lidt ældre pietistiske salmetendenser i Slesvig-Holsten,<sup>112</sup> og den må have dannet udgangspunkt for Ursinus-præludierne. Diskussionen deler sig derfor i en almen del (om Schraders salmebog) og en speciel del (om hvordan salmerepertoiret afspejles i Ursinus' koralpræludier).

Salmebogen, som Schrader lod trykke første gang i 1731, blev genoptrykt mindst én gang (1742).<sup>113</sup> Som nævnt lader Schrader ikke skinne igennem, at han så grundlæggende forskelle mellem salmer fra henholdsvis den umiddelbart efterreformatoriske tid, midten af det 17. århundrede og den unge pietisme. De nye salmer blev hverken isoleret som "nye salmer" eller på anden måde gjort umiddelbart genkendelige som "pietistiske" (heller ikke via angivelse af tekstforfatternes navne). Desuden var der tale om en kompilation af tekster alene, hvorfor salmerne heller ikke ville kunne identificeres som "anderledes" ud fra en musikanalytisk stilbevidsthed.<sup>114</sup> Salmebogen kunne derfor opfattes som en af de talrige opdateringer af sine forgængere; i det hertugelige Slesvig-Holsten begyndte denne række af udgivelser senest med Schleßwigisches und Holsteinisches Kirchen Buch fra 1665. 115 Ved at tæmme de moderne, pietistiske strømninger, hvor han fandt det nødvendigt, og fuldstændig integrere resultatet i landets kirkelig-liturgiske traditioner, erklærede Schrader dem for at udtrykke normalitet. Virkningerne strakte sig over de følgende mindst 50 år, og Schraders værk må fra begyndelsen have været planlagt til at kunne bruges ud over regionens grænser.116

112 Om salmebogen fra Altona (Saß' salmebog) fra 1717 se ovenfor, note 47.

Faktisk blev den en vejvisende samling for de tysksprogede menigheder i Slesvig-Holsten. Så sent som i 1737, i sit sidste leveår, fik Schrader til opgave med udgangspunkt i sin salmebog at sammenstille en ny, som skulle have almen gyldighed i de kongelige dele af hertugdømmerne Slesvig og Holsten; med modifikationer blev forehavendet i sidste ende realiseret med "Vollständiges Gesangbuch", som udkom i Altona i 1752 (og som populært kaldtes "das tausendliedrige" – "den tusindsalmede"). Den beholdt sin gyldighed, indtil den efter et generationsskifte blev erstattet af en radikalt anderledes salmebog, som var udformet i oplysningens ånd, udgivet 1780 af Johann Andreas Cramer og suppleret i 1797 med en ny kirkeagenda (som superintendent Jacob Georg Christian Adler var ansvarlig for). Denne nye salmebog satte sit præg på tilgangen til liturgien i de tysktalende dele af Slesvig-Holsten helt frem til efter den preussisk-østrigske besættelse i 1864. De pietistiske ideer fra Tønder mistede således deres virkning i Slesvig-Holstens tysksprogede dele fra omkring 1780.

Grunden til denne tyske glemsel må formentlig søges i udviklinger over længere tid: Med oplysningens salmebøger blev teksterne radikalt omformet.<sup>119</sup> Derved var digtene blevet homogeniseret og deres karakteristika uigenkendelige; pietistiske interesser måtte vige for oplysningens og rationalismens. De følgende salmebogs-perioder, der allerede stod under preussisk indflydelse, blev derfor ikke en tilbagevenden til de specifikt regionale træk, som Schraders tilgang havde været præget af, fordi både det religiøse klima og de politiske betingelser havde forandret sig.

Helt anderledes var eftervirkningerne af denne arv i Danmark – i Brorsons danske tekster. Han er ophavsmand til 116 ud af 791 (dvs. ca. 15%) af salmerne i *Den Danske Salmebog 2002*. <sup>120</sup> Dermed har en langt større del af de traditionselementer, som kendetegnede Tønder-pietismen, holdt sig levende i Danmark. 92 Brorson-salmer blev allerede i 1740 optaget i *Den Nye Psalme-Bog* af Erik Pontoppidan, som i perioder havde været huslærer i Havnbjerg på Als. <sup>121</sup>

DCM 026 xlvii

<sup>113</sup> Kun sideombrydningen afviger; det her anvendte eksemplar stammer fra Emil Bredereks dødsbo, Hamburg: Nordkirchenbibliothek, sign. G 0776 (ikke helt rammende beskrevet som "2. Aufl.").

<sup>114</sup> Mange af salmerne er kendetegnede ved at være rige på melismer og have en stor ambitus; dette ville man således kunne have lagt mærke til bare ved en rent visuel tilgang.

<sup>115</sup> Online: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, <a href="http://diglib.hab.de/drucke/tk-79/start.htm">http://diglib.hab.de/drucke/tk-79/start.htm</a>.

<sup>116</sup> Oplagstallet er tilsyneladende ukendt, og dermed også den intenderede udbredelse. Da der imidlertid i 1750 endnu var 700 usolgte eksemplarer tilbage (Brederek, jf. note 6, 1. del, s. 100), muligvis også fra genoptrykningen i 1742, havde hensigten tydeligvis været overregional.

<sup>117</sup> Om hændelsesforløbet se Brederek (jf. note 6), 1. del, s. 99-101. Dog er der med salmebogen fra 1735 ikke tale om en "revideret udgave" af Tønder-salmebogen (som beskrevet hos Kjærgaard, jf. note 40, s. 598).

<sup>118</sup> Theodor Voß, "50 Jahre im Dienste der Kirchenmusik", 50 Jahr-Feier des Verbandes evangelischer Kirchenchöre in Schleswig-Holstein, Kiel 1936, s. 3-9, her s. 3: "Im Jahr 1884 war nach jahrelangen Vorarbeiten endlich das Gesangbuch erschienen, das dem rationalistischen Adlers ein Ende machte."

Om Cramer-salmebogens brug, som endte med at vare 95-120 år, se Brederek (jf. note 6), 2. del, s. 11.

<sup>119</sup> For Slesvig-Holstens vedkommende eksemplificeret hos Brederek (jf. note 6), 2. del, s. 8-10; for Oldenburgs vedkommende se f.eks. Küster (jf. note 96), s. 8-10 og 19-22.

<sup>120</sup> Iflg. <a href="http://www.dendanskesalmebogonline.dk/">http://www.dendanskesalmebogonline.dk/</a>>.

<sup>121</sup> Om de filologiske problemer i forbindelse med identifikationen af Pontoppidans forlæg se Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2), s. 359-367. Det er derfor et åbent spørgsmål, om Pontoppidans tilgang til Brorson virkelig var baseret på konkrete, personlige forbindelser som anført hos Jørgen Kjærgaard, "De danske kirkesalmebøger – en oversigt", <a href="http://www.dendanskesalmebogonline.dk/side/4">http://www.dendanskesalmebogonline.dk/side/4</a>> (set den 29. juli 2015).

Den danske virkningshistories anderledes beskaffenhed skyldes, at de danske menigheder i Sønderjylland ikke deltog i oplysningens og rationalismens salmebogsnybrud; i halvdelen af menighederne anvendtes Pontoppidan-salmebogen endnu i 1885. Denne arv var således til rådighed som et integreret, sønderjysk traditionselement også for definitionen af en fællesdansk salmekultur efter 1920. <sup>122</sup>

De bemærkelsesværdige forskelle mellem dansk og tysksproget slesvig-holstensk reception kan eksemplificeres ved Schraders egne tekster: Af de 14 salmer, som Schrader havde trykt i sin tønderske salmebog, beholdt Cramer i 1780 fire, vel at mærke i den for tiden typiske redaktionelle bearbejdelse; helt fortrængt blev de i den tysksprogede salmebogspraksis' næste udviklingstrin. *Den Danske Salmebog 2002* derimod indeholder stadig fem tekster, der – i Brorsons oversættelse – stammer fra Schrader. <sup>123</sup>

Så meget desto mere trænger spørgsmålet om Ursinus' position i dette felt sig på. I litteraturen om "Tønder-pietismen" i almindelighed og Brorsons (og Schraders) i særdeleshed har Ursinus som nævnt endnu aldrig spillet nogen rolle<sup>124</sup>; tilsyneladende nævnes han heller ikke i nogen studier vedrørende Brorson. Det må derfor her forsøges at bestemme hans plads i "Tønder-pietismen" og dens salmekultur.

#### IV. DE "44" KORALPRÆLUDIER

Om kildesituationen

I centrum for denne udgave står en samling af koralpræludier. Deres antal betegnes på titelbladet med 44; nummer 25 mangler imidlertid – uden at papir eller tekst er gået tabt mellem numrene 24 og 26, som begge bygger på melodien til *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Muligvis har skriveren glemt det ved afskriften; på den anden side mangler nummer 25 også i indholdsfortegnelsen bagest i hæftet. Der må således være gået andre kilder forud for denne i samlingens og dens værkers historie – som minimum én, som var disponeret med et samlet antal på 44, men herudover formentlig også kompositionsmanuskripter til de enkelte stykker.

Manuskriptet er dateret 1. januar 1744 på titelbladet. Det blev således til et år før *Grundlegung zu einem General-Bass* eller med andre ord omkring seks et halvt år efter Schraders død. Manuskriptet er indeholdt i Det Kongelige Biblioteks "Samling Thott". Fra manuskriptets tilblivelse i 1744 og dets forrige ejer grev Otto Thotts død

(1785) gik der således godt fire årtier. Det er tænkeligt, at manuskriptet kun havde haft én ejer, før Thott erhvervede det. Hvordan var det mon blevet til? I hvilket forhold til Ursinus skal den første ejer ses? Og hvilken kontekst indgår manuskriptet i?

Først må det afgøres, hvorvidt der er tale om en autograf af Ursinus. En hjælp i den forbindelse kunne være sikre autografe dokumenter fra Ursinus' hånd. Bortset fra isolerede navnetræk i form af underskrifter er der kun bevaret ét dokument, som dog ikke er ret omfattende: Den 28. december 1774 underskrev Ursinus (sammen med sin hustru "Margaretha Elisabetha Ursinin, gebohrne Schultzin") et testamente, hvori de to ægtefæller først og fremmest udpeger hinanden som gensidige enearvinger. Hovedteksten skyldes formentlig en kancellists hånd; men navnetrækket "Andreas Friderich Vrsinus." og angivelsen af datoen ovenover kan tilskrives Ursinus, ikke mindst fordi de har den samme, fra hovedteksten afvigende blækfarve. 126

Dette dokument er relativt uegnet som sammenligningsgrundlag, da det er 30 år yngre end orgelmanuskriptet. Signaturen har typiske træk af alderdomsskrift; hånden er ført noget rystende. Ursinus var 75 år gammel, og hans skrift må have set anderledes ud i 1740'erne. Desuden er de relevante skriftdele i testamentet udelukkende skrevet med latinsk skrift, ikke også med gotisk.

De to manuskripter kan bedst sammenlignes på baggrund af navneangivelsen. Det første fornavns begyndelses-A er i 1744 formet på lignende vis som i 1774; efternavnet begynder i begge tilfælde med et V. Jo nærmere man betragter de to skriftformer, jo tydeligere træder imidlertid også forskelle frem: De to F'er har ikke den samme penneføring; gennemgående hælder underskriften desuden meget mere mod højre end den meget lodret virkende skrift i koralsamlingens titel. Da titelbladet er kalligrafisk udført, er forudsætningerne for en sammenligning af skrifterne dog under alle omstændigheder ikke optimale.

Mere nyttige er angivelserne inde i manuskriptet. Et konkret holdepunkt for en sammenligning med testamentets navnetræk tilbyder tempoangivelserne, som er skrevet med latinsk skrift ved nogle af koralpræludierne: "Allegro" ved nr. 14 (fol. 8v) og "Vivace" ved nr. 29 (fol. 16v). Begyndelsesbogstavernes lighed med de tilsvarende i "Andreas" og "Vrsinus" er meget stor; forskelle kunne således også forklares ved den betydelige tidslige afstand. På denne baggrund synes det sandsynligt, at koralsamlingen er en renskrift i komponistens hånd.

xlviii DCM 026

<sup>122</sup> Søren Sørensen, "Salmesang i Grænselandet efter 1864: Om Prahl og Heinebuchs melodisamling (1892 og 1895) til den dansk-slesvigske salmebog", *Dansk kirkesangs årsskrift* 1977/78, s. 47-82, her s. 48-50 (om situationen 1731-1885) og s. 80 (om konsekvenserne for *Den Danske Salmebog* 1953).

<sup>123</sup> Frank (jf. note 30), s. 45; om *Den Danske Salmebog*, nr. 19, 509, 511, 577 og 628 se Kjærgaard (jf. note 40), s. 493.

<sup>124</sup> Udstillingen "Troens landskab – religion i Vestslesvig før og nu", arrangeret i anledning af Brorsons 250. dødsdag af Museum Sønderjylland, Kulturhistorie Tønder (Elsemarie Dam Jensen), var en undtagelse.

<sup>125</sup> Aabenraa, Landsarkivet for Sønderjylland, Tønder købstad, dokumentsamling, 1781. – Ursinus' kone døde to dage efter sin mand; det var hendes andet ægteskab. Parret blev begravet den 18. januar 1781. Jf. også Aage Toft, Tønder kirkes organister, Tønder 1951, s. 13.

<sup>126</sup> Et grundlæggende problem i undersøgelsen er, at Ursinus' håndskrift ikke er særlig karakteristisk. I yderste konsekvens må det studeres, om detaljer så små som ansatsen til et stort P eller buen over et u stemmer overens.

Såfremt der således kan skabes en forbindelse ved hjælp af de med latinske bogstaver skrevne begreber, bliver yderligere to tegnsystemer tilgængelige for fremtidige sammenligninger: på den ene side koralernes tekstbegyndelser, skrevet med gotisk skrift, og på den anden side samtlige musikalske tegn (nøgler, fortegn osv.). Et åbent spørgsmål er det i så fald kun, om også titelbladet er skrevet af den samme hånd; men end ikke den ligeledes kalligrafisk udformede indholdsfortegnelse (f. 25r) kan give et entydigt svar herpå, for helt generelt forekommer Ursinus' håndskrift ikke særlig karakteristisk. Den lader sig derfor kun skelne fra hans samtidiges, hvis også de mindste detaljer tillægges betydning.<sup>127</sup>

Problemerne kan anskueliggøres ved også at inddrage Ursinus' manuskript til *Grundlegung zu einem General-Bass*. Titelbladets skelnen mellem forfatter og skriver efterlader ingen tvivl: Ursinus er manuskriptets forfatter, men ikke skriver. Ikke desto mindre er det åbenlyst, at "Jensenius'" håndskrift ligner Ursinus' meget, også hvad angår de musikalske tegn. Lidt større forskelle viser sig i forhold til bindets anden fascikel, den ovenfor nævnte samling af "Kingo-koraler"; denne stammer således hverken fra Jensenius' eller Ursinus' hånd.

Dette kan anskueliggøres ved hjælp af en række detaljer. Halvcirklen (det gamle alla-semibreve-tegn) lukker sig i den øvre ende meget længere inde i tegnet i "Kingo-koralerne"; den øverste del, som ydermere er forsynet med en konkav bue, virker derved tydeligt mere manieret. I generalbaslæren er tegnet mere enkelt. Tallet "4" i angivelsen af ¾-takt i koralforspil nr. 8 er trukket mere i længden i de vandrette dele end i koralbogen (ved nr. 33); i generalbaslæren er firetallet ikke skrevet så omstændeligt som i den nævnte orgelkoral, men dog anderledes end i koralbogen. I koralbogen er samtlige tekstangivelser på dansk: ikke kun salmetitlerne, men også opførelsesrelaterede anvisninger, f.eks. med hensyn til antallet af gentagelser (s. 55: "tre gange" ved *Nu lader os alle tacke Gud*). Også dette sted bekræfter, at de karakteristika, som Ursinus' håndskrift lader genkende, ikke er udpræget individuelle: Manuskriptets koralbogsdel kan således være tilføjet af en samtidig kopist med dansk som modersmål – til den generalbaslære, som Ursinus heller ikke selv har skrevet.

Endnu en koralbog, som oven i købet må ses i umiddelbar nærhed af den tønderske *Vollständiges Gesang-Buch*, bør nævnes. Den følger den tønderske salmebog i salmenummereringen og kan således udgøre et supplement til forståelsen af salme-

bogen, som kun omfatter tekster. Henrik Glahn konstaterede, <sup>128</sup> at 75% af melodierne i denne koralbog også findes i Telemanns salmebog fra 1730, og overvejede som følge heraf, om Telemann ikke også kunne have været ophavsmand til melodierne; dog foreslog han – i hvert fald som en mulighed – at komponisten også kunne være "en lokal kirkemusiker". Dermed er der åbnet for et nyt kompleks af spørgsmål, for som lokal kirkemusiker ville Ursinus stå i første række. Hvilken rolle spillede han i forbindelse med manuskriptets tilblivelse?

At Schraders publikation kunne basere på Telemanns, er næppe sandsynligt i lyset af den korte tidslige afstand imellem dem: Melodier i den omfattende salmebog udgivet i 1731, som kunne indikere en forbindelse, kan næppe referere til Telemanns koralbog, som først var blevet publiceret året forinden. Mere sandsynligt er det, at de begge kan føres tilbage til en noget ældre, fælles salmebestand. Her kommer så Ursinus ind i billedet, ikke kun som "lokal kirkemusiker", men også i forbindelse med kunstneriske spørgsmål: Kendte Ursinus Telemann fra sin tidlige tid i Hamburg?<sup>129</sup> Havde han kontakt med ham efter at være blevet kaldt til Tønder?

Et stilistisk slægtskab mellem Telemann og Ursinus er rimeligt at antage. <sup>130</sup> På den anden side kan der slet og ret være udtryk for en tidstypisk stil, da der ikke findes materiale fra Hamburgs fjernere omegn overleveret, som kunne danne grundlag for en bestemmelse af en egentlig Telemann-stils karakteristika. For den videre undersøgelse er det desuden af betydning, at Ursinus ikke kan have været samlingens skriver; Glahns gengivelse af håndskriften viser i forbindelse med de musikalske tegn (nøgler, taktangivelser) igen et andet billede end i de øvrige kilder. <sup>131</sup> Bogstavskriften (her så på tysk) er igen en hvem-som-helsts håndskrift fra midten af det 18. århundrede.

Det er således muligt, at koralbogen stammer fra den tønderske salmebogs videre virkningsområde – måske fra en ukendt elev af Ursinus, eller måske som følge af en reception af salmebogen, der rækker ud over provstiets grænser. Det må også

DCM 026 xlix

<sup>127</sup> Således kunne man tro, at Ursinus selv havde skrevet listen over mangler ved orglet i Tønder, dateret 27. maj 1741 i Niebüll og kun underskrevet af orgelbyggeren Johann Dietrich Busch (Aabenraa, Landsarkivet for Sønderjylland, Tønder Pastorat, Sager ang. Tønder kirke 1541-1823; bd. 12, læg 2). En sammenligning af enkelte bogstavers form gør det dog muligt at identificere forskelle.

<sup>128</sup> Glahn (jf. note 40), s. 71 (forbindelse til *Vollständiges Gesang-Buch*), s. 72 (andel 75%), s. 77 (komponist) og s. 80 (citat).

<sup>129</sup> Ingen oplysninger i personregisteret (s. 411-464) i Jürgen Neubacher, Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767): Organisationsstruktur, Musiker, Besetzungspraktiken, Hildesheim m.fl. 2009.

<sup>130</sup> Jf. Konrad Küster, forord til: Ursinus (jf. note 104), s. 7f.

<sup>131</sup> Gengivet i: Glahn (jf. note 40), s. 94; Henrik Glahn, Melodier til salmer af Hans Adolph Brorson, 1694-1764: Et udvalg af pietismens åndelige sange med udarbejdet generalbas for orgel eller klaver, København 1994, s. 86: "3"-tallet i taktangivelsen har i Ursinus' orgelmanuskript en vandret streg foroven, i koralbogen derimod form af en større sløjfe; basnøglen har – som allerede nævnt – hos Ursinus åbningen mod højre ligesom et C, mens den i koralbogen har åbningen mod venstre (og i øvrigt en helt anden form). Desuden – dog ikke synligt i gengivelsen fra 1994 – ligner den venstre lodrette streg i bogstavet "N" hos Ursinus et "J", i koralmanuskriptet derimod et "S".

nævnes, at ingen af de melodier, som Glahn identificerede som nye, 132 findes i Ursinus' præludiesamling; i betragtning af forskellen i omfang mellem salmebog (1157 salmer) og præludiesamling (43 salmer) skal man dog nok ikke overvurdere betydningen af denne konstatering. Det er således tænkeligt, at Ursinus kan have haft noget med melodierne at gøre og ligeså med koralerne; i hvilken udstrækning lader sig ikke afgøre. Dette skal uddybes i det følgende.

Dermed er kildesituationen skitseret. Fra Ursinus' hånd stammer antageligt kun samlingen af koralpræludier. Den ovenfor beskrevne koralbog står påviseligt "Tønder-piestismen" nær, uden at det kan præciseres i musikalsk henseende; generalbaslæren er udtrykkeligt betegnet som en afskrift. Endelig må koralbogen med Kingokoraler ganske vist formodes at stamme fra midten af det 18. århundrede, men den afspejler en liturgisk praksis, som hverken var påvirket af pietismens eller af oplysningens endnu nyere strømninger, og hører derudover til i den rigsdanske liturgiske traditions snævrere cirkler. Den har således formodentlig kun noget at gøre med Jensenius (eller en senere ejer af bindet) og altså ikke direkte med Ursinus. Helt uden for disse overvejelser står Fehr-orgelbogen, som dog også hidrører fra den samme kulturhistoriske ramme.

### Koralmanuskriptets salmerepertoire

Den teologisk-liturgiske målsætning lader sig formulere klarere for koralsamlingens 43 stykker end for den tønderske salmebog som helhed. Fra hvilke kilder stammer da salmerne (se tabel 1 nedenfor)?

En første hovedvægt ligger på Luthers og det øvrige 16. århundredes salmer; med sine 17 salmer udgør denne gruppe nær ved halvdelen af bindet. De fleste af salmerne fra det 17. århundrede er også at finde i udgaver af *Praxis pietatis melica*, oprindeligt af Johann Crüger, og især i salmebøger fra den yngre frankfurtske tradition – med ni salmer omkring halvt så mange som fra reformationsårhundredet. Blandt disse findes også den eneste salme af Johann Rist, som Ursinus medtog (*Ermuntre dich, mein schwacher Geist*) – også den eneste, der kan sættes i forbindelse med "regionale traditioner". Udover denne *Praxis-pietatis*-tradition findes yderligere to (eventuelt tre) salmer fra det 17. århundrede. Tilbage står 12 salmer fra Johann Anastasius Freylinghausens to salmebøger fra 1704/08 og 1714;<sup>133</sup> hertil kommer som den yngste salme *Gott ist die wahre Liebe*, som ikke kan påvises før 1735.

Således lader teksternes alderssammensætning sig bestemme. Traditionelt spiller "alder" dog en underordnet rolle i forbindelse med salmetraditioner; større be-

tydning har tilhørsforholdet til et aktuelt liturgisk korpus. Ud fra det perspektiv er det ikke overraskende, at samtlige salmer også er at finde hos Schrader. Karakteristisk forekommer det imidlertid, at alle salmerne (med undtagelse af *Gott ist die wahre Liebe* og *Mein Jesu, der du mich aus Lieb*) også står i Freylinghausen-salmebøgerne fra 1704/08 og 1714 (se tabel 2).

Ikke desto mindre er Ursinus' præludier ikke direkte afhængige af disse salmebøger. Melodiernes udformning adskiller sig ganske vist kun i detaljer i de to korpora, men i så fald markant, f.eks. i rytme og gennemgangsfigurer. <sup>134</sup> Koralpræludierne afspejler derfor en lige så regionalt omfortolket tilgang som den, der kan iagttages i forbindelse med Schraders brug af teksterne. <sup>135</sup>

Samtidig repræsenterer Ursinus' samling dog også en særegen tilgang til salmerepertoiret, som kan sættes i forbindelse med en Freylinghausen-reception. Kun syv af
de salmer, som Enevold Ewald oversatte, er med hos Ursinus; <sup>136</sup> i seks tilfælde foreligger oversættelser af Brorson. <sup>137</sup> Med til billedet hører også, at ingen af Schraders salmer
blev bearbejdet af Ursinus. <sup>138</sup> Samlet set afspejler Ursinus' samling af koralpræludier
kun i ringe grad forskellene i de ovenfor beskrevne liturgiske udviklinger i hhv. Danmark og Slesvig-Holsten (se tabel 3); at *Es glänzet der Christen inwendiges Leben* lever
videre i *Den Danske Salmebog*, mens den i 1993-96 ikke fandt optagelse i *Evangelisches Gesangbuch*, må i den sammenhæng betragtes som et ikke signifikant særtilfælde.

Resultatet lader sig således illustrere ligesom kilders filologiske afhængighedsforhold. I sit udvalg af salmer forholder Ursinus sig uden tvivl til Schraders salmebog; melodierne, som han anvender, må have svaret til tøndersk praksis på samme måde som den anonyme koralbog. Denne tønderske praksis kan imidlertid ikke række langt tilbage; afgørende faser i dens opståen udspillede sig først samtidig med Ursinus' virke i Tønder. Man kommer således næppe uden om, at han spillede en rolle i dannelsen af denne tønderske salmepraksis. Det normale havde været, at disse ganske unge Halle-melodier uforandret var blevet implementeret i en lokal praksis; at de derimod blev underkastet en redaktionel bearbejdelse, svarer til Schraders frem-

<sup>132</sup> Glahn (jf. note 40), s. 86f.

<sup>133</sup> Om den anvendte editions valg af kilder se McMullen og Miersemann (jf. note 103), bd. I/3, s. 70.

<sup>134</sup> Jf. også Glahns henvisning til melodiudformninger i koralbogen til den tønderske Vollständiges Gesang-Buch, som afviger fra de tilsvarende i Freylinghausens publikationer; se Glahn (jf. note 40), s. 74.

<sup>135</sup> Jf. note 38 vedr. Povl Otzen.

<sup>136</sup> Hejselbjerg Paulsen (jf. note 2, s. 256) konstaterer: "Mange af de Psalmer, som Ewald havde oversat, [er] ikke optaget i Tondersches Gesangbuch"; i så fald skulle Ewald ikke have spillet nogen afgørende rolle for bogen. I betragtning af den sjettedel af Ursinus' samling, som repræsenterer oversættelser af Ewald, er hans indflydelse trods alt lidt tydeligere.

<sup>137</sup> Jf. registeret i: Hans Adolph Brorson, *Samlede Skrifter* [BSS], 3 bd., København 1951-1956, udg. af L. J. Koch, bd. 2, s. [429]-[432]. Følgende numre i Ursinus' samling relaterer sig til Brorsons oversættelser: nr. 10 (BSS, nr. 30), nr. 16 (BSS, nr. 115), nr. 21 (BSS, nr. 148), nr. 22 (BSS, nr. 245), nr. 26 (BSS, nr. 56), nr. 37 (BSS, nr. 198).

<sup>138</sup> En oversigt over disse findes hos Brederek (jf. note 6), 1. del, s. 94.

gangsmåde i forbindelse med sammenstillingen af salmetekster. At Schrader i sin nuancerede redaktion ("salme for salme") samarbejdede med regionale teologiske kolleger (så som Balthasar Petersen), men ikke med den lokale kirkemusiker, synes højst usandsynligt. For dateringen af disse processer er det vigtigt at bemærke, at Ursinus' repertoire ikke allerede kan forklares på baggrund af den åbning i salmepraksis, som fandt sted i Tønder Provsti omkring 1720. Han kan have taget del i den; men i hvert fald den musikalske redaktion af Freylinghausen-melodierne måtte da have ligget hos ham. Da der imidlertid ikke er noget, der tyder på en ældre brug af dette salmerepertoire i gudstjenestesammenhæng blandt tysksprogede troende i Tønder, må Ursinus have været den, der var ansvarlig for den "officielle" tilpasning af melodierne. Dermed kommer han igen i fokus som den ansvarlige for udformningen af melodierne i den af Glahn beskrevne koralbog, som er så nært beslægtet med den tønderske salmebog. Melodiudformningerne i koralbogen og præludiesamlingen skal på den anden side heller ikke ses i direkte afhængighed af hinanden; for begge konteksters vedkommende kan den pågældende skriver have foretaget punktvise ændringer, som dels kan have været begrundede i en lokal praksis (koralbog), dels i kunstneriske hensyn (figuration i præludiesamlingen). Alle disse musikalske redaktionsprocesser kan dog først være sat i gang efter at Schrader var begyndt at kompilere sin salmebog; at koralpræludierne afhænger af den, hersker der ingen tvivl om.

Ifølge Ursinus' titelformulering sigter præludierne mod "de almindeligst anvendte koraler". Faktisk refererer titlen til salmetekster, ikke deres melodier, idet to tekster kan henvise til en og samme melodi (nr. 5 og 32, *Herzlich tut mich verlangen*; nr. 24 og 26, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*). Selv om det i disse stykker egentlig kun handler om forholdet mellem en melodi og dens indlejring i en nykomponeret sats (indramning, akkompagnement), skelnes der. Mere forventeligt havde det været, om et forspil også kunne anvendes til en anden salme end den i overskriften nævnte: nemlig, når der – som i hvert af de to nævnte par – er tale om salmer med samme metriske struktur. Her er der imidlertid fokus på "salmer" forstået som en enhed af tekst og melodi, ikke kun på de musikalske muligheder i satsen alene. I hvilket omfang de inkluderede salmer er "almindeligt anvendte", må vurderes ved en sammenligning med samtidens slesvig-holstenske salmebøger. At talrige af de ældre salmer er repræsenterede i dem, kan ikke undre, <sup>139</sup> men et blik på de nyere kan bidrage til yderligere erkendelse. Hvor fandtes de yngre salmer i Ursinus' udvalg, inden de blev optaget i den tønderske salmebog? <sup>140</sup>

Nr.	Tekstbegyndelse	Salmebøger før 1731
2	Lasst uns alle fröhlich sein	-[=kun Tønder]
3	Gottes Sohn ist kommen	1696 Schleswig, 1717 Altona
7	Wir Christenleut	1676 Schleswig [= Husum], 1691 Glückstadt, 1717 Altona, Altona (uden årstal)
8	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel	1717 Altona, 1730 København
9	Preis, Lob, Ehr, Ruhm	1717 Altona
22	Es glänzet der Christen	1717 Altona
23	Erleucht mich, Herr, mein Licht	1717 Altona, 1729 Flensburg
28	Zeuch meinen Geist, triff	1717 Altona, 1730 København
29	Mein Jesu, der du mich aus Lieb	- [= kun Tønder]
33	Gott ist die wahre Liebe	1719 Schleswig, 1727 Kiel
37	Nur frisch hinein	1717 Altona
38	Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut	1717 Altona, 1730 København
39	Entfernet euch, ihr matten Sterne	1717 Altona
40	O Durchbrecher aller Bande	1717 Altona, 1729 Flensburg, 1730 København

Elleve salmer (dvs. en fjerdedel) findes således også i den tidlige pietistiske (Altona-) pionersalmebog fra provstiet Pinneberg; de fleste andre forekomster repræsenterer ikke officielle salmebøger, men snarere publikationer opstået på baggrund af specifikke udgiverinteresser. I alt 14 salmer var ikke forankrede i liturgisk praksis uden for regionen; to findes endda slet ikke før i Tønder-salmebogen. Hvis Ursinus' oplysning om, at der er tale om de "almindeligst anvendte" salmer, skal tages for pålydende, så kan den kun referere til Tønder og den virkning, som udgik fra byens liturgiske klima.

Samlingen præsenterer således et udsnit af salmebogens samlede repertoire og foretager en prioritering, som bedst kan forstås i et lokalt eller regionalt perspektiv. Det har igen indflydelse på vurderingen af samlingen: Er der snarere tale om et didaktisk værk – på lignende måde, som musikundervisningen på seminaret sigtede mod provstiets liturgiske ramme? Det er næppe tænkeligt, at Ursinus' bemærkning

således ikke hos Brederek. Bredereks oplysninger er imidlertid ikke fyldestgørende: for den gottorpske salmebog fra 1712 benytter han den væsentligt afvigende udgave fra 1738 (se i den forbindelse den kostelige bemærkning hos Hejselbjerg Paulsen, jf. note 2, s. 108, hvordan det kan gå til, at en slesvig-holstensk hymnolog i sin søgen ikke har fået den tanke, at et eksemplar kunne være overleveret i Det Kongelige Bibliotek i København); den tønderske salmebog beskriver han på grundlag af et optryk fra 1742, som han havde i sin samling (se ovenfor, note 113; jf. hans kommentar i 2. del, s. 89). – De nævnte salmebøger fandt kun begrænset udbredelse; dette gælder især Schleswig/Husum 1676 (Brederek, 1. del, s. 19: "Hofgesangbuch"), Glückstadt 1691 og Schleswig 1696 (hhv. s. 41 og 46: "Privatarbeit"), den udaterede fra Altona (s. 61), Kiel 1727 (s. 81: "wenigstens halboffiziell"; analogt s. 83 om Flensburg 1729 og s. 84 om salmebogen udgivet i København i 1730).

<sup>139</sup> Se tabel 1 og 3 nedenfor.

<sup>140</sup> Oversigten er baseret på listen hos Brederek (jf. note 6), 1. del, appendiks. Brederek nævner kun de salmer, som optræder i mere end en salmebog; salmer med bemærkningen "kun Tønder" figurerer

på titelbladet så at sige foregreb en landsdækkende accept af repertoiret og at prioriteringen forholder sig til et væsentligt større geografisk område.

Præludier til de "almindeligst anvendte koraler" kan have været anvendt i forbindelse med gudstjenester i en kirke. Ursinus-manuskriptets særdeles gode bevaringstilstand tyder dog på, at manuskriptet selv nok aldrig har spillet nogen rolle i direkte liturgisk brug: Det har næppe nogensinde været stillet på en orgel-nodepult i forbindelse med søndagsgudstjenesterne. 141 Er der derfor snarere tale om, at denne omhyggeligt udfærdigede renskrift har været beregnet til at skulle bruges som studiemateriale? Det kunne forklare det tilsyneladende kvantitative misforhold mellem 43 "almindeligst anvendte" salmer og et repertoire på 1157 tekster: I så fald have målet ikke behøvet at være et repræsentativt billede af et samlet salmerepertoire, men det havde snarere handlet om at anvise måder at omgås dette repertoire på – på basis af punktvise nedslag, som dog ikke nødvendigvis behøvede at være eksemplariske. Det kunne altså være, at nogle af bearbejdelserne kan tjene som inspiration, der kan overføres til andre salmer, men at ikke alle stykker faktisk skal forstås som del af den liturgiske praksis' inderste kerne. Næste skridt er derfor at spørge om de musikalske udformninger.

### Om koralpræludiernes typologi

Allerede Ursinus' Händel-citat har henledt opmærksomheden på selve musikken i orgelpræludierne, til hvis bedømmelse også et blik på Ursinus' vokalværker synes af afgørende betydning. Ikke alle af præludierne synes umiddelbart som kunstneriske mesterværker. I betragtning af Ursinus' position må man dog regne med, at et lavere kunstnerisk ambitionsniveau ikke nødvendigvis har noget at gøre med manglende evner, men også noget med værkernes pædagogiske eller liturgiske formål. Hvordan ser da forholdet mellem liturgi, didaktik og kunst ud i detaljen?

Alle 43 koralpræludier er manualiter-kompositioner. Der er med den type kompositioner dog ikke a priori tale om en reduktion i forhold til mere "ambitiøse" værker, som også kræver pedal, men om noget særegent. Grundelementer i dem er salmemelodien i overstemmen og – i venstre hånd – en figureret understemme. Hver af disse bestanddele er essentiel: "Understemmen" er ikke nogen mellemstemme (som den ville have været, hvis der lå en pedalstemme under den), og den beskrevne kombination gælder ikke så meget i de melodiløse afsnit, men især der, hvor selve melodien præsenteres.

I disse handler det således om at forberede menigheden på den salme, der skal synges efterfølgende. Denne funktion er uafhængig af, om salmesangen foregik i et pietistisk eller i et snarere luthersk-ortodokst miljø; salmerepertoiret voksede siden midten af det 17. århundrede under alle omstændigheder så hurtigt, at det var nød-

vendigt at hjælpe menighederne på vej. Dette åbnede samtidig en ramme, hvori et liturgisk behov kunne udfyldes kunstnerisk. Hvilken kunstnerisk ramme satte Ursinus da denne opgave ind i?

Et blik på en række alment formskabende elementer bidrager til et svar, for i mange stykker kan melodien kun træde frem, hvis den spilles på et andet manual end akkompagnementet, dvs. i en anden klangfarve. <sup>142</sup> Dermed forholder stykkernes stil sig til det traditionsrum, som Ursinus virkede i: Så vidt vides var instrumenter med kun et manual ikke almindelige i det 18. århundredes Nordfrisland.

Særlig tydeligt lader virkningen sig vise gennem en af de udpræget pietistiske salmer, nemlig *Es glänzet det Christen inwendiges Leben* (nr. 22). Basforspillet, som er bygget op af en sekvenserende første periode og en ligeledes sekvenserende anden, står i kontrast til de rent akkordisk ledsagede melodiafsnit. Begge elementer kræver altså en adskillelse. Nodeværdiernes og satsbilledets tilsyneladende enkelhed bliver således straks ophævet igen ved hjælp af klangvirkningen: Netop til denne salme er der altså valgt målrettet kunstneriske virkemidler.

Disse differentieringsproblemer omfatter dog ikke alle salmerne fra Freylinghausen-traditionen. I det efterfølgende stykke *Erleucht mich, Herr, mein Licht* (nr. 23) nå-ede Ursinus frem til et helt andet resultat: Ganske vist begynder forspillet også her enstemmigt, men før melodien bliver præsenteret, indtræder endnu en fri stemme. Også her må Ursinus have haft et instrument med to manualer i tankerne: Mellem de enkelte salmelinjer er der som adskillende element indsat en stærkt figureret takt, som er afledt af forspillets afslutning; hvis denne figuration blev spillet på samme manual som melodien, ville melodiens enkelhed træde i baggrunden for mellemspils-elementet. Det er dog åbenlyst ikke hensigten, da verselinjerne er sat sammen to og to uden indskudt adskillelseselement. Ursinus respekterer således melodiens sammenhæng: Adskillelsen indskydes ikke alle steder, hvor der er et hul mellem melodiafsnittene, men kun der, hvor det synes meningsfuldt med hensyn til teksten.

De to stykker ligner hinanden i en detalje, som hænger sammen med orglernes to manualer: Indledning og melodipræsentation har forskellig tematik; mellem de enkelte melodiafsnit kan der indsættes figuration, som relaterer sig tilbage til indledningen. Denne fremgangsmåde konkretiseres dog på meget forskellig vis, og dermed åbnes kunstnerisk grundforudsætningen for den satstype, som er baseret på melodi og enstemmig akkompagnementslinje, på afgørende sted: i den musik, som lyder i de koralfrie passager, først og fremmest koralpræludiernes indledning. Her kan der grundlæggende skelnes mellem tre musikalske typer, som hver især fore-

lii DCM 026

<sup>141</sup> I modsætning til f.eks. Fehrs nodebog; om denne se ovenfor, ved note 93.

<sup>142</sup> På et orgel med "delte registre" lader denne klangforskel sig ikke realisere, da koralernes over- og understemmer ikke ligger i adskilte oktavlejer.

kommer i stærkt divergerende udformninger (og selvfølgelig også forekommer i andre af tidens koralpræludier).

Den første type ligner samtidige arier – på samme måde som de mere fordringsfulde seks *Schübler-Choräle* af Bach (BWV 645–650), hvoraf fem kan vises at være baseret på koralbearbejdelser fra kantater og udkom på tryk omkring 1748, altså omtrent i den tid, hvor Ursinus udfærdigede sit manuskript. Her er der kendetegnende, at orglet begynder med et afsnit, som slet ikke refererer til salmen; først relativt sent indtræder melodien, som så underdeles af brudstykker af indledningen.

Den anden type er en variant heraf: Efter det lange forspil præsenteres melodien uden afbrydelse. De to typer er altså beslægtede; de har rod i datidens gængse liturgiske forventning om, at organister på den ene side tydeligt skulle forespille melodien, men på den anden side kunne danne musikalsk fuldstændig frie afsnit forud herfor – så at sige som forberedelse af stemning og toneart. <sup>143</sup>

Den tredje type klarer sig uden den frie indledning: Komponisten udvikler en basis i akkompagnementet, som melodien sætter ind til efter et øjeblik. Dermed bortfalder muligheden for at udvinde motivisk prægnante elementer af indledningen til mellemspil mellem verselinjerne, men ligesom disse indskud i de to andre typer kan udvikles til et ritornel uden motivisk relation, kan det samme princip også være basis for udformningen her (nr. 33, 43). Og grænsen til mere avancerede teknikker er flydende. *Christ unser Herr zum Jordan kam* (nr. 15) begynder med kun to takters generalbasbevægelse: ikke et forspil, men en indsvingning i den efterfølgende sekstendedelsbevægelse. Ikke desto mindre er den første takts musik tilstrækkeligt prægnant til at kunne bære en tematisk funktion i stykkets videre forløb.

I detaljerne kan der foretages en yderligere typeinddeling. I nogle stykker adskilles alle verselinjer af ritornelcitater (nr. 5; næsten alle i nr. 32); i andre underdeles stollen og abgesang ikke i mindre dele, men adskilles kun fra hinanden (nr. 4, 8 og 20). Og på trods af, at nr. 40 er et stykke med særlig rigt udformet ritorneller, forløber selve koralen uden nogen indskud. På den anden side er der også udpræget enkle realiseringer som i nr. 2, men også her er det på sin plads at spørge til udformningsprincipperne. Nr. 11 synes at være bygget op efter det samme princip; til den udholdte sluttone efter flere af verselinjerne citerer Ursinus immervæk den første af de kun to takters forspil.

I nogle af koralbearbejdelserne byder Ursinus på specielle teknikker. I *Wir Christenleut* (nr. 7) behandles melodistarten ligesom det udledsagede forudgående "mot-

to" i samtidens operaarier; efter disses forbillede følger derpå et citat af ritornellets begyndelse. Også i andre stykker citeres melodisk materiale fra ritornellet uforandret parallelt med melodien (nr. 34, t. 7-8; nr. 38). Et yderligere spørgsmål kunne være, om der kun udvindes en enkelt formel af ritornellet eller flere forskellige: Det sidstnævnte er tilfældet i *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (nr. 24), som har det rigest udarbejdede ritornel blandt alle stykkerne. Noget tilsvarende findes i *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (nr. 13), hvor formlerne dog kun er løseligt relaterede til ritornellet, samt i forspillet til Freylinghausens salme *Nur frisch heran* (nr. 37) med sit varierede ritornel og de forskellige mellemspil mellem verselinjerne (kun i t. 15 beslægtet med begyndelserne af t. 3 og 4). En sidste variant, som er værd at nævne, findes i *Mein Jesu, der du mich aus Lieb* (nr. 29): I slutningen af værket havde det været nærliggende at gentage ritornellet, men i t. 36 skifter Ursinus pludselig retning og breder det musikalske helhedsindtryk ud to gange over et dominantisk orgelpunkt.

For så vidt der overhovedet kan tales om et "ritornel", kan der foretages yderligere differentieringer. En hyppig model er enstemmige melodiforberedelser, i hvilke begyndelsesfigurer sekvenseres flere gange og på denne måde fører direkte frem til kadencen (nr. 19, 27, 44). Denne model, der i samtidens figuralmusik forekommer i arier med kun continuo-akkompagnement, kan også udbygges med overstemmer (nr. 12, 42). Ikke overraskende er flerstemmige indledninger ellers tydeligt modelleret efter et ritornelforbillede, som ligeledes er typisk for arier: Efter begyndelsen følger fortspinnung og en kadence – undertiden udvidet i sit indre gennem et orgelpunktafsnit eller imod slutningen gennem en skuffende kadence. Men også todelte former forekommer: enten større, som typisk kan gentage første og anden del (*Wie soll ich dich empfangen*, nr. 5), eller mindre, som blot består af en start og en slutning (*Was Gott tut, das ist wohlgetan*, nr. 14).

Således virker koralpræludierne overskuelige. De er det også i deres melodiske udformning, for ofte skjuler der sig bag Ursinus' figurationer ganske simple skalabevægelser (særlig tydeligt i forspillet til nr. 12). I *Preis, Lob und Ehr* (nr. 9) dannes forspillet kun af en nedadgående skala, som opholdes to gange af en indtrædende figur; ikke desto mindre kan der af denne figur og af skala-fragmenterne genereres noget genkendeligt, som kan tjene til at skille melodiens verselinjer fra hinanden. Og i *Christ unser Herr* (nr. 15) kan den tilsyneladende så iørefaldende begyndelsesfigur i flere tilfælde reduceres til en simpel sekstendedelsbevægelse der, hvor den skal adskille verselinjerne (t. 4, 10, 13, 18, 20, 23).

Hvordan skal det musikalske indhold altså bedømmes? Det afgørende for en vurdering forekommer at være det liturgiske formål: at præsentere melodien. Melodien er det styrende element; alt andet må underordnes denne. Derfor forsynes melodien sjældent med et akkompagnement, som er direkte udvundet af forspillet: teknikker som i

<sup>143</sup> Om denne skelnen (særlig tydelig i byen Buxtehude fra 1749) se Konrad Küster, "Choralfantasie als Exegese: Konflikte zwischen musikalischer Realität um 1700 und jüngeren Gattungsbegriffen", Kirchenmusikalisches Jahrbuch 94 (2010), s. 23-34, her s. 24f.; Konrad Küster, "Orgelmusik i den danske helstat", *Christiansborg Slotskirkes Orgel, 1829-2009*, udg. af Uffe Kjærulf og Henrik Fibiger Nørfelt, s. 30-49, her s. 42f.

Bachs vokalmusik, hvor et ellers nok så komplet og selvstændigt virkende ritornel "alligevel" også kan optage en helt anden melodi i sig, forekommer ikke hos Ursinus. Det er øjensynligt udelukket af konceptionelle grunde: Den "frie" musik viger tilbage, når melodien sætter ind. Som følge heraf er der til den "frie" musik kun mellemrummene tilbage, som optræder mellem to melodidele eller afsnit. Sådanne steder levner musikalsk imidlertid kun meget lidt frirum: afslutningen af hver melodilinje har altid noget med den efterfølgende at gøre; som regel skifter harmonien ikke engang. Hvis Ursinus vil citere et element fra sit forspil på et sådant sted, må det i harmonisk henseende altså være statisk, og denne egenskab må der derfor allerede være taget højde for i forspillet.

En beskrivelse af, hvordan Ursinus håndterede disse vilkår, kræver detailstudier. I nr. 26 (*Ach, wundergroßer Siegesheld*) lade Ursinus "ritornellets" begyndelsesmotiv sætte ind på sluttonen i hver af melodiens linjer. Det er muligt, fordi begge er harmonisk konstante hver især – den udholdte meloditone naturligvis, men også musikken i de to første takter. Den særlige konsekvens, som Ursinus drager heraf, viser sig i stollen-slutningen, for også denne sluttone akkompagnerer han med et citat af denne to-takters-formel. Det gør det muligt for ham at lade stollen-gentagelsen sætte ind i tredje takt af ritornellet; således gives der indtryk af, at ritornel-gentagelse allerede satte ind til melodiens sluttone. Ydermere begynder stollen (til melodien *Wie schön leuchtet der Morgenstern*) med et treklangsmotiv og dermed ligeledes med "statisk harmonik"; også her citeres ritornellets begyndelsestakt, uagtet at den til dette formål må sætte ind som en optakt (i anden halvdel af takten).

Iagttagelser som disse dokumenterer en suveræn omgang med de detaljer, som liturgisk set var frit disponerbare. På samme måde virker udformningen af nr. 35 (*Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott*) umiddelbart simpel. I anden og tredje melodilinje bringer akkompagnementet imidlertid en udpræget tekstudlægning ind i satsen: til ordene "der du littst Marter, Angst und Spott, | für mich am Kreuz auch endlich starbst".

På denne baggrund bliver det tydeligt, at der blev tilstræbt enkelhed og tydelighed, hvad angår præsentationen af melodien. Dette virker fra akkompagnementstyperne og mellemspillene tilbage på det motiviske materiale i hele satser. Men fra det øjeblik er musikken ikke enkel længere (heller ikke i spilleteknisk henseende): Den kan demonstrere en principiel kontrast mellem ritornel og salmedel, som rækker langt ud over en motivisk modsætning, og med sit sigte på spil på to manualer (og på sløringen af simple skalabevægelser) er den også spilleteknisk langt fra enkel. Herved betones således det musikalske; ingen af disse aspekter tyder på et ønske om at undgå noget ydre eller kunstnerisk-æstetisk.

Sammenholder man disse iagttagelser med salmerepertoirets aldersstrukturer, bliver det tydeligt, at der ikke er nogen klar gruppering, dvs. der skelnes ikke mellem forskellige akkompagnementstyper alt efter pietistisk indhold eller salmernes alder. De forskellige salmetyper og kompositionsmåder griber i vidt omfang ind i hinanden. I alle typer stilles musikalske hensyn tydeligt i forgrunden, herunder fingerfærdighed, relationer mellem motivsprog og tekst og udfoldelse af klang – sådan, som det kun er muligt på et orgel (og: med mere end ét manual).

#### V. OVERBLIK SOM RESUMÉ

Som organist i det nordtysk-danske traditionsområde integrerede Ursinus ganske enkelt det pietistiske salmemateriale i sin normale arbejdspraksis – nøjagtigt som det ses hos Schrader. Heller ikke i de æstetiske præmisser kan der peges på en forskel mellem "nyere" og "ældre". Affektindhold og billedlighed i tonesproget har samme betydning for pietistisk som for traditionelt salmemateriale, sådan som det i sidste ende også præger samtidens operaarie.

I Ursinus' musik er det traditionelle orgelspil og den traditionelle kantatekunst således en overordnet ramme, i hvilken det nye pietistiske synes som en af flere mulige optioner. Sådan betragtet synes omgangen med det eklektisk: Snart lægges vægten på gamle formningsprincipper, snart på nye detaljer. Måske var udviklingen så successig, netop fordi den benyttede sig af eklekticismen på et så centralt sted; den imødekom alles interesser. For selvfølgelig ville ingen i Tønder (naturligvis heller ikke Schrader) undvære den store, kunstfærdige kirkemusik – tværtimod: Også kunsten kunne uden problemer tjene til at viderebringe moderne ideer. Disse imødekom øjensynligt den mentale indstilling i brede kredse af befolkningen, både blandt dansk- og tysktalende.

Også i Ursinus' figuralmusik synes nogle formler "enkle", altså ikke udpræget kunstfærdige, således f.eks. indledningsritornellet til festmusikken fra 1730. På den anden side findes i hans ensemblemusik også betydeligt mere komplekse musikalske konstellationer end i koralpræludierne fra 1744. Præludierne repræsenterer ikke nogen ensartet udformning, men deres variationsbredde er i langt højere grad end hans kantater defineret af brugsmusikalske betingelser, især melodiernes begribelighed i den liturgiske brug. Visse frirum for kunstudfoldelse og spilleteknik kan isoleres fra dette krav, og de udtrykker sig – på yderst begrænset plads – med en forbavsende stor variationsrigdom. Begge aspekter præciserer således billedet af "Tønder-pietismen": Den tillod plads til figuralmusik og til en videreførelse af de gamle, nordtysk-danske orgeltraditioner. Det er i en så stor geografisk ramme kulturelt bemærkelsesværdigt, at der på kunstinteressernes og orgeltraditionernes betingelser opstod forspil også til decideret pietistiske salmer, som pludseligt blev talt blandt de "almindeligst anvendte koraler".

liv DCM 026

Tabel 1: Alder og gruppering af Ursinus' salmeforlæg efter tekster

Salmernes oprindelse sammenfattes i tre grupper: I første spalte står salmer fra de første årtier efter reformationen ("gammel"). I den midterste anføres salmer fra det 17. århundrede; såfremt de også findes i (senere) *Praxis pietatis melica*-udgaver, opføres de under denne titel. I højre spalte står de nye salmer fra Freylinghausen-salmebøgerne. For nr. 29 har det ikke været muligt at identificere nogen ældre kilde.

Nr.	Salme	Oprindel	se	
1	Ein Kindelein so löbelich	gammel		
2	Lasst uns alle fröhlich sein	gammel		
3	Gottes Sohn ist kommen	gammel		
4	Warum willt du draußen stehn		Praxis pieta- tis melica	
5	Wie soll ich dich empfangen		Praxis pieta- tis melica	
6	Ermuntre dich, mein schwacher Geist		Praxis pieta- tis melica	
7	Wir Christenleut	gammel		
8	Kommst du nun Jesu vom Himmel	gammel		
9	Preis, Lob, Ehr, Ruhm			Freylinghausen
10	Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld		(17. århund- rede)	
11	Christus der uns selig macht	gammel		
12	Jesus Christus unser Heiland, der den Tod	gammel		
13	Komm Gott Schöpfer Heiliger Geist	gammel		
14	Was Gott tut das ist wohlgetan		(17. århund- rede)	
15	Christ unser Herr zum Jordan kam	gammel		
16	Wo soll ich fliehen hin	gammel		
17	Vater unser im Himmelreich	gammel		
18	Gott der Vater wohn uns bei	gammel		
19	Die Tugend wird durchs Kreuz geübet			Freylinghausen
20	Jesu meine Freude		Praxis pieta- tis melica	
21	Schmücke dich, o liebe Seele		Praxis pieta- tis melica	

Nr.	Salme	Oprindelse		
22	Es glänzet der Christen			Freylinghausen
23	Erleucht mich, Herr, mein Licht			Freylinghausen
24	Wie schön leuchtet der Morgenstern	gammel		
26	Ach Wunder großer Siegesheld		Praxis pieta- tis melica	
27	Mein Gott du weißt am allerbesten			Freylinghausen
28	Zeuch meinen Geist, triff			Freylinghausen
29	Mein Jesu, der du mich aus Lieb			
30	Der lieben Sonnen Licht und Pracht			Freylinghausen
31	Nun sich der Tag geendet hat		(17. århund- rede)	
32	Herzlich tut mich verlangen		Praxis pieta- tis melica	
33	Gott ist die wahre Liebe			Freylinghausen
34	Christum wir sollen loben schon	gammel		
35	Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott	gammel		
36	Erschienen ist der herrliche Tag	gammel		
37	Nur frisch heran [= hinein]			Freylinghausen
38	Zerfließ mein Geist in Jesu Blut			Freylinghausen
39	Entfernet euch, ihr matten Sterne			Freylinghausen
40	O Durchbrecher aller Bande			Freylinghausen
41	Alle Menschen müssen sterben		Praxis pieta- tis melica	
42	Christe du Lamm Gottes	gammel		
43	Erbarm dich mein, o Herre Gott	gammel		
44	Gott des Himmels und der Erden		Praxis pieta- tis melica	

DCM 026 lv

Tabel 2: Ursinus' præludier sammenlignet med Freylinghausens salmebøger og Schraders *Vollständiges Gesang-Buch*For Freylinghausens salmebøger fra 1708 (hhv. 1704) og 1714 angives udgivelsesåret og salmens nummer, derefter i parentes bindnummer og sidetal i udgaven citeret i note 103; henvisningerne gælder gengivelsen af teksterne (kun i få tilfælde er der hos Freylinghausen også trykt musikalske satser).

Nr.	Incipit	Freylinghausen	Sidetal
			Schrader 1731
1	Ein Kindelein so löbelich	1708: 18 (1, 45)	19
2	Lasst uns alle fröhlich sein	1708: 32 (1, 60)	33
3	Gottes Sohn ist kommen	1708: 2 (1, 26)	6
4	Warum willt du draußen stehn	-	11
5	Wie soll ich dich empfangen	1708: 10 (1, 34)	12
6	Ermuntre dich, mein schwacher Geist	1708: 22 (1, 49)	22
7	Wir Christenleut	1708: 42 (1, 72)	49
8	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel	1708: 31 (1, 59)	33
9	Preis, Lob, Ehr, Ruhm	1708: 497 (1, 708)	1257
10	Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld	1708: 81 (1, 123)	90
11	Christus, der uns selig macht	1708: 78 (1, 120)	88
12	Jesus Christus unser Heiland, der den Tod	1708: 115 (1, 170)	144
13	Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist	1708: 150 (1, 213)	196
14	Was Gott tut, das ist wohlgetan	1708: 414 (1, 588)	601
15	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	1708: 225 (1, 307)	665
16	Wo soll ich fliehen hin	1708: 276 (1, 378)	737
17	Vater unser im Himmelreich	1708: 296 (1, 410)	792
18	Gott der Vater wohn uns bei	1708: 166 (1, 231)	749
19	Die Tugend wird durchs Kreuz geübet	1708: 307 (1, 425)	806
20	Jesu meine Freude	1708: 328 (1, 459)	559
21	Schmücke dich, o liebe Seele	1708: 241 (1, 326)	700
22	Es glänzet der Christen	1708: 515 (1, 739)	1057

Nr.	Incipit	Freylinghausen	Sidetal
	-		Schrader 1731
23	Erleucht mich, Herr, mein Licht	1708: 245 (1, 334)	1071
24	Wie schön leucht't uns [= Original Nicolai]	1708: 509 (1, 730)	1055
24	Wie schön leuchtet [Variante]	1708: 611 (1, 872)	1294
26	Ach Wunder großer Siegesheld	1708: 132 (1, 195)	108
27	Mein Gott, du weißt am aller besten	1714: 320 (2, 400)	463
28	Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen	1708: 367 (1, 509)	992
29	Mein Jesu, der du mich aus Lieb	-	1040
30	Der lieben Sonnen Licht und Pracht	1708: 614 (1, 876)	1303
31	Nun sich der Tag geendet hat	1708: 622 (1, 886)	1316
32	Herzlich tut mich verlangen	1714: 652 (2, 828)	1355
33	Gott ist die wahre Liebe	1714: 162 (2, 212)	359
34	Christum wir sollen loben schon	1708: 16 (1, 43)	16
35	Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott	1708: 562 (1, 807)	1354
36	Erschienen ist der herrliche Tag	1708: 112 (1, 167)	141
37	Nur frisch heran [recte: " hinein"]	1708: 408 (1, 578)	825
38	Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut und Wunden	1708: 462 (1, 662)	575
39	Entfernet euch, ihr matten Sterne	1708: 326 (1, 456)	922
40	O Durchbrecher aller Bande	1708: 286 (1, 393)	889
41	Alle Menschen müssen sterben	1708: 575 (1, 823)	1338
42	Christe, du Lamm Gottes	1714: 70 (2, 96)	_
43	Erbarm dich mein, o Herre Gott	1708: 265 (1, 364)	714
44	Gott des Himmels und der Erden	1708: 598 (1, 856)	1283

lyi DCM 026

Tabel 3: Melodikonkordans mellem Ursinus-præludierne, Den Danske Salmebog (DDS) og Evangelisches Gesangbuch (EG)
Tabellen henviser kun til brugen af melodier, som ligner Ursinus', og giver således ingen oplysning om en eventuel fortsat brug af salmer fra den tønderske liturgi. Salmenumre i de regionale tillæg til EG nævnes ikke.

Nr.	Incipit	DDS	EG
1	Ein Kindelein so löbelich		
2	Lasst uns alle fröhlich sein		
3	Gottes Sohn ist kommen		5
4	Warum willt du draußen stehen	524	
5	Wie soll ich dich empfangen	36	85 (ikke 11)
6	Ermuntre dich, mein schwacher Geist	633	33
7	Wir Christenleut		
8	Kommst du nun, Jesu, vom Himmel	2	316
9	Preis, Lob, Ehr, Ruhm		
10	Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld	190	83
11	Christus, der uns selig macht		77
12	Jesus Christus unser Heiland, der den Tod		102
13	Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist		126
14	Was Gott tut, das ist wohlgetan	228	372
15	Christ, unser Herr, zum Jordan kam		202
16	Wo soll ich fliehen hin	81	345
17	Vater unser im Himmelreich	204	344
18	Gott der Vater wohn uns bei		138
19	Die Tugend wird durchs Kreuz geübet		
20	Jesu meine Freude	34	396
21	Schmücke dich, o liebe Seele	462	218
22	Es glänzet der Christen	646	

Nr.	Incipit	DDS	EG
23	Erleucht mich, Herr, mein Licht		
24	Wie schön leuchtet der Morgenstern	106	70
26	Ach Wunder großer Siegesheld	106	70
27	Mein Gott, du weißt am aller besten	32	369
28	Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen		
29	Mein Jesu, der du mich aus Lieb		
30	Der lieben Sonnen Licht und Pracht	45	479
31	Nun sich der Tag geendet hat		478
32	Herzlich tut mich verlangen	36	85
33	Gott ist die wahre Liebe	12	289
34	Christum wir sollen loben schon		
35	Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott		
36	Erschienen ist der herrliche Tag		106
37	Nur frisch heran [recte: " hinein"]		
38	Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut und Wunden		
39	Entfernet euch, ihr matten Sterne		
40	O Durchbrecher aller Bande	741	388
41	Alle Menschen müssen sterben		
42	Christe, du Lamm Gottes		190.2
43	Erbarm dich mein, o Herre Gott		
44	Gott des Himmels und der Erden	(ikke 308)	(ikke 445)

DCM 026 lvii



Nr. 29, "Mein Jesu der du mich aus Lieb", Beginn (fol. 16 verso). Hier zeigen sich einige typische Merkmale des Manuskripts: Zu Beginn der Tempoangabe "Vivace" steht die charakteristische Schriftform für das "V", die sich auch in Ursinus' Unterschrift findet. Für die Taktvorzeichnung gebraucht Ursinus eine kalligraphische Form, die oben mit einem "konkaven Bogen" bekrönt ist. Die Stimmen wechseln bruchlos zwischen den beiden Notensystemen hin und her; zwischen beiden Systemen steht stets nur der Ton h (bzw. in anderen Stücken: b). Dies gilt nicht nur für die Oberstimme (besonders klar in der 2. und 3. Akkolade), sondern später auch für die Unterstimme (3. Akkolade von unten).

Nr. 29, "Mein Jesu der du mich aus Lieb", begyndelse (fol. 16 verso). Her ses en række af manuskriptets typiske kendetegn: I begyndelsen af tempoangivelsen "Vivace" står bogstavet "V" i den karakteristiske udformning, som også findes i Ursinus' underskrift. Taktangivelsen skriver Ursinus i en kalligrafisk form, som afsluttes med en "konkav bue" foroven. Stemmerne bevæger sig ubrudt mellem de to nodesystemer; mellem systemerne står altid kun tonen h (hhv. b i andre stykker). Dette gælder ikke kun for overstemmen (særlig tydeligt i 2. og 3. akkolade), men senere også for understemmen (3. akkolade nedefra).

# 43 CHORÄLE FÜR ORGEL 43 KORALER FOR ORGEL

# 1. EIN KINDELEIN SO LÖBELICH

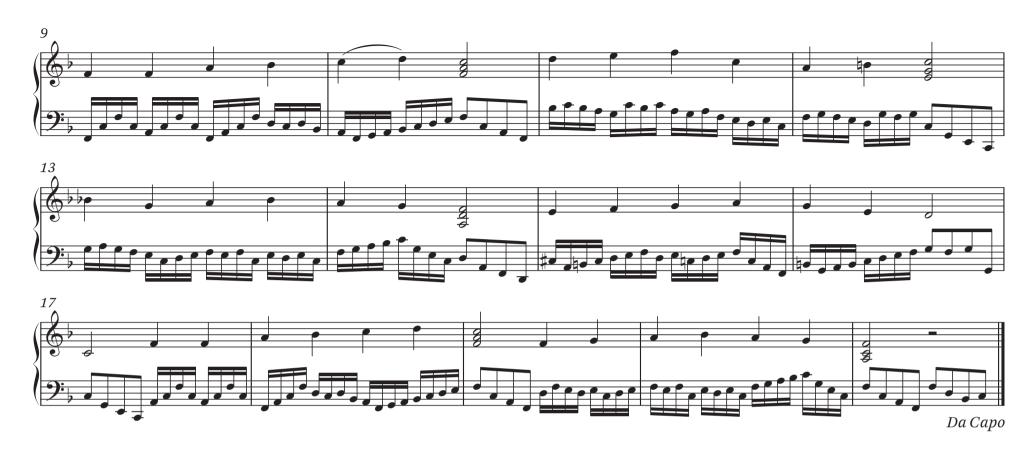


## 2. LASST UNS ALLE FRÖHLICH SEIN

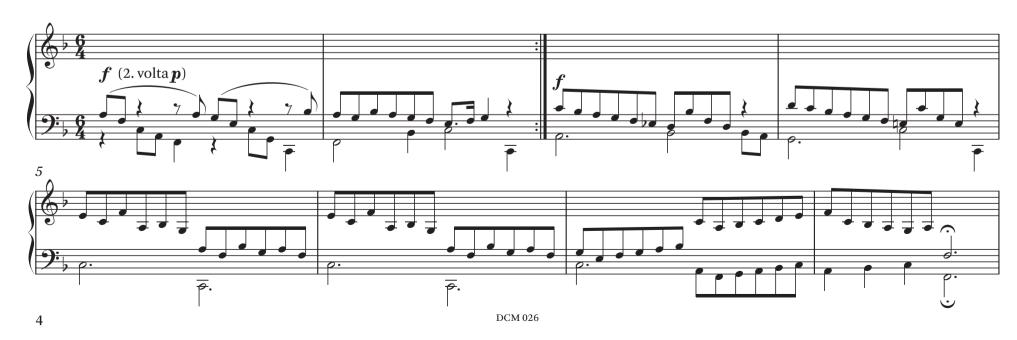


### 3. GOTTES SOHN IST KOMMEN





### 4. WARUM WILLT DU DRAUßEN STEHEN



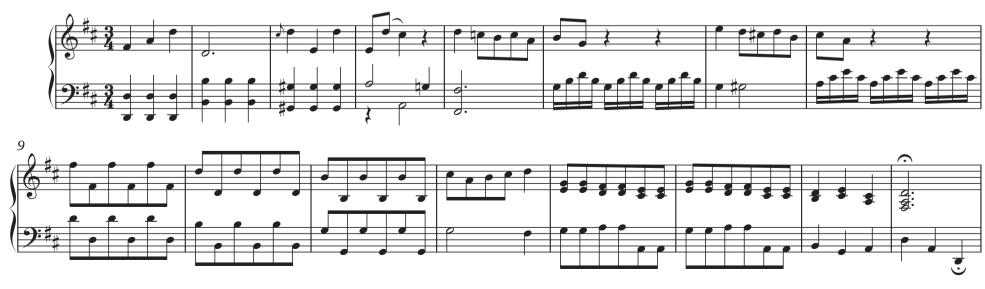


### 5. WIE SOLL ICH DICH EMPFANGEN





# 6. ERMUNTRE DICH, MEIN SCHWACHER GEIST





### 7. WIR CHRISTENLEUT





# 8. KOMMST DU NUN, JESU, VOM HIMMEL



## 9. PREIS, LOB, EHR, RUHM, DANK, KRAFT UND MACHT



DCM 026 11

## 10. EIN LÄMMLEIN GEHT UND TRÄGT DIE SCHULD



## 11. CHRISTUS, DER UNS SELIG MACHT



### 12. JESUS CHRISTUS, UNSER HEILAND, DER DEN TOD



## 13. KOMM, GOTT SCHÖPFER, HEILGER GEIST



## 14. WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN





# 15. CHRIST UNSER HERR ZUM JORDAN KAM



#### 16. WO SOLL ICH FLIEHEN HIN

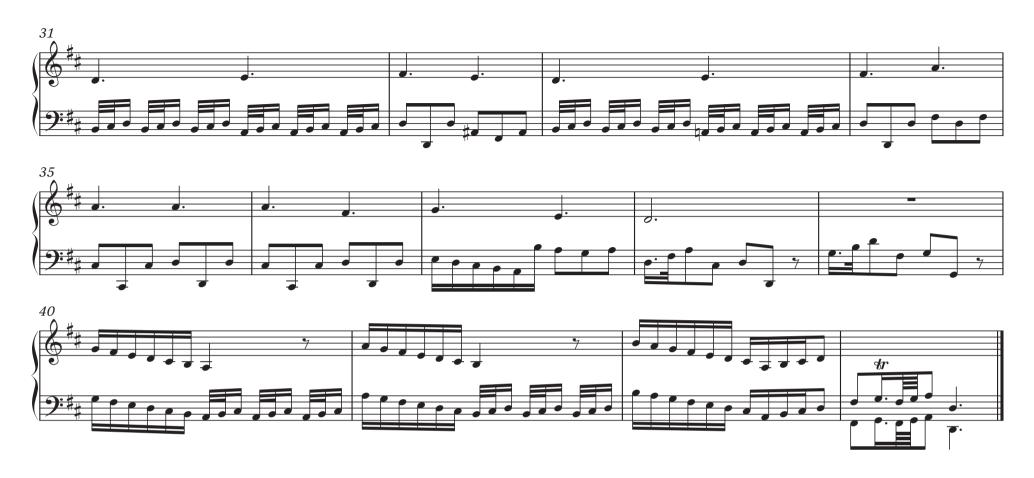


#### 17. VATER UNSER IM HIMMELREICH



#### 18. GOTT DER VATER WOHN UNS BEI





### 19. DIE TUGEND WIRD DURCHS KREUZ GEÜBET











### 20. JESU, MEINE FREUDE



## 21. SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE



## 22. ES GLÄNZET DER CHRISTEN INWENDIGES LEBEN



# 23. ERLEUCHT MICH, HERR, MEIN LICHT



#### 24. WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN





### 26. ACH WUNDERGROßER SIEGESHELD





## 27. MEIN GOTT, DU WEIßT AM ALLERBESTEN



# 28. ZEUCH MEINEN GEIST, TRIFF MEINE SINNEN



### 29. MEIN JESU, DER DU MICH AUS LIEB





### 30. DER LIEBEN SONNEN LICHT UND PRACHT



#### 31. NUN SICH DER TAG GEENDET HAT







#### 32. HERZLICH TUT MICH VERLANGEN





#### 33. GOTT IST DIE WAHRE LIEBE



#### 34. CHRISTUM WIR SOLLEN LOBEN SCHON



### 35. HERR JESU CHRIST, WAHR MENSCH UND GOTT



#### 36. ERSCHIENEN IST DER HERRLICHE TAG





#### 37. NUR FRISCH HERAN



### 38. ZERFLIEß, MEIN GEIST, IN JESU BLUT UND WUNDEN





# 39. ENTFERNET EUCH, IHR MATTEN KRÄFTE



#### 40. O DURCHBRECHER ALLER BANDE



### 41. ALLE MENSCHEN MÜSSEN STERBEN



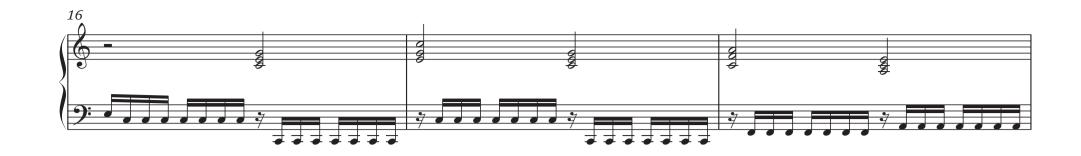


#### 42. CHRISTE DU LAMM GOTTES



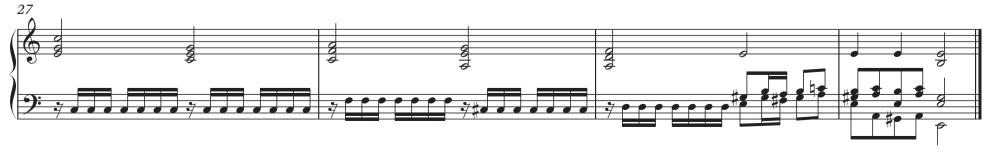
## 43. ERBARM DICH MEIN, O HERRE GOTT











# 44. GOTT DES HIMMELS UND DER ERDEN



# **ABKÜRZUNGEN**

fol. folio

Freylinghausen Dianne Marie McMullen und Wolfgang Miersemann (Hrsg.), Johann Anastasius

Freylinghausen: Geistreiches Gesangbuch, Edition und Kommentar, 2 Bde.,

Tübingen 2004–2010, Berlin 2013.

oben oberes System

T. Takt

unten unteres System

Zahn Johannes Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, 6 Bde.,

Gütersloh 1889–93 (Nachdruck Hildesheim, New York 1963). Bei den Hinweisen

auf Zahns Angaben bleiben tonartliche Unterschiede unberücksichtigt.

# KRITISCHER BERICHT

## BESCHREIBUNG DER QUELLEN

**A** Reinschriftsammlung, vermutlich autograph; zur Klärung der Handschriftenverhältnisse vgl. das Vorwort.

DK-Kk, Thottske Samling N. 299 Fol.

Titelseite (fol. 1r): "Die | gebraüchlichsten | Chorale | mit | variirten Bässen ["ss" als Ligatur aus Anfangs- und Schluss-s] | aufgesetzt | a | A. F. Vrsino | Tundern 1744. d 1 Jan:"

31,7x20,1 cm, Hochformat. Fol. 1r Titel; fol. 2r–24v durchgehend beschriftet; auf fol. 25r (unrastriert) alphabetisches "Register" der Lieder in zwei Spalten. Fol. 25v–28v erneut rastriert (wie 2r–24v), aber ohne Notation.

Lagenordnung: 10 ineinander liegende Bogen (fol. 1–20), Quaternio (fol. 21–28), somit nicht verbunden mit der tatsächlichen Nutzung des Papiers (vgl. die unrastrierte Seite fol. 25r).

Geheftet in graublauem Papiereinband (unbeschriftet), auf der ersten Innenseite mit Rundstempel "Biblioteca Regia Hafniensis"; die Signatur als nachträglicher Zusatz auf fol. 1r. Oben rechts mit Blei foliiert (20. Jahrhundert); bei einem Bindevorgang mit geringfügigen Textverlusten beschnitten (z. B. fol. 8v). 2012 digitalisiert; online zugänglich unter http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/e-mss/thott-2\_299.html.

Papier: von Hand rastriert, 18 Systeme pro Seite (Einzelrastral). Wasserzeichen: Gekröntes Stadtwappen von Amsterdam, Gegenmarke Monogramm "MN", unter dem Buchstaben N ferner "D"; 8 Rippen.

Notation in "italienischer Tabulatur": oberes System als  $c_1$ -Schlüssel, unteres als  $f_4$ -Schlüssel. Somit entsteht zwischen beiden Systemen nur eine ambivalente Notation für  $h^o$  (unter dem oberen bzw. über dem unteren System); melodische Linien können also bruchlos von einem System ins andere fortgeführt werden (vgl. hierzu auch die "Allgemeinen Bemerkungen zur Edition).

Das Manuskript ist die einzige Quelle der Werke; es handelt sich um eine sorgfältige Reinschrift. Zu Irregularitäten (43 statt der auf dem Titel genannten 44 Werke) vgl. das Vorwort; zu den vereinzelten Schreibfehlern vgl. die Einzelanmerkungen.

B Das Gesangbuch Johann Hermann Schraders (1731)
 Herangezogenes Exemplar: København, Det Teologiske Fakultetsbibliotek, Sign.
 V I 2 Ty

Titelformulierung: Vollständiges | Gesang-Buch, | in einer | Sammlung | Alter und Neuer | Geistreichen Lieder, | Der | Gemeinde GOttes zu Tondern | zur Beförderung der Andacht bey | dem öffentlichen Gottes-Dienst, | und besondern Hauß-Ubung | gewidmet. | Cum censura & approbatione superiorum. | TON-DERN, | Verlegt und gedruckt zum Nutzen des daselbst | zu erbauenden Hospital- und Wäysen-Hauses, | Im Jahr Christi 1731.

Auf der Titelseite ein Besitzvermerk "A. D. Nasse. 1799."

Das Gesangbuch wurde als Referenzquelle für die in Quelle A herangezogenen Lieder benutzt.

#### ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZUR EDITION

Typisch für die Notation in "italienischer Tabulatur" (zwei Systeme, die mit  $c_1$ - und  $f_4$ -Schlüsseln versehen sind) ist, dass die Musik je nach Oktavzugehörigkeit entweder im oberen oder im unteren System eingetragen wird, ohne dass zwischen beiden die Notwendigkeit entsteht, für Noten Hilfslinien zu verwenden. Folglich wird mit der Eintragung nicht angestrebt, eine Verteilung der Musik auf die linke und rechte Hand des Spielers vorzunehmen, sondern es sollen die Stimmverläufe verdeutlicht werden. So ähnlich "italienische Tabulatur" den moderneren Formen der Klaviernotation zu sein scheint, hat auch hier eine veritable Übertragung in ein modernes Notationssystem stattzufinden. Edition bedeutet hier folglich nicht nur, die Notation des oberen Systems vom  $c_1$ - in den  $g_2$ -Schlüssel zu versetzen. Vielmehr müssen Stimmen so zu entflochten werden, dass eine Notation in Klavierpartitur (d. h. mit Trennung der Aufgaben beider Hände) plausibel erscheint. Nur Zweifels- und Sonderfälle dieses Verfahrens werden in den Einzelanmerkungen referiert (z. B. auch die Stellen, an denen von der klassischen  $g_2$ -/ $f_4$ -Notation einer Klavierpartitur abgewichen wird).

Außerdem muss die Pausensetzung an die moderne Notationsform angeglichen werden. Da die "italienische Tabulatur" Stimmverläufe deutlich machen soll, müssen Pausen so gesetzt werden, dass sie sich auf spezifische Stimmen beziehen. Moderne Klaviernotation zielt demgegenüber auf die akkordische Zusammenfassung einzelner Töne ab; dabei wird eine "stimmspezifische" Pausensetzung durch eine "griffspezifische" ersetzt, so dass eine einzige Pause für mehrere Stimmen gilt. Dies wird in den Einzelbemerkungen nicht eigens erwähnt.

Ursinus' Praxis folgend, werden dort keine Pausen gesetzt, wo der Part der rechten Hand im unteren System notiert ist, entsprechend derjenige der linken Hand im oberen System. Wenn dagegen von der originalen Darstellung abgewichen werden muss, werden Pausen hinzugefügt (vgl. im Detail die Einzelanmerkungen zu Nr. 23 und 43). Andere Pausen sind zwangsläufig zu ergänzen: Ursinus hat in selte-

nen Fällen am Ende der notierten Teile eines Werkes eine Bass-Überleitung eingetragen, die auf eine Da-capo-Wiederholung verweist; parallel dazu steht im oberen System jedoch nur ein einzelner Akkord, ohne dass dieser einen kompletten Takt ausfüllt. Die Pausen, die in diesen Fällen hinzugefügt worden sind, werden in den Einzelanmerkungen bezeichnet.

Sofern nicht eigens erwähnt, entspricht die Akzidentiensetzung den Eintragungen im Manuskript; Wiederholungen von Vorzeichen innerhalb eines Taktes werden jedoch stillschweigend gestrichen. Warn-Akzidentien werden, soweit sie sich nicht im Manuskript finden, in den Einzelanmerkungen benannt.

Im Originalmanuskript kommen zwei verschiedene Verzierungszeichen vor (in Nr. 30 sogar nebeneinander): neben "tr." auch "+". Das zweite Zeichen wurde als "kurzer Triller" aufgefasst und in der Edition als Mordent transkribiert.

Die Überschriften der Lieder wurden an moderne deutsche Schreibweisen angepasst; der originale Lautstand hingegen wurde nicht verändert. Ursinus' Originalformulierungen finden sich in den Einzelanmerkungen; Abkürzungen (vor allem Striche für Konsonantenverdoppelung) wurden stillschweigend aufgelöst.

#### EINZELANMERKUNGEN

#### 1: Ein Kindelein so löbelich

fol. 2 recto originale Überschrift: "Ein Kindelein so Löbelich" Zahn 7870 (mit zahlreichen Varianten)

- T. System Zeichen Bemerkung
- unten 4 A: im oberen System, dennoch unten eine Hilfslinie eingetragen

## 2: Lasst uns alle fröhlich sein

fol. 2 verso–3 recto (auf fol. 3r nur die tatsächlich benötigten Akkoladen mit Schlüsselung)

originale Überschrift: "Laßt uns alle frölich seyn"

Zahn 1161 (mit zahlreichen Varianten)

Taktvorzeichnung im oberen System "C", im unteren "½"; für die Edition vereinheitlicht.

- T. System Zeichen Bemerkung
- 6 unten 9 A: unterhalb der c'-Linie notiert. Für eine Lesart als b wäre jedoch zu erwarten, dass die Note über der obersten Linie des unteren Systems eingetragen wäre (nicht also unter der untersten Linie des oberen Systems); daher als Schreibfehler aufgefasst

## 3: Gottes Sohn ist kommen

fol. 3 verso

Zahn 3294 (geringfügig abweichende Melodieführung)

Т.	System	Zeichen	Bemerkung
4	oben	3	Warnakzidens ergänzt
5	oben	6	Warnakzidens ergänzt
7-8			in A nur die beiden oberen Stimmen notiert; Dreiklangsterz in T. 8
			und unterer Part ergänzt
10, 12	oben	3	A: mit doppelter Unterstreichung (Arpeggio?); Akkordtöne jedoch
			von oben nach unten eingetragen
19	oben	3	A: mit doppelter Unterstreichung (Arpeggio?); Akkordtöne jedoch
			von oben nach unten eingetragen
21	oben	2	Pause ergänzt

## 4: Warum willt du draußen stehen

fol. 3 verso

originale Überschrift: "Warum wilt du draußen stehen"

Nicht Zahn 6559, sondern 6543 ("Wie nach einer Wasserquelle") mit Variation des Abgesangs (Eröffnungs-Wiederholung, Schlusszeile)

T.	System	Zeichen	Bemerkung
----	--------	---------	-----------

unten A: Vermerk "forte" und "piano" übereinander im oberen, freien System

## 5: Wie soll ich dich empfangen

fol. 4 recto

Grundmelodie Zahn 5385a (Herzlich tut mich verlangen), siehe unten bei Nr. 32; von dieser Führung jedoch abweichend in der 2. Zeile des Stollens.

Т.	System	Zeichen	Bemerkung
4	oben	4	A: $g'$ ; aufgrund der Stimmführung und Harmonik vermutlich Fehler
			statt h'
17	unten	5	Warnakzidens ergänzt
22	unten	10	Warnakzidens ergänzt
28	unten	4	Warnakzidens ergänzt

## 6: Ermuntre dich, mein schwacher Geist

fol. 4 verso

originale Überschrift ohne Komma

Zahn 5741b mit Variante 1 (Darmstadt 1687) und einigen weiteren melodischen Abweichungen

Abweichend von Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 22 (dort F-Dur, 3/2-Takt; Melodik und Rhythmik punktuell anders).

T. System Zeichen Bemerkung

7 oben A: als 5 Achtel notiert; 1 daher als Viertel aufgefasst (vgl. T. 5)

37 unten 6 **A**: urspr. *e*, überschrieben

## 7: Wir Christenleut

fol. 5 recto; die unterste Akkolade nicht geschlüsselt originale Überschrift: "Wir Christen Leut, hab'n itzund Freud" Zahn 2072 (ohne die Wiederholung der Eröffnungszeile).

T. System Zeichen Bemerkung

19 unten 2 Auflösungszeichen ergänzt analog T. 12

## 8: Kommst du nun, Jesu, vom Himmel

fol. 5 verso

originale Überschrift ohne Komma

Zahn 1912a/c mit dort zwar nicht erfassten, aber verbreiteten Melodievarianten.

T. System Zeichen Bemerkung

1 A: komplett im oberen System notiert; über den Achtelnoten eine

Ganze Pause für die rechte Hand. Die Pause für die Edition im unte-

ren System ergänzt

## 9: Preis, Lob, Ehr, Ruhm

fol. 6 recto

originale Überschrift: "Preiß Lob Ehr Ruhm Danck Krafft u. Macht" Zahn 2713, weitgehend mit den Lesarten Freylinghausens. Ursinus' Gestaltung allerdings auch von diesem Satz (Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 497) abweichend, weil vom geraden Takt in den 12/8-Takt versetzt; keine Durchgänge und keine Diminutionen an Zeilenschlüssen.

T. System Zeichen Bemerkung

1ff. oben A: in C notiert, erst ab T. 16 als  $\frac{12}{8}$ -Takt

14 unten 4 Warnakzidens ergänzt

17 unten 1 A: anscheinend irrtümlich als  $F^{\sharp}$  notiert; jedoch harmonisch als  $G^{\sharp}$  zu

edieren.

7 Warnakzidens ergänzt

## 10: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld

Custom Zaisham Damanluuma

fol. 6 verso

originale Überschrift: "Ein Lämlein geht und trägt die Schuld"

Zahn 7663 (An Wasserflüssen Babylon) mit Abweichungen im Abgesang

Ι.	System	Zeichen	Bemerkung
5	unten	5 oben	Warnakzidens ergänzt
7	unten	2 unten	Warnakzidens ergänzt
8			Fermaten ergänzt
15	unten	2-4 oben	Bindebogen ergänzt (analog zu T. 2)
19	unten	6-7	A: urspr. $f^{\sharp}$ - $e$ , überschrieben, Buchstabenzusatz $e$ - $d$ (daher Reinschrift!)
25	unten	6	Warnakzidens ergänzt
28	unten	4	Tiefalteration ergänzt
30	unten	7	Warnakzidens ergänzt

## 11: Christus, der uns selig macht

fol. 7 recto

originale Überschrift: "Christus der uns Seelig macht" Zahn 6283b (mit zahlreichen kleinen Melodievarianten)

T. System Zeichen Bemerkung
 7 unten 6 A: überschrieben (statt d?). – Warnakzidens ergänzt
 15 unten 7 Warnakzidens ergänzt
 27 unten 1 A: orig. A (Schreibfehler)
 31 unten 7 Warnakzidens ergänzt

## 12: Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod

fol. 7 verso

originale Überschrift: "Jesus Christus unser Heyland der den Todt." Zahn 1978 (mit Variante Straßburg 1537) und abweichender Schlusszeile

T. System Zeichen Bemerkung
 oben 7-9 A: Korrektur eines Schreibfehlers?

## 13: Komm, Gott Schöpfer, heilger Geist

fol. 8 recto

originale Überschrift: "Kom Gott Schopffer Heil'ger Geist" Zahn 295

T. System Zeichen Bemerkung

A: Dynamische Angaben übereinander zwischen den beiden Systemen

oben 9, 11 A: als zweite Stimme notiert (quasi Sechzehntel-Duolen), aber im Un-

tersatz den Triolenwerten 1 und 3 zugeordnet; ebenso in Takt 3, 4 und 5

5	oben	1-12	Bogen ergänzt analog T. 2–4
7	unten	4-12	Bogen ergänzt analog 1-3 und T. 6
8			A: Vermerk "Fine" zwischen den Systemen
16	unten	4-12	Bogen ergänzt analog 1-3 und T. 6

## 14: Was Gott tut, das ist wohlgetan

fol. 8 verso

originale Überschrift: "Was Gott thut, das ist wohl gethan" Zahn 5629 mit Varianten 1–3 und weiteren Abweichungen (Stollen-Schluss).

T.	System	Zeichen	Bemerkung
1	oben		Pause ergänzt (in A steht dort die Tempoangabe)
12	oben	2-4	Bogen ergänzt analog T. 22
19	unten	5-8	A: als 16tel eingetragen
22	oben	4-5	Bogen ergänzt analog T. 13
23	oben	1-2	Bogen ergänzt analog T. 14 und 39
28	unten	8	Warnakzidens ergänzt

## 15: Christ unser Herr zum Jordan kam

fol. 9 recto

originale Überschrift: "Christ unser Herr zum Jordam[!] kam"

Zahn 7246 (rhythmisiert)

Т.	System	Zeichen	Bemerkung
3	unten	6	Warnakzidens ergänzt
9	unten	6	Warnakzidens ergänzt
17	unten	1	Warnakzidens ergänzt

## 16: Wo soll ich fliehen hin

fol. 9 verso

Die unterste Akkolade mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung. Zahn 2164 (in den beiden Schlusszeilen des Abgesangs geringfügig abweichend)

Т.	System	Zeichen	Bemerkung
4	unten	3	Warnakzidens ergänzt
6	unten	4	Warnakzidens ergänzt
10	unten	5	Warnakzidens ergänzt
20		11	Warnakzidentien ergänzt

## 17: Vater unser im Himmelreich

fol. 10 recto Zahn 2561

T.	System	Zeichen	Bemerkung
5	unten	9	Warnakzidens ergänzt
12	unten	6	Warnakzidens ergänzt

#### 18: Gott der Vater wohn uns bei

fol. 10 verso–11 recto (dort nur oberste Akkolade) originale Überschrift: "Gott der Vater wohn uns bey" Zahn 8507 (im Abgesang abweichend)

```
T. System Zeichen Bemerkung3 unten 9 Warnakzidens ergänzt
```

## 19: Die Tugend wird durchs Kreuz geübet

fol. 11 recto (ab 2. Akkolade)

originale Überschrift: "Die Tugend wird durchs Creutz geübet" Zahn 6009 (melodisch vereinfacht, vgl. die folgende Anmerkung)

Abweichend von Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 307: dort stärkere Diminution der Melodie. In T. 6, 12/13 und 17/18 schließen bei Freylinghausen die jeweils folgenden Melodiezeilen direkt an die vorigen an (Schluss- und Startnote sind jeweils Achtel); die damit entstehenden drei Zeilenpaare sind bei Ursinus aufgelöst.

## 20: Jesu, meine Freude

fol. 11 verso

Zahn 8032 mit den Varianten 2 (Telemann 1730), 3 (Vopelius 1682) und 5 (Darmstadt 1687) sowie abweichendem Beginn des Abgesangs

```
    T. System Zeichen Bemerkung
    9 unten 5 Warnakzidens ergänzt
    30 unten 5 Warnakzidens ergänzt
```

## 21: Schmücke dich, o liebe Seele

fol. 12 recto

originale Überschrift: "Schmücke dich o Liebe Seele" Zahn 6923 mit mehreren kleinen melodischen Änderungen

```
T. System Zeichen Bemerkungoben 1 unten Warnakzidens ergänzt
```

## 22: Es glänzet der Christen inwendiges Leben

fol. 12 verso

Die unterste Akkolade mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung. originale Überschrift: "Es gläntzet der Christen inwendiges Leben" Zahn 6969, vgl. die folgende Anmerkung

Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 515: Melodie teils stärker, teils schwächer verziert

```
T. System Zeichen Bemerkung
```

```
16, 17 unten 1–3 Bogen ergänzt analog T. 5 und 6
19–20 oben Bogen ergänzt analog T. 13–14
```

## 23: Erleucht mich, Herr, mein Licht

fol. 13 recto

originale Überschrift: "Erleucht mich Herr mein Licht"

Zahn 4253 (unter Verzicht auf Durchgangsbildungen, vgl. die folgende Anmerkung) Abweichend von Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 245: dort G-Dur, wesentlich stärker diminuiert (nur in T. 16 setzt auch Ursinus einen Durchgang ein)

- T. System Zeichen Bemerkung
- 3 unten 3 A: irrtümlich als Viertel notiert
- 17 oben 2 oben Halbe Pause ergänzt
- oben 2-3 oben Pausen ergänzt
- 24 oben 2 Pause ergänzt

## 24: Wie schön leuchtet der Morgenstern

fol. 13 verso-14 recto

Die unterste Akkolade auf fol. 14r mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung. originale Überschrift: "Wie schön leuchtet der Morgen-Stern"

Zahn 8359 (jedoch anders rhythmisiert und mit Varianten 6, wie Vopelius 1682, und 7, wie Hamburg 1604)

- T. System Zeichen Bemerkung
- 5 oben 2 Warnakzidens ergänzt 11 unten 1 Warnakzidens ergänzt
- oben 7 A: mit einfacher Punktierung
- 19–20 oben Haltebogen ergänzt
- 22 unten 1 A: wie T. 12,7
- 24 unten 3ff. A: a jeweils mit Kauda aufwärts (ohne Fähnchen, scheinbar als Viertel notiert, jedoch im Achtelabstand)
- 25 unten 13ff. A: wie T. 24,3ff.
- 32 oben 2 A: ohne Dehnungspunkt

32 unten 11

A: ursprünglich erneut 7–10 eingetragen, Tilgung der letzten drei Noten und des Achtelbalkens durch Rasur; statt dessen eine Ganze Pause (!) eingefügt

## 25: nicht vorhanden

## 26: Ach, wundergroßer Siegesheld

fol. 14 verso-15 recto

Die unterste Akkolade auf fol. 15r mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung. originale Überschrift: "Ach! Wunder großer Sieges Held"

Zahn 8359 ("Wie schön leuchtet der Morgenstern"; zu Details vgl. Nr. 24, dort jedoch im 6/4-Takt)

#### T. System Zeichen Bemerkung

A: zu Taktbeginn Wiederholungszeichen. Dieses steht jedoch in Konkurrenz zum Wiederholungs-"Segno", das vor T. 3 eingetragen ist und nach T. 26 gemeinsam mit dem Wiederholungszeichen notiert ist. Da die Begleitung der Takte 25–26 der Basslinie aus T. 1–2 entspricht und sich daher organisch in der Musik aus T. 3–4 fortsetzt, wird für die Edition dieses Wiederholungszeichen als Notations-Irrtum aufgefasst.

50 oben 3 A: mit Fermate

#### 27: Mein Gott, du weißt am allerbesten

fol. 15 verso

5

Die unterste Akkolade mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung. originale Überschrift: "Mein Gott du weist am aller besten"

Melodie: "Wer nur den lieben Gott lässt walten", Melodiegestalt: Zahn 2778, mit zahlreichen kleinen melodischen Abweichungen. Der Text laut Zahn 2833 bei Freylinghausen 1741 mit der im Stollenanfang ähnlich geführten Melodie "Was giebst du denn, omeine Seele" verbunden (kein musikalischer Satz in Freylinghausen, Bd. 1 oder II).

T. System Zeichen Bemerkung

5 unten 6 Warnakzidens ergänzt

#### 28: Zeuch meinen Geist

fol. 16 recto

Die drei untersten Akkoladen mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung. originale Überschrift ohne Komma

Zahn 788, weitgehend identisch mit der "Umbildung Zühlen 1698", die sich seit 1704 auch bei Freylinghausen findet, vgl. jedoch die folgende Anmerkung. Abweichend von Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 367: dort 3/2-Takt, andere Diminutionspraxis

- T. System Zeichen Bemerkung
- unten oben A: Halbe ohne Punkt (aber auch keine Pause)
- 26 oben Pausen ergänzt

## 29: Mein Jesu, der du mich aus Lieb

fol. 16 verso-17 recto

Die beiden untersten Akkoladen auf fol. 17r mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung.

originale Überschrift ohne Komma

Zahn 2103 (anderes Text-Incipit) mit Variante 3 (Darmstadt 1698) und geringfügigerer Diminution

- T. System Zeichen Bemerkung
- 4 unten 2 unten Warnakzidens ergänzt
- 26 unten 1 A: Rasur, nichts statt dessen eingegeben
- 33 unten 2 unten Warnakzidens ergänzt
- 44 unten 1 Hochalteration ergänzt

## 30: Der lieben Sonnen Licht und Pracht

fol. 17 verso

Die unterste Akkolade mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung. Zahn 5659; einige Durchgänge reduziert (vgl. die folgende Anmerkung) Abweichend von Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 614: dort stärker diminuiert

- T. System Zeichen Bemerkung
- 3 oben 1 Mordent ergänzt, vgl. T. 4,1 und T. 6,1
- 4 oben 1 A: Triller bezeichnet "+", aufgefasst als Mordent (im Gegensatz zu der

klar mit "tr." bezeichneten Verzierung in T. 7,5)

6 oben 1 A: Triller bezeichnet "+", aufgefasst als Mordent (vgl T. 4,1)

#### 31: Nun sich der Tag geendet hat

fol. 18 recto

Die unterste Akkolade nur rastriert, die beiden darüber liegenden Akkoladen mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung.

Zahn 212b, aber abweichend; mit Zahns Varianten 1 (Müller 1719), 2 (Telemann 1730), 3 (Witt 1715, aber nicht punktiert). Führung der 4. Zeile bei Zahn nicht nachgewiesen.

- T. System Zeichen Bemerkung
- unten 3 oben A: g, offensichtlich Schreibfehler, vgl. T. 2

## 32: Herzlich tut mich verlangen

fol 18 verso

originale Überschrift: "Hertzlich thut mich verlangen"

Zahn 5385a (rhythmisch vereinfacht, mit den typischen Varianten Quirsfeld 1679 und Dresden 1694); abweichend von Nr. 5, siehe oben.

Т.	System	Zeichen	Bemerkung
3	unten	4	Warnakzidens ergänzt
6	oben	3	A: urspr. f', überschrieben, Buchstabenzusatz "g"
	unten	1 oben	Warnakzidens ergänzt
7			A: Vermerk "Fine" zwischen den Systemen
9	unten	5,7	Warnakzidentien ergänzt
15	unten	5	Warnakzidens ergänzt
19			A: in den beiden oberen Stimmen Platzprobleme: der 3. und 4. Vier-
			telwert vermutlich nachgetragen; in der Unterstimme keine Eintra-
			gung zum 4. Viertelwert

## 33: Gott ist die wahre Liebe

fol. 19 recto

originale Überschrift: "Christ ist die wahre Liebe"; korrigiert (auch im Gesangbuch Schraders heißt das Lied "Gott ist die wahre Liebe")

Zahn 8244/8245 (Nun lob, mein Seel, der Herren)

T. System Zeichen Bemerkung
13 oben 1 A: mit Dehnungspunkt
30 unten 1 A: urspr. A, überschrieben

## 34: Christum wir sollen loben schon

fol. 19 verso

Die unterste Akkolade mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung. Zahn 297c; nur die 1. Zeile entspricht exakt dieser Melodiegestalt. Die 2. Zeile punktuell näher am Melodieverlauf von 297a (mit zwischenzeitlicher Rückkehr zum Anfangston *g*). Die 3. Zeile als Mischung aus 297c und ihrer Variante bei Calvisius 1598. Die 4. Zeile abweichend.

Т.	System	Zeichen	Bemerkung
1	unten	1-2	A: als 16tel notiert; angeglichen an T. 3, T. 4, T. 7 u.a.
18	unten	5	A: zunächst f; Rasur
34	unten	1-3	A: als 16tel und zwei 32tel notiert; angeglichen an T. 3, T. 4, T. 7 u.a.
44	oben	1	A: irrtümlich mit Dehnungspunkt

## 35: Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott

fol. 20 recto

Die beiden untersten Akkoladen mit Schlüsselung, aber ohne weitere Eintragung. originale Überschrift ohne Komma

Zahn 423 (weitgehend unverändert)

- T. System Zeichen Bemerkung
- 12 unten 6 Warnakzidens ergänzt

## 36: Erschienen ist der herrliche Tag

fol. 20 verso

Zahn 1743 ("Am Sabbat früh"); die dritte Liedzeile abweichend

## 37: Nur frisch heran

fol. 21 recto

originale Überschrift: "Nur frisch hieran"

Zahn 2090; allerdings mit abweichendem Textincipit ("heran" statt "hinein") und in 6/8-Takt versetzt; vgl. auch die folgende Anmerkung.

Abweichend von Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 408: 4/4-Takt; folglich andere Diminutionspraxis

- T. System Zeichen Bemerkung
- 10 oben 4 Warnakzidens ergänzt
- 11 oben 15 Warnakzidens ergänzt
- 23 unten 9 Warnakzidens ergänzt
- 24 unten 1 A: urspr. Viertel f, überschrieben

## 38: Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut und Wunden

fol. 21 verso-22 recto (Akkoladen 1-4)

originale Überschrift ohne Komma

Zahn 6164 mit den Varianten des Freylinghausen-Gesangbuches von 1704 (nicht auch den von Zahn für 1708 genannten von 1708): melodisch geglättet und aus der Geradtaktigkeit nach 6/4 versetzt

Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 462: stärker abweichend von der durch Zahn wiedergegebenen Darmstädter Melodie; obgleich jener Edition die Ausgabe von 1708 zugrunde liegt, finden sich die von Zahn als Nr. 2 referierte Änderung in ihr nicht (aber Nr. 3).

- T. System Zeichen Bemerkung
- 25 unten 8 Warnakzidens ergänzt

## 39: Entfernet euch, ihr matten Kräfte

fol. 22 recto (Akkoladen 5–9)

originale Überschrift: "Entfernet euch ihr matten Kräften" [Überschrift nach Schraders Gesangbuch korrigiert]

Zahn 5970 (melodisch geglättet, vgl. die folgende Anmerkung)

Abweichend von Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 326: dort reicher diminuiert; statt des Schlusses in T. 3 zwei Viertelnoten; Melodiegliederung nach T. 8,1 durch Pause.

#### 40: O Durchbrecher aller Bande

fol. 22 verso

Zahn 6709 (vgl. die folgende Anmerkung)

Abweichend von Freylinghausen, Bd. 1, Nr. 286: dort F-Dur, stärkere Diminution der Melodie, andere Kadenzformel als in T. 16, keine Wiederholung der letzten Liedzeile (entsprechend T. 23–24).

## 41: Alle Menschen müssen sterben

fol. 23 recto

originale Überschrift: "Alle Menschen müßen Sterben"

Zahn 6779a mit Varianten 2 (Speer 1692), 4 (Störl 1710) und 5 (Stuttgart 1711)

- T. System Zeichen Bemerkung
- 1 unten 7-9 A: mit "3" (als Triole bezeichnet)

## 42: Christe du Lamm Gottes

fol. 23 verso (Akkoladen 1–6)

originale Überschrift: "Christe! du Lam Gottes"

Zahn 58 (abweichend, vor allem im Amen)

- T. System Zeichen Bemerkung
- A: Vermerk "andante" in hellerer Tintenfärbung zwischen den Syste-

men; teils überdeckt von der Notation im unteren System

22 unten Bogen ergänzt analog den vorhergehenden Takten

29 unten Bogen ergänzt analog den umgebenden Takten

#### 43: Erbarm dich mein, o Herre Gott

fol. 23 verso (Akkoladen 7–9)–fol. 24 recto originale Überschrift ohne Komma

Zahn 5851

```
    T. System Zeichen Bemerkung
    5 oben 2 oben Halbe Pause ergänzt, analog zu den in A gesetzten Pausen in T. 10, 15 und 24
    16 unten 10–16 A: als D notiert, offensichtlich Schreibfehler
    29 unten 13 oben Warnakzidens ergänzt
```

## 44: Gott des Himmels und der Erden

# fol. 24 verso

Zahn 3615 in vereinfachter Rhythmik und mit eigenständiger Durchgangsbildung; die letzte Liedzeile abweichend geführt. Abweichend auch von der gleichzeitigen Oldenburger Melodie; vgl. das Choralvorspiel von Carl Ludwig Meineke, vgl. Konrad Küster, *Arp Schnitgers Erben*, Stuttgart 2008 (Norddeutsche Orgelmusik aus klassisch-romantischer Zeit, 1780–1860, 1), S. 20f.

Т.	System	Zeichen	Bemerkung
1			Taktvorzeichnung irrtümlich 2/4
10	oben		A: Dehnungspunkt fehlt
17	unten	4	Warnakzidens ergänzt