VERÖFFENTLICHUNGEN DER SCHLESWIG-
HOLSTEINISCHEN UNIVERSITÄTSGESELLSCHAFT
Nr. 15, 1
(SCHRIFTEN DER BALTISCHEN KOMMISSION ZU KIEL, BD. XII, 1)

BERNHARD ENGELKE

MUSIK UND MUSIKER AM GOTTORFER HOFE

ERSTER BAND

FERDINAND HIRT IN BRESLAU / 1930

VERÖFFENTLICHUNGEN DER SCHLESWIG-
HOLSTEINISCHEN UNIVERSITÄTSGESELLSCHAFT
Nr. 15, 1
(SCHRIFTEN DER BALTISCHEN KOMMISSION ZU KIEL, BD. XII, 1)

MUSIK UND MUSIKER AM GOTTORFER HOFE

ERSTER BAND:
DIE ZEIT DER ENGLISCHEN KOMÖDIANTEN (1590—1627)

VON

BERNHARD ENGELKE

MIT 6 ABBILDUNGEN

FERDINAND HIRT IN BRESLAU / 1930

Für Arbeiten, deren Verfasser Mitglieder der Baltischen Kommission sind, tragen diese Verfasser allein die Verantwortung.

Arbeiten von Verfassern, die der Baltischen Kommission nicht angehören, werden von Mitgliedern der Kommission vorgelegt.

Vorgelegt von Professor D. Dr. Scheel, Professor Dr. Petersen, Landesbibliothekar Dr. Pauls, alle in Kiel.

Sämtliche als „Schriften der Baltischen Kommission“ veröffentlichten Werke werden mit Mitteln der Schleswig-Holsteinischen Universitäts-Gesellschaft gedruckt.

MADE IN GERMANY
COPYRIGHT 1930 BY FERDINAND HIRT IN BRESLAU

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
I. Einleitung	7
II. Archivalische Nachrichten über die Hofmusik	31
III. Literatur, spartiert und revidiert	51
1. Hildebrandt und Füllsack, Auserlesener Paduanen und Galliarden 1. Theil 1607	53
2. Hildebrandt, Ander Theil auserlesener lieblicher Paduanen 1609	131
3. W. Brade, Neue auserlesene Paduanen 1609	199
4. Zerstreute Kompositionen der Gottorfer Musiker	283

EINLEITUNG

Der vorliegende Band enthält die älteste, uns erhalten gebliebene Musik, die nachweislich mit der Gottorfer Hofkapelle in Beziehung zu bringen ist. An der Spitze paradieren die Sammlungen der Hamburger Ratsmusiker Hildebrandt und Füllsack. Beide Künstler unterhielten augenscheinlich gleich lebhafte Beziehungen zu Kopenhagen wie zu Gottorf. Einmal erfreuten sie sich der persönlichen Bekanntschaft William Brade's, zweitens konnten sie durch den von Hamburg nach Gottorf berufenen Wilhelm Westphal Musikalien von dort beziehen, und drittens pflegten sie gute Kameradschaft zu Lüneburg, wo der Itzehoer Joh. Steffens als vielbewunderter Meister der Orgel saß und Joh. Sommer, der ehemalige Gottorfer Zinkenist, damals die Ratsmusik anführte und daneben sich im Orgelspiel vervollkommnete.

Älteres als diese Tänze ist uns nicht erhalten — wollen wir uns also ein Bild von dem geistigen Stand der Kapellmusik machen, so müssen wir nach Parallelen zu dem Kopenhagener Schwesterinstitut suchen.

Sehr früh hat hier die Instrumentalmusik eine selbständige Pflege gefunden. Das scheinen mir die leider nur fragmentarisch erhaltenen Sammlungen G. Kg. Saml. 1872/1873 unzweifelhaft zu belegen. Sie enthalten in bunter Folge Hunderte von Motetten, Messenteilen, Chansons, Kanons, Tänzen und protestantischen Kirchenliedern. Text ist fast nirgendwo vorhanden; trifft man ihn, dann hat ihn höchstens eine der Unterstimmen. Dem Umschlag nach sind die Hefte 1541 bzw. 1543 begonnen, also unter der Direktion des tüchtigen Matz Hack, und fortgesetzt unter seinen Nachfolgern Jürgen Preston, Josq. Paston und Franciscus Marcellus de Amersfoort. Ein Teil der Tonsätze stammt nachweislich aus dem Repertoire der Königsberger Hofkapelle. Nicht nur verwandtschaftliche Bande dürften diesen Ausgleich begünstigt haben, sondern vornehmlich die Berufungen des Jürgen Preston und des Adrian Petit-Coclicus. Wie rege der Verkehr herüber und hinüber war, zeigt ein Brief des dänischen Hoftrompeters Jürgen Hayd(en) an den Herzog Albrecht von Preußen (Kol[d]ing, am Samstag vor Trinitatis 1545)[1]). Er handelt zunächst über den Ankauf von Blechblasinstrumenten, die Hayd als Sachverständiger besorgen soll, und fährt dann fort: „Gnedigster Fürst vnd herr, hie schik Ich Ew. F. g. II gute Stück mit VIII Stimmen, eines Kon. Maj. reim, das ander ein: Nu bitten

[1]) Mitget. Monatsh. für Musikgeschichte, 1876, S. 80.

wir den heyligen geist[1]), mit vntterteniger bitt, Ew. F. g. wolle in gnaden von mir annemen vnd mein gnediger herr sein und bleyben. Mit dem ersten, als Ich was weys und guttes bekumme, will Ew. F. g. denselben in vnttertenigkeit auch zukummen lassen.....“

Daß ein Instrumentist Vokalmusik übersendet, ist an sich nicht ganz belanglos, besonders wenn man dagegen den Passus eines Briefes von Thomas Stolzer an denselben Adressaten hält[2]). St. schreibt bei der Übersendung seines Psalms „Noli aemulari“ (in der deutschen Fassung Luthers) ausdrücklich: „hab an die khrumbhörner gedacht und den Psalm also gesetzt, daß er ganz darauf gerecht ist, Wann sunst nit ein jeder gesang darauff bequem ist und sunderlich viel stimmen. Jedoch der ander Discant des letzsten tails erst darnach, nit von notten, gemacht, etwas sich in disse sach nit schickt. Mag man denselben wol auss lassen oder in ander Instrument oder menschlich stimmen dazu prauchen“. Diese hier angezogene Praxis paßt vollkommen zu dem Bilde unserer Handschriften; selbst ausdrückliche Forderungen wie „auff Posaunen und Krumbhörnern“[3]) sind verschiedentlich vermerkt.

Andererseits findet sich für die Schwierigkeit rein vokaler Ausführung bei Rørdam[4]) ein klassisches Zeugnis in dem Memoriale des Matz Hack; danach hätte man sich eines „reinen“ Sängerchors in erster Linie bei kanonischen Stücken bedient, konnte dann aber die Stimmenzahl bis zu 24 erhöhen! So verwendete Hack zur Taufe des Herzogs Magnus (1540) nicht weniger als 50 Sänger, in die vier Stimmgruppen geteilt. Die drei Stimmführer und er selbst besorgten „Tag und Nacht“ das Einpauken. Aber wie schwierig und kostspielig war es, diese Sänger aus dem ganzen Lande nach Kopenhagen oder kurz darauf gar nach Kiel zusammenzubringen.

Den Akten nach lag die Tätigkeit des Sängerchors auch in Dänemark hauptsächlich im Gottesdienste. Ich glaube dies aus den Vorschriften der dänischen Liturgie und anderswoher mit Bestimmtheit herauslesen zu können[5]). Bezeichnend ist auch folgender Passus der Gründungsurkunde der Universität Kopenhagen: „Pro emeritis Lectoribus et Pastoribus ecclesiarum et Sacellanis sive Praedicatoribus et Ludimagistris, qui diu fideliter servierunt, nec ultra possunt, vel prae senectute vel

[1]) Leider nur 7 Stimmen erhalten in der Sammlung 1872. Dort ist als Autor Jürgen Preston angegeben, der mithin schon früher, als bisher angenommen, in dänischen Diensten war.

[2]) Mitgeteilt Monatsh. für Musikgeschichte, 1876, S. 67.

[3]) Z. B. ein achtstimmiges „Laudate Dominum“ (kanonisch) „auf Krummhörner und 4 pusaun“.

[4]) Kjøbenhavns Universitats Historie T 563 ff und Aktstycker S. 31 no. 68.; vgl. dazu auch meine Besprechung von Voß, Wockenfuß B. 56 der „Zeitschrift der Gesellschaft für Schlesw.-Holst. Geschichte“.

[5]) Rørdam, Danske Kirkelove T 37 unten, und bes. T 52.

prae alio morbo, ubi indicatum hoc nobis fuerit, curabimus victum per praebendas proxime tunc in Regno vacaturas, quas dabimus eis, ut habitent apud Ecclesiam suae praebendae et canant ibi, si possunt prae senectute et alio morbo. Si vero alibi habitabunt, aliquis canat in choro pro ipsis accepta mercede 30 marcarum."

Von Motettengesang ist nirgendwo die Rede; es bleibt uns daher nichts anderes übrig, als anzunehmen, daß, wie auch in Deutschland, die Ausführung der Motette in der Hauptsache dem Organisten (mit Unterstützung der Instrumentisten) oblag[1]). Die beiden angezogenen Kopenhagener Sammlungen wären mithin für den Gebrauch des Hoforganisten bestimmt gewesen. Selbstverständlich konnte dieser die eine oder andere Stimme vocaliter ausführen lassen — wie in der Tat bezeugt ist —, aber im großen und ganzen blieb man von den Sängern — nicht nur räumlich — getrennt.

Erst der Stilwandel Josquin—Clemens non Papa machte dem älteren Mischstil ein Ende. Die Schwierigkeiten des a cappella-Gesanges wurden durch die streng syllabische Komposition der Texte geringer und die interessante, ja raffinierte Ausnützung des Chorklanges in allen möglichen Farben und Schattierungen läßt die Freude am Chorsingen mächtig aufleben. Die Flensburger Gymnasiasten gründen ohne ihren Kantor Heinrich Johannis 1575 eine Kantorei — was sie sangen, zeigen uns die Reste der Flensburger Gymnasialbibliothek, unter denen die Kompositionen von Stockmann und Vacke lokales Gut darstellen. Für Kopenhagen kommen eine Reihe ähnlicher Sachen hinzu.

Aber mitten in diese Entwicklung hinein fällt der Einbruch der englischen Komödianten, die in der Hauptsache nicht ihren schauspielerischen Leistungen, sondern ihren musikalischen Produktionen den beispiellosen Erfolg auf dem Kontinent verdankten[2]). Der dunkle, weiche Klang ihrer Streichinstrumente, äolsharfengleich durchzittert von kaum hörbaren Akkorden der Lauten und Spinette, war den an schwerfällige Blasorchester oder an das mittelalterliche Durcheinander aller möglichen

---

[1]) Vgl. die Gottesdienstordnung der Michaeliskirche zu Lüneburg, worin es noch 1656(!) heißt: „Vor den Gesängen wird es am dienlichsten sein, daß der Organist ein oder zwo versicul schlage, ebenso sol vor und nach dem Benedicamus die Orgel gerührt werden: auch soll sich der Organist befleißigen, daß er zum öfteren, nach geendetem Gesange ein oder ein paar feine Stücke oder Motetten schlage, darin der Kantor zuweilen Einen oder Mehrere aus dem Chore singen lassen kann, fürnehmlich die hohen Feste und wenn viel Leute in der Kirchen sind."

[2]) Vgl. z. B. das Dresdener Anstellungsdekret der von Kopenhagen übernommenen Truppe bei Fürstenau, Zur Geschichte der Musik... am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, 1859. S. 70ff., ebenso Clemens Meyer, Geschichte der Schweriner Hofkapelle, S. 85, wo es in einem Brief des englischen Komödianten an den Rat zu Rostock heißt „vnd ... mit vnser Music, auch geistlichen und weltlichen Historien, comedienn vnd tragedienn, gemeiner Stadt dienen mögen" (31. März 1606!). Also die „Music" an erster Stelle!

Klangfarben gewöhnten Ohren der Deutschen etwas völlig Neues. Und so verändert sich in kurzer Zeit das Bild der Kapellen. Die Sänger und Bläser treten an Zahl immer mehr zurück, wenn etwas musiziert wird, wird es „bevorab auff Violen" ausgeführt. Und mit dem Entzücken an dem neuen „Consort" steigert sich die Freude am Schaffen: Dutzende von Sammlungen aller Art sind aus den Jahren des Umschwunges erhalten. An Stelle der Bearbeitung und Einrichtung eines Vokalstücks tritt die selbständige Neuschöpfung, die melodische Linie wächst aus dem jeweiligen Charakter des geforderten Instruments heraus. Wie plump muten uns die vielstimmigen Tänze der obengenannten Sammlungen an, vergleichen wir sie mit den Stücken unseres Bandes. Und dabei liegen nicht 50 Jahre zwischen der Aufzeichnung hier wie dort!

Nur eines überdauerte anscheinend den Wechsel des Geschmacks: Die Musikerziehung. Wie fest sie an den Traditionen des angehenden 16. Jahrhunderts festhielt, zeigen die Lehrbücher des Erasmus Sartorius, der einst in Gottorf als Kapellknabe seine Laufbahn begann und auch späterhin in Beziehung zur Hofmusik blieb.

Gleichsam das lebendige Bindeglied zwischen der Kopenhagener und der Gottorfer Kapelle bildet der ältere Borchgreving. Kompositionen von ihm haben sich nicht erhalten, wohl aber könnte man aus der Kunst seines Sohnes Rückschlüsse auf die Art des Vaters machen. Unsere Sammlung bringt drei Beiträge Melchior B.'s (I1, I4, II6). Alle sind nobles Mittelgut, nicht ohne ein gewisses Niveau der Erfindung, aber im ganzen doch wohl hinter anderen Stücken des Bandes zurückstehend. Ein gleiches gilt ja auch von dem Madrigal aus Hammerichs Publikation[1]).

Dagegen ist der Altist der Kopenhagener Kantorei, Nicolo Gistou, ein recht beachtenswerter Künstler. Sein leidenschaftliches Temperament offenbart sich in der prächtig bewegten Polyrhythmik seiner Pavanen ebenso stark wie in den ausdrucksvollen Violinduetten seiner Gaillarden. Die auffällig hervortretende Chromatik seiner Musik läßt auf italienische Einflüsse schließen, während andererseits einige altertümliche Quartenketten zeigen, daß er nicht alle Fäden zur heimatlichen Kunst (er stammte aus Brüssel) in Kopenhagen löste.

Auch der hochgeachtete Benedictus Greep (Bendix Greve) steht vor uns als ein Meister subtiler Satztechnik, im Ausdruck des Affektvollen, sowie in der Vorliebe für Altertümlichkeiten dem vorigen ähnlich. Von seinen drei Beiträgen steht der schönste im ersten Heft (I3), ein fesselndes Stück von edler Haltung. Ja, die Gaillarde in ihrem halb wehmütigen, halb nervösen Ausdruck ist ein merkwürdiges Beispiel für die Frühreife des Barockempfindens.

Über Matthäus Märker unterrichtet uns ein ausgezeichneter Aufsatz von Max Seiffert in der Festschrift für Scheurleer. Nur möchte ich

[1]) Musiken ved Christian den Fjerdes Hof. Notenanhang.

im Gegensatz zu dem Herrn Verfasser den Aufenthalt Märkers in Magdeburg, oder besser in Kloster Leitzkau (der v. Münchhausenschen Besitzung), später ansetzen. Das fragliche, dort zum Beweis herangezogene Gelegenheitswerk findet sich nämlich zusammengebunden mit dem „Magnum opus musicum" des Orlando di Lasso. Dieses ist angeschafft und gebunden (laut erhaltener Rechnung) im Etatsjahre 1624/25. Da nun Seiffert unsern Künstler 1622 von Straßburg fortziehen läßt, so könnte er sich damals zu v. Münchhausen begeben haben, denn es ist sehr leicht möglich, daß bei den ausgedehnten Beziehungen, die gerade der Norden zu Straßburg hatte (die Familie Vacke in Flensburg geht generationsweise dorthin zum Studium!), er von dieser Seite eher nach dem Elsaß empfohlen sein könnte, als von Magdeburg aus, zumal der ehemalige Flensburger Schulkollege Cosmas Vacke (selber Tonsetzer!) nach seinem Straßburger Studium in eine einflußreiche süddeutsche Beamtenstellung aufgerückt war. Doch das nur beiläufig.

Märkers einziger Beitrag zur 1. Sammlung zeichnet sich nicht gerade durch Geschmeidigkeit aus, ist aber ein zartes, feingestimmtes Stück, dem der flüchtige Anklang an „Es ist ein Ros' entsprungen" für den heutigen Hörer einen besonderen Schimmer verleiht. Das b des Basses (Takt 11) ist allerdings ein häßlicher Fleck, aber derartige Querstände sind nun einmal in jener Zeit beliebter als uns heute notwendig erscheint. Auch die thematisch selbständige Gaillarde ist nicht frei von Härten, ist aber im ganzen ebenfalls ein warmes Stück Musik; der elegante Kanon der Oberstimmen läßt einen Freund des Kontrapunktes beifällig aufhorchen. Ganz herrlich ist die Pavane II 5: Welch eine hohe Stimmung liegt über dieser Musik! Im zweiten Teil möchte man für die Aufführung (Takt 10 u. 12) Zäsuren sehen (etwa ⌢ über dem jeweiligen Taktstrich!), damit die damals schon recht seltenen leeren Quinten dem Hörer recht zum Bewußtsein kämen! Aber auch die willkürlich beigegebene Gaillarde gehört zu den Kleinodien unserer Publikation. Selbst einem „Meister" gelingt eine solche Melodie nicht alle Tage, ich bitte ihre Gliederung recht genau anzusehen. Takt 1—10, welch eine Steigerung!

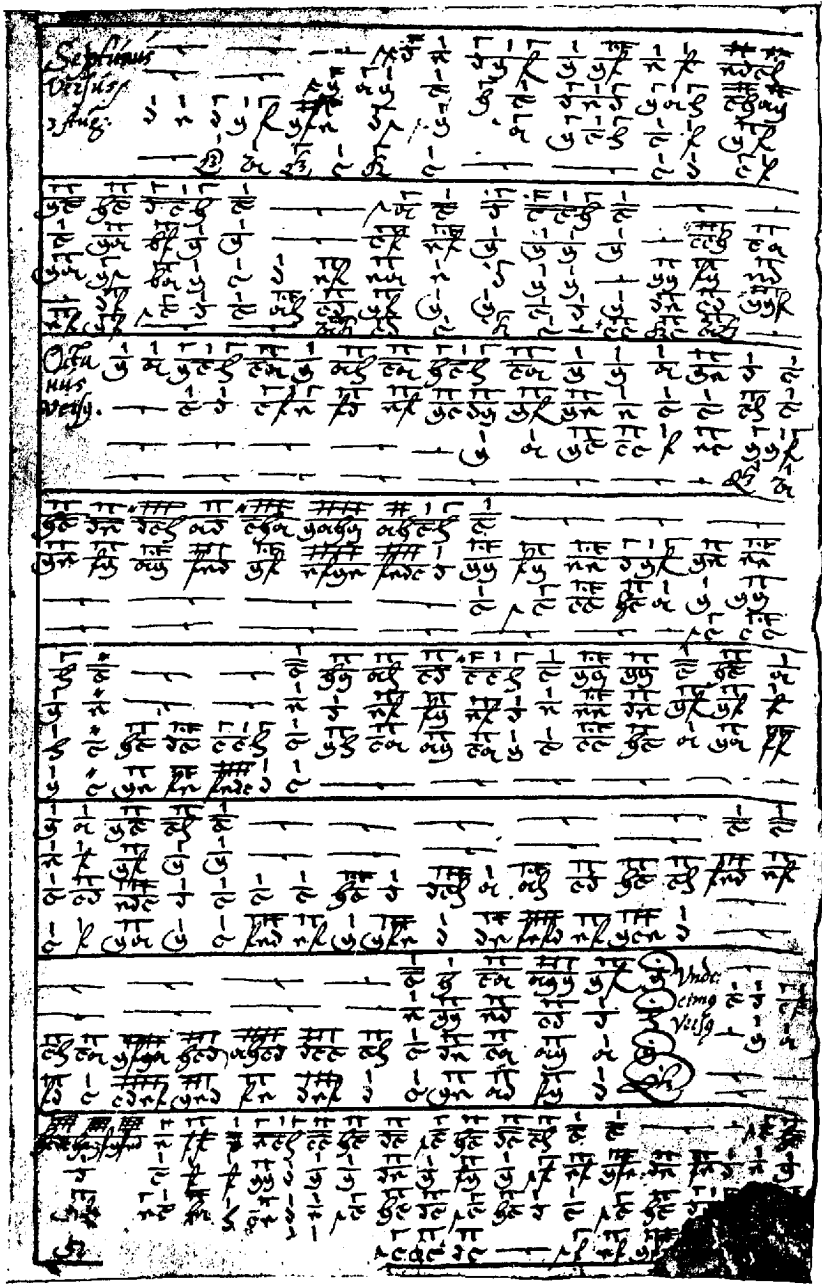
Die Pavane II 9 beginnt als „Fuge". Ihr Kopfthema gehört zu den Wandermelodien der abendländischen Musik, und seine Einführung und Verarbeitung zeigt, wie unbekümmert Märker hier und in ähnlichen Fällen die Rhythmik seiner Gedanken zu modeln pflegte. Inhaltlich zeigen Pavane wie Gaillarde ihren Autor von einer freundlicheren Seite. Dagegen ist II 13 wieder das leibhaftige Geschwister von II 5 und gleich hohen Preises würdig. Daß Märker vor einer charaktervollen Härte nicht zurückschreckt, zeigt Takt 24 der Gaillarde (Seite 180). Zufallsharmonien, wie sie hier z. B. das vierte Viertel ergibt, werden 70 Jahre später typisch für den „stylus phantasticus" der nordischen Orgelmusik.

Ersten Ranges ist auch die wie aus Granit gemeißelte Pavane II 15. Charakteristisch ist hier der Versuch, diesem düsteren Stück eine Gaillarde

in Dur anzufügen und damit die seelische Spannung in modernem Sinne zu lösen! Aber wie ungeschickt ist die Aufzeichnung, zumal es sich um eine „transponierte" Tonart handelt....

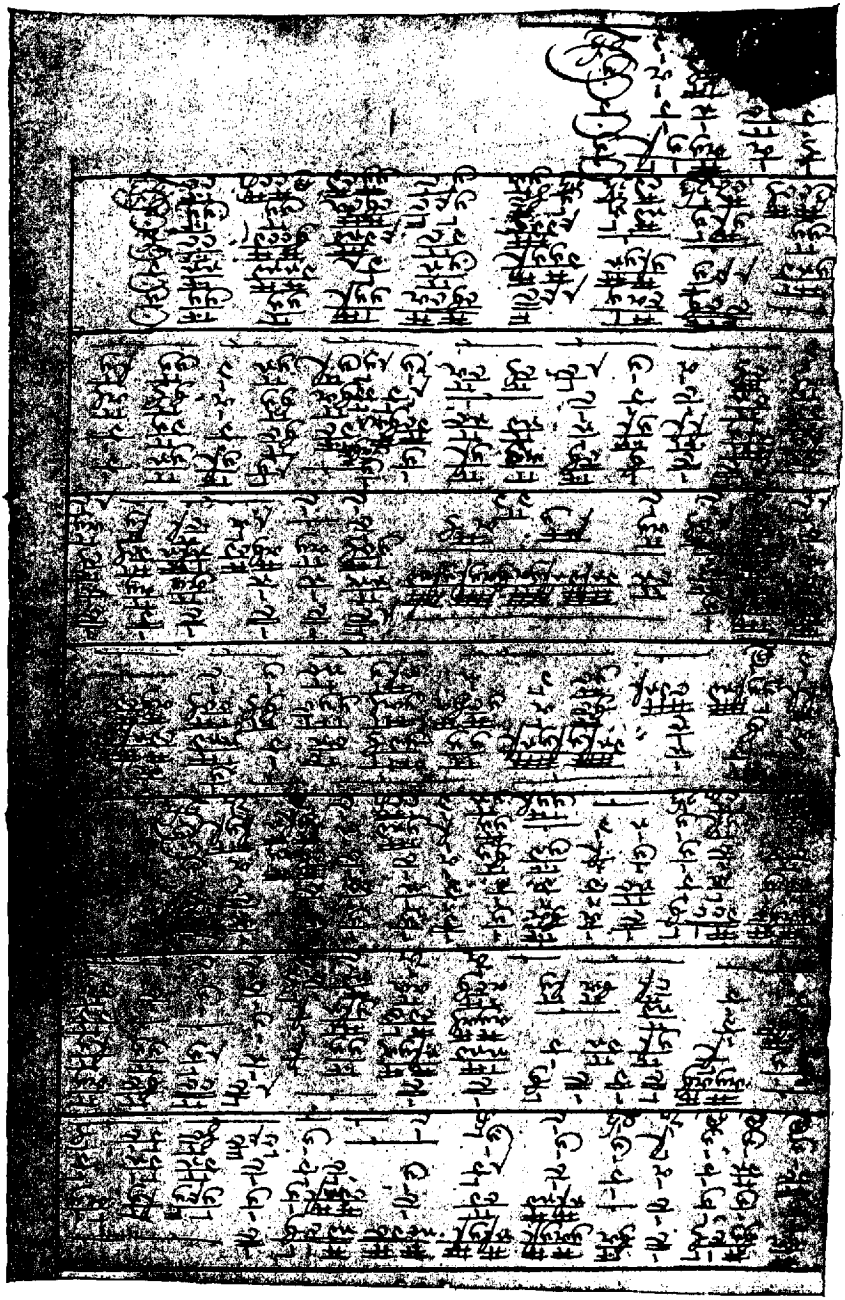
Mit Ausnahme Borchgrevings vielleicht sind die Charakterisierten sämtlich geborene Niederländer. Mit Steffens und Sommer wenden wir uns nunmehr den Deutschen, und zwar den Niederdeutschen auf dem Parnassus musicorum des Gesamtstaates zu.

Eine überschäumende Kraftnatur, im Ausdruck des Derben gleich originell wie im Ausdruck des Zarten, ist der Itzehoer Johann Steffens. Kein Geringerer als Heinrich Rantzau hatte ihn am 29. Februar 1589 für die Organistenstelle an St. Lamberti zu Lüneburg empfohlen. Sein Vater war Heinrich Steffens, Mitglied des städtischen Rates in Itzehoe, der den Sohn ob seiner „Inclinatio naturalis zur Musica von Jugend auf mit vielen Unkosten" hatte ausbilden lassen, „sodaß er ein guter Musicus und in der Composition dergestalt geübt sei, daß seine componierte Cantiones woll könnten zugelassen werden, zu deme, daß ehr eine Zeitlange by einem Orgelmacher gewesen, davon ehr gelernet, daß er mit stimmen der orgell umzugehen und ohne beleidunge fügelich umsetzen kann". Aber auch die Herzogin Dorothea von Braunschweig-Lüneburg hatte damals einen Kandidaten zu präsentieren, und so zog der Rat vor, der einflußreicheren Empfehlung Folge zu leisten. Aber Rantzau war nicht der Mann, sich abweisen zu lassen. Als kurz darauf der Organistenposten an St. Johannis frei wurde, setzte er zum zweitenmal den Hebel an für seinen jungen Schützling, und Steffens bekam erst provisorisch, dann von 1595 an definitiv auf 20 Jahre das gewünschte Amt. Sein Ruf war bald in ganz Deutschland fest begründet, er wohnt der Grüninger Orgelprobe als Sachverständiger bei und sammelt Schüler in Menge um sich. Im Rate redet man von ihm als dem „Kunstreichen", in Gelehrtenkreisen nennt man ihn „clarissimum et scientia rei musicae praeditum paene singulari". Von besonderem Interesse für uns ist, daß er verpflichtet war „so viel ihm möglich mit eines Erbaren Rats Musicanten in guter Correspondenz, freundschaft vnd vertrawlichkeit zu leben". Dieser „Correspondenz" verdanken zweifellos die Tänze unseres Bandes ihr Entstehen. Sie zeugen von hoher Meisterschaft im Handwerklichen, sind aber im Ausdruck oft herbe und eigenwillig. Ihre Harmonik ist reich und voller Abwechslung; allerdings dürften unter allen unseren Tonsätzen die seinen diejenigen sein, bei denen sich der Ausgleich zwischen alter und neuer Tonalität am wenigsten bisher vollzogen hat. II 1 ist dorisch, II 2 wohl ebenfalls, doch mit gelegentlicher Chromatik und starker Betonung der Dur-Dominante. II 10 komplettiert eine hübsche rein g-durale Gaillarde des sonst nur im Brade-Simpson-Kreise bekannten Engländers Robert Bateman. Steffens denkt gar nicht daran, die Tonart der Vorlage als transponiertes Jonisch hinzunehmen, für ihn ist die g-Leiter immer noch mixolydisch, und so setzt er dem zarten,



JOH. STEFFENS, Fragment einer Orgeltabulatur

(Staatsbibl. Berlin)

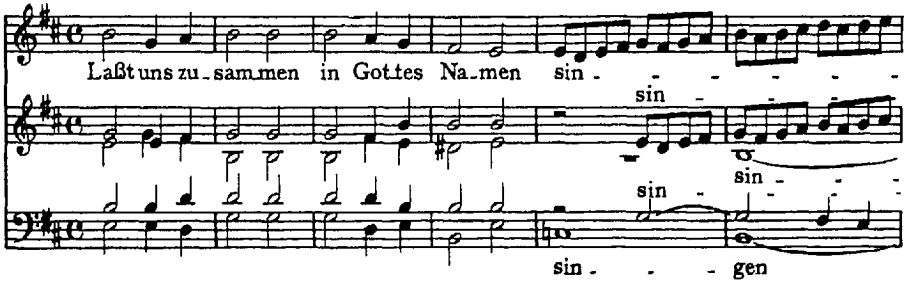


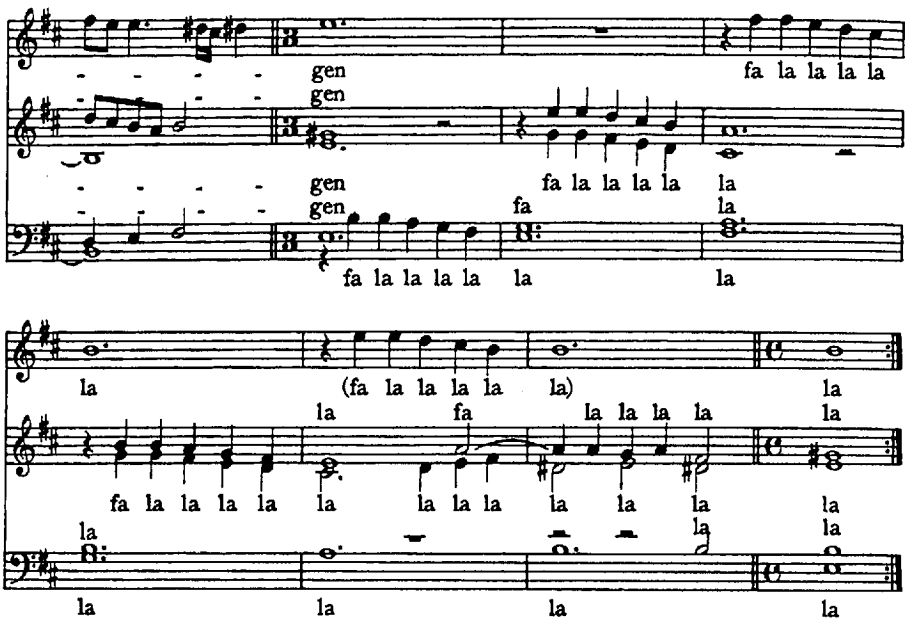
geschmeidigen Stück des Engländers ein so wuchtiges, ja im Ausdruck nicht selten bitteres Stück voran, daß man vor lauter Erschrockenheit über den prometheischen Trotz der Pavane die urtümliche Gaillarde vollkommen überhört. Glimpflicher ergeht es einer anderen Gaillarde (II 14) desselben Tonsetzers. Das schöne elegische Stück muß auf den schwerblütigen Schleswig-Holsteiner tiefen Eindruck gemacht haben. Man vergleiche, wie schonend er diesmal mit dem Original verfährt, nur im Schlußteil kann er sein eigenes Temperament nicht mehr bändigen und die rührende Einfachheit des Engländers verwandelt sich jäh in loderndes Pathos.

Ganz verwunderlich aber ist das letzte Stück unseres Künstlers (II 12), über dem es wie die Morgenröte Gesualdoscher oder Monteverdischer Madrigalik liegt. Man hat es sicherlich nicht ohne tiefere Absicht an den Schluß des Heftes gestellt.

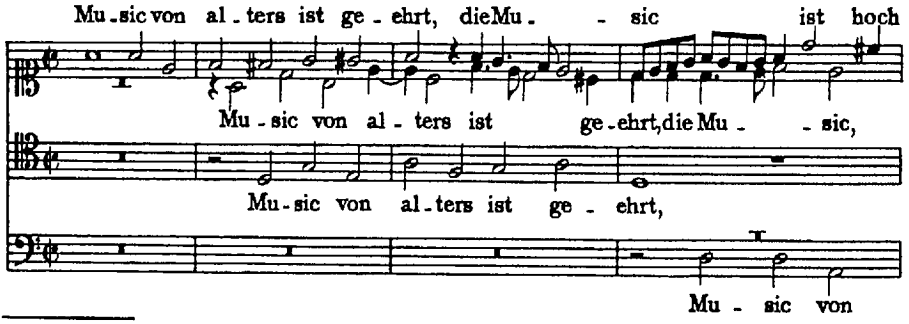
Leider ist von Steffens Orgelwerken zu wenig erhalten, als daß man sein Können auf diesem Gebiete voll werten könnte. Seine Choralversikel sind gediegene, ernste Gebilde, in ihrer schlichten Art so recht geeignet, dem gemeinen Mann ins Herz zu reden. Dagegen kann er sich in seinen Vokalkompositionen ohne Scheu den Besten seiner Zeit an die Seite stellen. Es ist mir eine ganz besondere Freude, die einzige vollständig erhaltene Motette von ihm diesem Bande mitgeben zu dürfen. Wohl dem Paare, dem ein solches Meisterwerk an seinem Hochzeitstage gesungen wurde! Wie jammervoll ist es, daß Steffens übrige Motetten verlorengehen mußten, weil Deutschland um 1620 weder Verständnis noch Mittel mehr besaß, die von dem Sohne angekündigte Drucklegung zu unterstützen. So haben sich außer der obengenannten nur noch einige unvollständige Weihnachtsgesänge auf unsere Zeit gerettet, Torsi von hinreißender Schönheit, die uns ahnen lassen, was wir verloren haben.

Auch von seinen weltlichen Vokalkompositionen hat sich nur die eine, aus dem Nachlaß von der Hand des Sohnes zusammengestellte Sammlung „Newe Teutsche Weltliche Madrigalia und Balletten etc. Hamburg 1619“ erhalten. Sie ist ein köstliches Lebensdokument der derben Zeit. Welch eine fröhliche Kumpanei mochte nicht einstimmen, wenn der heißblütige Künstler intonierte:

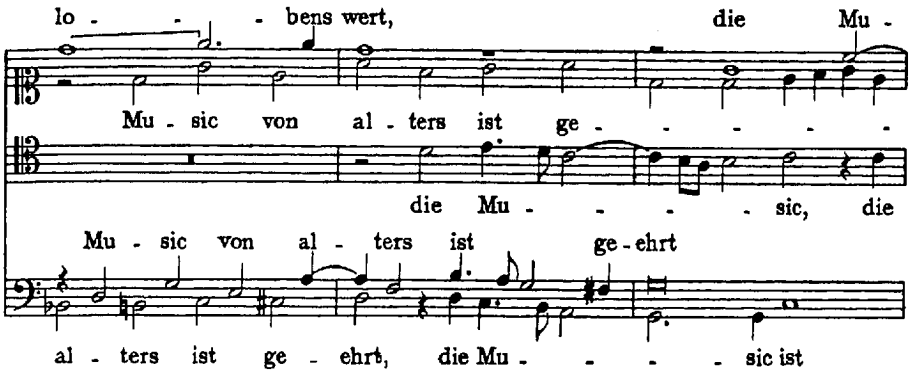




Wein, Weib und Gesang sind die ständig variierten Themata dieser Sammlung, deren Texte auch gelegentlich einer saftigen Zote nicht aus dem Wege gehen. Die gute Hälfte sind Tanzlieder: Gaillarden, Allemanden und Volten, oft von bestrickender Grazie (z. B. „Frisch fröhlich wolln wir singen", „Kuckuck hat sich zu Tod gefallen" u. a.). Andere wieder zeigen stark madrigaleske Züge und sind mit allem Rüstzeug gelehrter Satzkunst ausgestattet. Da die Sammlung vielleicht einmal ganz gedruckt werden wird, so sei an dieser Stelle nur noch auf zwei Stücke aufmerksam gemacht, die zu den Pavanen II 2 und II 9 in auffälliger Beziehung stehen: Das derb parodistische „Lob der Musik"[1]) (Nr. VI)



[1]) Fast möchte man annehmen, der Verfasser habe mit diesem Stück für die bösen Angriffe quittieren wollen, die Er. Sartorius in seinem „Belligerasmus" gegen die „Organisten und ihren Anhang" reitet!



und das köstliche Martinslied (Nr. XV), dessen Schluß

„Des laßt uns alle fröhlich sein,
Martin will unser Herr sein"

fast notengetreu sich in II 2 (Seite 143) wiederfindet.

Diesem hochbedeutenden Künstler steht zur Seite Johann Sommer, gewiß die liebenswürdigste Persönlichkeit des ganzen Kreises. Über seine Herkunft hat sich in den Akten bisher nichts finden lassen; da er sich aber vorzugsweise in Niederdeutschland aufhielt, ja nicht weniger als zwei- oder gar dreimal in Gottorf sich anstellen ließ — erst als schlichter Spieler, dann als Kapellmeister und Organist —, ferner einer der seltenen Tondichter ist, die um diese frühe Zeit eine niederdeutsche Strophe in Musik setzten —, so darf man wohl annehmen, daß er gleich Steffens ein Landeskind war. Seine Musik ist nicht eigentlich eingänglich, gewinnt aber für den, der sich näher mit ihr beschäftigt, einen bestrickenden Reiz. Von Sommer gilt, was ein anderer Niederdeutscher von Uhland gesagt hat, er habe

„einst mit Poetenlist
den flücht'gen Frühling eingefangen,
daß er nun ewig blühend ist".

Die birkenschlanken Linien seiner Stimmen, der zarte Duft seiner versonnenen, gleichsam nur halblaut vor sich hingesungenen Melodien und die oft so überraschend selbständige Harmonik machen seine Sachen zu Kunstwerken hohen Ranges. Etwas wie die launigen Kurzzeilen in I 22 sind eben, um mit Pfitzner zu reden, ein „Einfall", und die Art, wie die anschließende Gaillarde alles Faltige und Knitterige glättet und ordnet, zeichnet uns, nach mehr als 300 Jahren, das Bild unseres Künstlers deutlicher, als ein grober zeitgenössischer Holzschnitt vermöchte. Und wie am Schluß des zweiten Heftes Steffens chromatische Stücke stehen, so grüßt uns am Schlusse des ersten ein leibhaftiges A-dur-Stück Sommers mit zwei Kreuzen. — Es fragt sich nur, wer mehr

wagte, der „unvergleichliche" Orgelmeister oder der unberühmte Stadtmusikus, der obendrein in II 16 (Takt 8) einen Dominantseptakkord mit erniedrigter Terz hinsetzt, als habe er Strauß und Reger einen ihrer wirksamsten harmonischen Trümpfe vorwegnehmen wollen.

Wenn es sich darum handelt, fremde Tonstücke zu ergänzen, so kann Sommer bis zur Selbstverleugnung treu gegen das Original sein (I 14, I 21), macht aber da, wo sich weniger Bedeutendes hinter glänzendem Namen verbirgt, aus seiner persönlichen Einstellung kein Hehl (I 18).

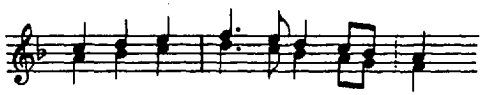
Es versteht sich von selbst, daß das wenige, das sich sonst von ihm erhalten hat, ebenfalls diesem Bande einverleibt werden mußte. Das Bild seines Könnens als Tonsetzer gewinnt damit nicht unerheblich. Die beiden dreichörigen Psalmen sind imposante Leistungen, hervorgewachsen aus uralter schleswiger Praxis, deren Schilderung Helvader aufbewahrt hat. Ein anmutiges Lüneburger Weihnachtsmotett mit französischem Text und lateinischem und deutschem Cantus firmus mußte leider von der Aufnahme ausgeschlossen bleiben, da die V. vox verloren ist.

Aber so hoch man auch diese wackeren Meister preisen mag, sie alle überragt als ihr heimlicher König der geniale Engländer William Brade. Alles Rohe, Unausgeglichene, Naturalistische ist ihm fremd. Wohl kann er von Herzen fröhlich sein mit den Fröhlichen, kann tollen, lachen, ja gelegentlich ein derbes Schnippchen schlagen, aber im Grunde ist er eine nach Innen gerichtete, lyrische Natur. Glänzende Erfindungsgabe, überlegene, an der heimischen Motetten- und Madrigalkunst erstarkte Technik, Sinn für Klang und Klangfarbe, natürliche Begabung für Satzbau und -gliederung, Meisterschaft in der Ausnützung thematischer Arbeit sind die Kennzeichen seines Stiles. Nach meinem Gefühl übertrifft er als Instrumentalkomponist selbst den vielgepriesenen Dowland, weil er in seiner Melodik ungezwungener und einfacher, vor allem frei von modischem Zierat ist, und das beste Erbteil der Heimat, das Volkslied, treuer bewahrt als jener gewiß außerordentliche Meister.

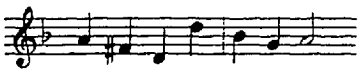
Brades Pavanen sind weit über die Sphäre des Tanzes hinausgewachsen. Gleich wie Shakespeare und Michelangelo ihr Geheimstes nur in der komplizierten Form des Sonettes aussprechen mochten, so greift Brade immer wieder zur Pavane. Unter seinen Händen zergeht das tänzerische Schema. An Stelle der regelmäßig gegliederten Achttakterzeilen treten freie metrische Gebilde, die nun nicht, wie sooft bei dem ähnlich gerichteten Melchior Franck, den Eindruck des Unbeholfenen, ja Unfertigen machen, sondern im Gegenteil als das Produkt höchster künstlerischer Weisheit und Vollkommenheit erscheinen. In der Ausgestaltung des fünfstimmigen Satzes tritt häufig ein entschiedener Hang zur motivischen

Kleinarbeit, zur musikalischen Dialektik hervor, wodurch die Ähnlichkeit mit Shakespeares Sonettentechnik noch schlagender wird. Als Beispiel greife ich gleich die erste Pavane (Seite 62) heraus, ein wahres „Goldschmiedsmeisterstück".

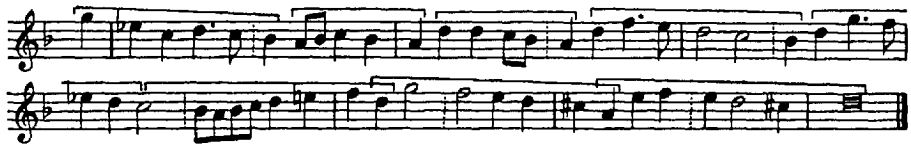
Zunächst fällt dem Betrachter der schlanke Kanon zwischen den Außenstimmen auf, dessen Kopfmotiv alsbald begierig von allen Seiten aufgegriffen wird. Nachdem er sich abgelaufen, löst ihn ein neuer, in weichen Terzen einherschreitender Gedanke ab



der, als er im nächsten Takte sich mit den Unterstimmen kanonisch zu verschlingen trachtet, mit einer geistreichen Anknüpfung an das obenerwähnte Kopfmotiv (siehe die Takte 7—10) zur Schlußbildung gezwungen wird. Im zweiten Teil taucht alsbald ein neues Gebilde auf:

 Nach einem Scheineinsatz des Alts (Takt 10)

wird es durch die 2. Violine in die Region der Unterdominante gedrängt und erfährt, von der 1. Violine in dieser Form an sich gerissen, eine wahrhaft bachische Fortspinnung (vgl. Takt 11 ff.)



während das Hauptmotiv dieses Teiles in Moll, matt und verdrossen erst notengetreu vom Baß, dann, bezeichnend genug abgewandelt, vom Tenor dazugegeben wird.

Der dritte Teil beginnt mit einem volkstümlichen Zwiegesang zwischen den beiden Oberstimmen, dann aber wird (Takt 23), beginnend mit dem drittletzten Viertel der Baßstimme, das „2. Thema" des ersten Teiles wieder aufgenommen und auf diese Weise das Ganze einheitlich abgerundet. Auch hier nimmt uns wieder eine herrlich entwickelte Gegenstimme der 2. Violine gefangen.

Wie es möglich ist, nach einem so gesteigerten Erleben die Entspannung zu bringen, zeigt die Gaillarde, deren herzbewegende, schlichte Schönheit kein Wort des Preises nötig hat.

Wir überlassen es dem Leser, in ähnlicher Weise die Stücke Seite 82 und 85 zergliedernd zu bewundern und dabei einmal zu überlegen, wie

ihre komplizierte Rhythmik wohl graphisch dargestellt wäre, wenn sie ein Meister der früheren Generation aufgezeichnet hätte. Man könnte angesichts dieser Dinge fast auf die Vermutung kommen, Brades Lehrherr sei ein Niederländer gewesen, und in der Tat finden sich in der Sammlung der sechsstimmigen Tänze von 1614 einige Stücke, die von den alten Gepflogenheiten der niederländischen Taktvorzeichen ausgiebig Gebrauch machen[1]).

Einige andere Nummern halten trotz gelegentlicher Eigenwilligkeiten sich mehr an die schlichte Urform des Tanzes. Da ist zunächst die melancholische Pavane VI mit dem unvermittelten Aufschrei der 1. Violine (Takt 13 ff.) und der thematisch unverbundenen, harmonisch seltsam unbestimmten Gaillarde, oder die schöne Nr. XX (besonders Teil 2!) mit dem ebenfalls freien Nachtanz. Aber was bedeuten sie in all ihrer Herrlichkeit gegen die erschütternde Nänie Nr. XXIII, wo an jedem Ton eine Träne hängt, wo die vier mitspielenden Instrumente nur die Bestimmung haben, das Klagelied der 1. Violine zu verschärfen! Welch ein aufwühlendes Erlebnis mag wohl hier künstlerische Gestalt gewonnen haben?

Die übrigen Stücke Brades haben trotz der Überschrift mit der Pavanenform nichts mehr zu tun. So ist die frische Nr. XXII, um mit Junker Tobias Rülp zu reden,

„a passy — measures pavin"

und die dazugehörige Gaillarde folgerichtig ein typischer „Saltarello", oder II 8 ein echter „Deutscher mit Hupfauff".

Wie wir wissen, war der Eindruck von Brades Musik allenthalben groß, und so nimmt es uns nicht wunder, daß er den beiden Hamburgern für ihre zweite Sammlung nur ein Stück überließ, um selber im gleichen Jahre (1609) beim gleichen Drucker und gleichen Verleger die erste eigene Sammlung mit der Widmung an Herzog Johann Adolf von Gottorf zu riskieren. Daß sie einschlug, sehen wir daran, daß noch 1619 Pierre Phalèse einen wundervoll ausgestatteten, zierlichen Nachdruck veranstalten konnte.

Die Sammlung ist durchweg von hohem Werte. Zwar sind die Pavanen auch hier nicht immer rein, oft muß die „Würde und Majestät" der Form sich eine Degradierung ins Allemandenhafte gefallen lassen, aber Brade ist ein viel zu großer Künstler, als daß er nicht im rechten Augenblick wieder einlenken könnte. Pavane III ist ein lehrreiches Beispiel dafür: Teil 2 ganz Allemande, Teil 3 von Takt 21 an wieder Pavane. Und wie glückt ihm die Restitution!

Am großartigsten sind zweifellos die Mollstücke. Namentlich VII ist eine wahre Fundgrube harmonischer Zufallstreffer, nur das es (Takt 23,

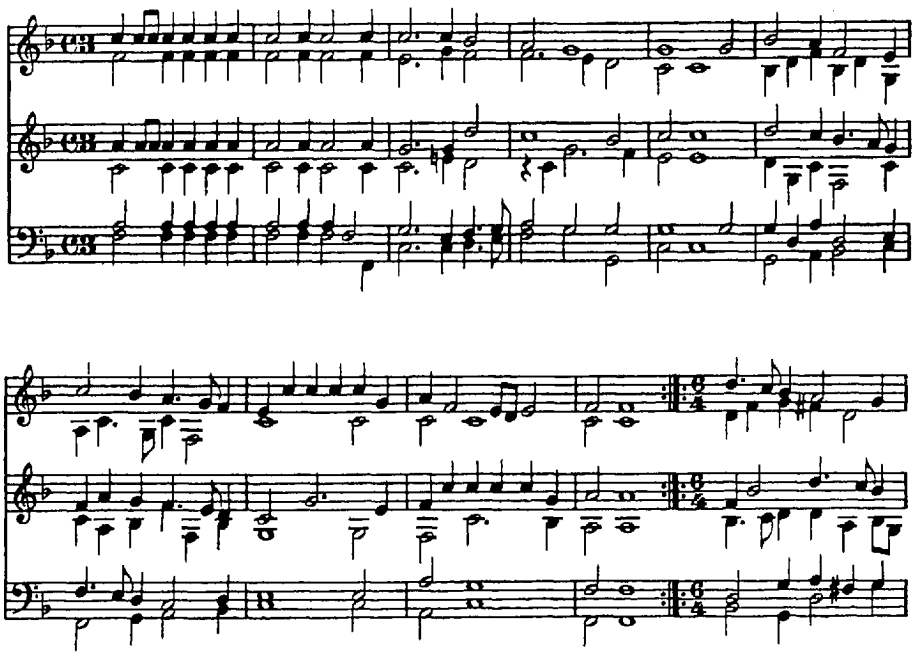
[1]) Vgl. das Beispiel unseres Anhangs.

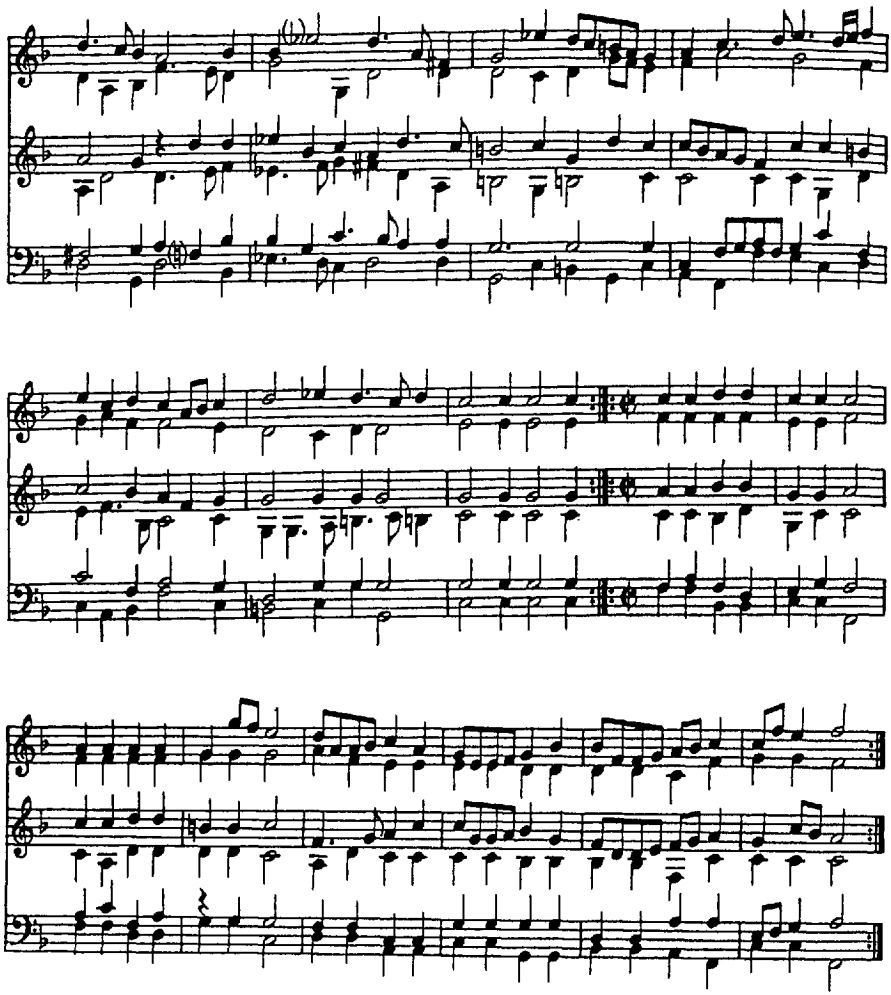
Violine 1) will uns nicht mehr recht munden, wir möchten es, ebenso wie das böse cis (Gaillarde Seite 207, Takt 7), gerne getilgt sehen. Sogar übermäßige Schritte sind in dieser Sammlung ausdrücklich vorgeschrieben (z. B. Gaillarde Seite 243, Takt 10). Merkwürdig berührt uns Pavane (besser gesagt „Canzone") XII mit dem Vorklang des „weit über Berg und Tale" aus der Choralmelodie „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", sie bildet eine würdige Vorbereitung zu der Schlußpavane XIII, einer der schönsten, die je auf deutschem Boden geschrieben sind.

Bei einigen der Pavanen schließen sich diesen außer der Gaillarde eine Allemande, wohl auch eine Courante an. Brade betritt also gelegentlich die Bahn der Suitenbildner. Doch scheint er nie daran gedacht zu haben, sich dieser Richtung auf Gedeih und Verderb zu verschreiben. Im Gegenteil, in weitaus den meisten Fällen läßt er die alte thematische Einheit zwischen Pavane und Gaillarde ganz außer acht, ja in späteren Arbeiten erscheint er geradezu als ein Feind der zyklischen Form. Daß er nichtsdestoweniger das Problem nicht aus den Augen verlor, zeigen zwei Stücke der Sammlung von 1614. Das erste (XIII) enthält eine Kombination von Gaillarde, Courante und Allemande, das sich mit der vorausgehenden Pavane XII (ebenfalls in F-dur) zu einer regelrechten Suite in Scheinschem Sinne abrundet:

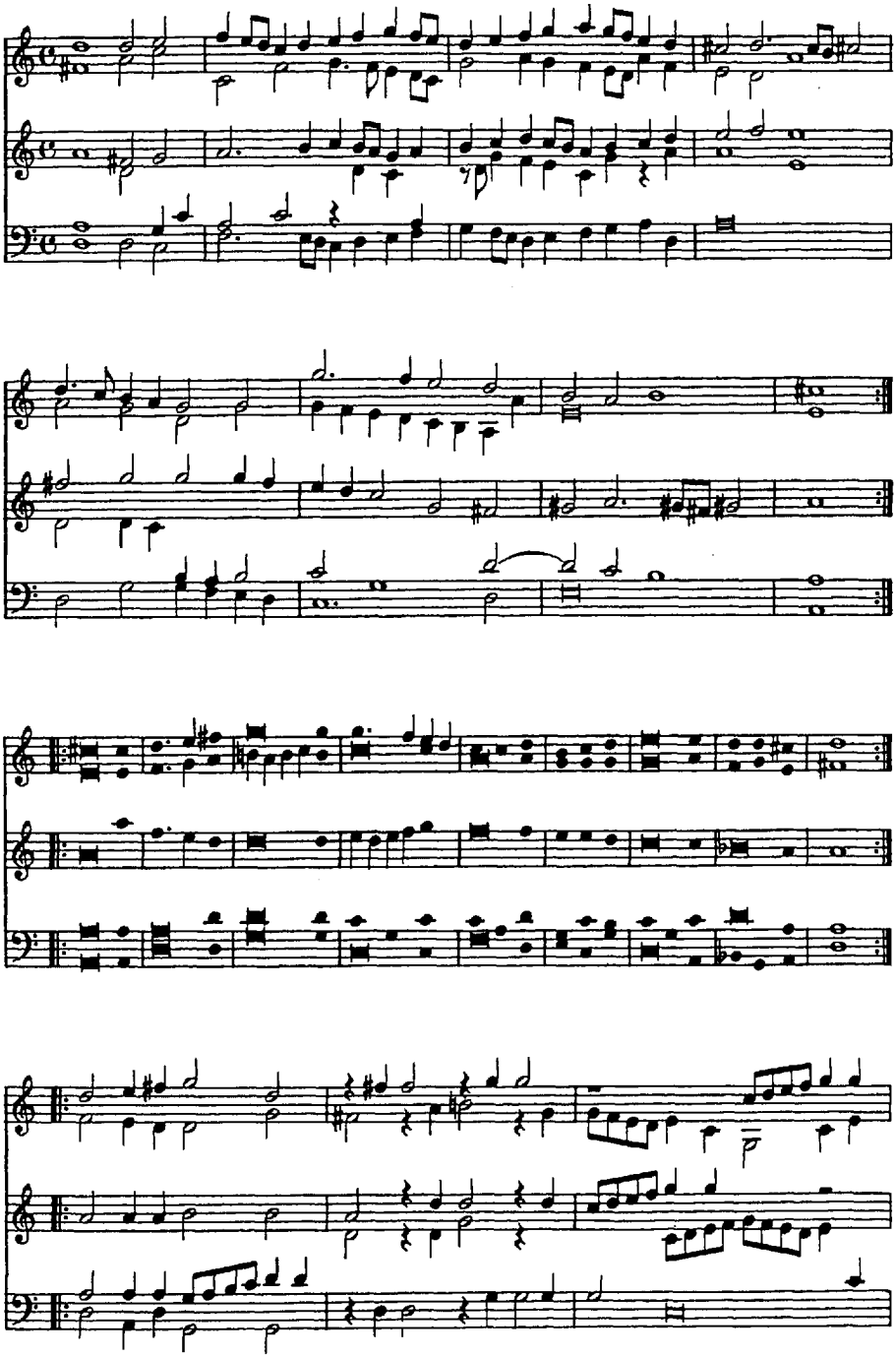
XIII.

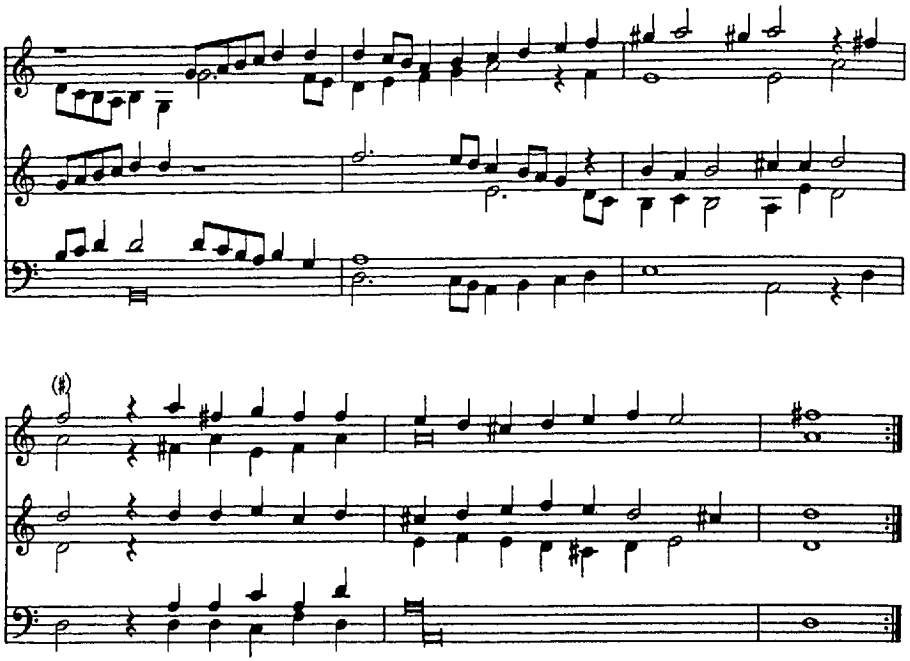
Gaillard, à 6.





Noch toller gebärdet sich Pavane XX derselben Sammlung (mitgeteilt in unserem Anhang), die kaleidoskopartig von einem Extrem ins andere wirbelt und in ihrer tollen Regellosigkeit wohl einzig in der Literatur dasteht. Soweit ich sehen kann, haben diese gelegentlich auftretenden destruktiven Tendenzen Brades wenig Anklang gefunden. Der Bückeburger Kreis unter Simpson ignoriert sie völlig, ebenso der gewiß neuerungssüchtige Halle-Leipziger (Engelmann, Schein, Scheidt). Dagegen lassen sich kleinere Geister hin und wieder zu ähnlichen Extratouren verleiten, so z. B. der Altenburger Hofkantor Johannes Christenius, der auch sonst verrät, daß ihm die norddeutsche Kunst (Johann Steffens) gewaltig imponierte. So sieht z. B. die vierte Pavane seiner „Omnigeni“ (Erfurt 1619) folgendermaßen aus:

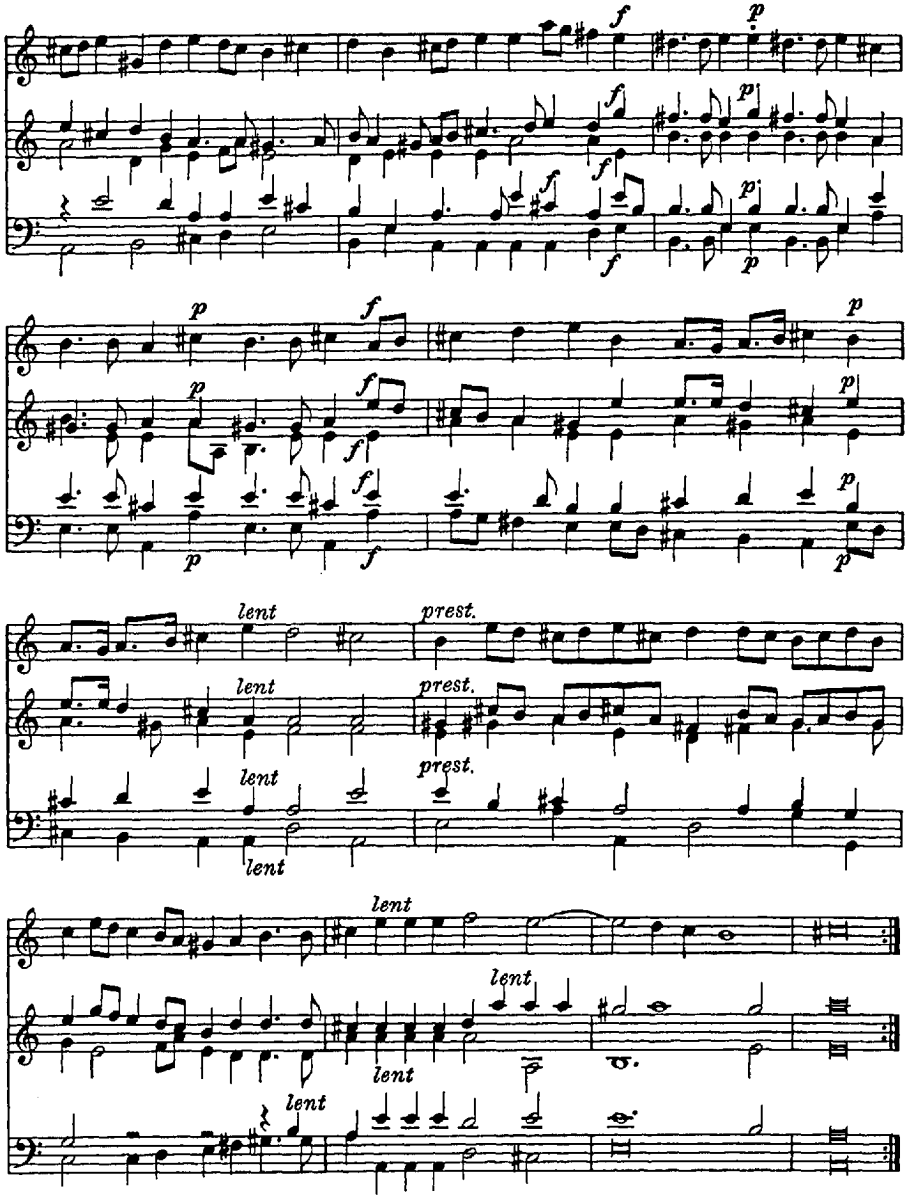




d. h. Teil 1 Pavane, Teil 2 Courante oder Volte, Teil 3 Intrada bzw. Allemande. Und in ähnlicher Weise baut dieser Tonsetzer seine sechste Pavane, nur mit dem Unterschied, daß hier der Tripeltakt das Stück abschließt. —

Kehren wir nun zu Brade und seiner Kunst zurück, so erhebt sich wohl die Frage, wie hat er selbst diese Stücke vorgetragen? Daß er mit einem hinreißenden Temperament und großer Fertigkeit musiziert haben muß, geht zur Genüge aus den Zeugnissen der Mitlebenden hervor, auch besitzen wir noch ein Denkmal seines Virtuosentums in der Variationsreihe „Coral del Sr. Wilh. Brad: Violino solo col basso" der Universitätsbibliothek Upsala. Aber außer einigen spärlichen Stricharten steht kein Sterbenswörtchen über die Dynamik und Tempo in seinen Stimmbüchern. Da ist es vielleicht nicht unwichtig, in diesem Zusammenhange auf eine Stelle aus der „Parnassi Musici Terpsichore" des Celler Hoforganisten Heinrich Utrecht[1]) hinzuweisen, die nicht nur die Echomanier, sondern auch die Differenzierung des Tempos für Niederdeutschland festlegt. Die betreffende Stelle lautet (Paduana XIII):

[1]) Wolfenbüttel, bei Elias Holwein, 1624. Utrecht, der aus Minden stammte, stand damals schon „über 13 Jahre lang" in den Diensten der Hofkapelle, kannte also die Praxis genau.



Freilich finden sich derartige unverfälscht italienische Echos kaum bei Brade, aber man könnte ja annehmen, daß die Wiederholung kurzer Teile, wie sie z. B. die Allemande Seite 213 aufweist, derartig dynamisiert gewesen sei. Dagegen ist der Effekt des „allargando“ öfter zwanglos anzuwenden, z. B. Seite 211, letztes System usw.

Neben den Pavanen stehen die kleinen Formen der Gaillarde, Allemande und Courante. Sie sind das eigentliche Gefäß für die Lyrik Brades, in ihnen redet er schlicht und volkstümlich und findet so liebenswürdige, warme Töne für alles, was ihn bewegt, daß man meinen möchte, Shakespeare habe einzelne von ihnen, wie z. B. die Allemande Seite 279, im Sinne gehabt, als er eine seiner berühmten Stellen zum Lobe der Musik dichtete. Wenn auch selbstverständlich der Tonsatz dieses Stückes an Künstlichkeit nicht mit dem der Pavanen wetteifern kann (Kompliziertheit verbot sich hier ja von selbst), so ist er nichtsdestoweniger bei aller Zierlichkeit von einer Durchbildung und Gediegenheit, wozu man nur in den Rokokotänzen Seb. Bachs und seiner Zeitgenossen Gegenstücke findet.

Eine Gruppe für sich bilden die frischen Sätze in Mosaikform, „Canzonen" genannt. Über ihnen liegt der volle Glanz verklungener Festlichkeiten, das alte Gottorf mit seinen phantastischen Maskeraden, seinen prunkvollen Aufzügen, seinem derben Behagen an fröhlichem Gelärm wird in ihren Tönen wieder lebendig. Daß sie so gespielt sind, wie Brade sie hier drucken läßt, ist kaum anzunehmen. Zum mindesten sind XVII und XVIII ehemals doppelchörig gewesen, und Trompeten, Posaunen und Heerpauken haben sicherlich zu keinem dieser Stücke geschwiegen.

Brades übrige Publikationen, die unter „Hamburg den 20. Dezember 1613" dem Markgrafen Johann Sigismund von Brandenburg gewidmeten, sechsstimmigen „Newen, auserlesenen Paduanen und Galliarden (Hamburg gedruckt von Heinrich Carstens, im Verlag von Michel Heringen, 1614)", die „Newen auserlesenen lieblichen Branden Intraden etc." von 1617 und schließlich die nicht mehr von ihm selbst veranstaltete Sammlung von 1621, sind untereinander sehr verschieden. Die erste schließt sich der damals in Berlin üblichen pathetisch-dickflüssigen Schreibart an, (Barthol. Praetorius) und es scheint fast, als habe der drückende Panzer der Sechsstimmigkeit Brades sonst so rege Phantasie eher behindert als gehoben. Wohl ist auch hier alles gediegen und meisterlich geformt, aber die Frische und Ursprünglichkeit der früheren Arbeiten vermissen wir, zumindest in der ersten Hälfte des Heftes.

In der Sammlung von 1617 ist alles Kleinkunst. Zum ersten Male finden wir Stücke mit englischen Überschriften oder solche mit direkter Beziehung auf das Theater („Hexentanz"). A. Moser, der die Sammlung kurz erwähnt, meint, „Der alte Hildebrandt" sei eine Bearbeitung der Volksmelodie. Das ist ein Irrtum, die Bezeichnung läuft schon im „Rostocker Liederbuch" für ein ganz anders geartetes Lied. Leider kann man in der letzten Sammlung von 1621 eigenes und fremdes Gut nicht mehr scheiden. Wohl scheint der fünfstimmige Tonsatz überall Brades Eigentum zu sein, aber die Worte des Verlegers, unser Künstler habe die Stücke „theils für sich componiret, theils auch auß den newen und

besten (doch nie zum Druck gebrachten) Authoribus mit fleiß zusammen colligieret vnd in fünf Stimmen vbergesetzt", stellen, für die Melodien wenigstens, seine Autorschaft stark in Frage. Das soll uns aber den Genuß an der Musik nicht kürzen, denn eine verschwenderische Fülle wunderhübscher, zum Teil recht leichtgeschürzter Weisen umgaukelt uns beim Lesen der vergilbten Notenhefte. — Seltsamerweise scheint Brades Kunst von den Lautenisten kaum beachtet zu sein. Von den vielen erhaltenen Tabulaturbüchern hat nur das des Tonderaners Fabricius auf Seite 114 die Bearbeitung einer Gaillarde aufgenommen.

Die übrigen englischen Autoren unserer Sammlung haben, soweit sich das bis jetzt übersehen läßt, mit dem Gottorf-Kopenhagener Kreise direkt nichts zu tun. Ihre Stücke runden indessen das Bild dieser Kultur gut ab, zumal sie an Meisterlichkeit nichts zu wünschen übriglassen. Auch die Anonyma (von denen die Pavane II 17 offensichtlich eine Allemande ist) sind schätzenswerte und bedeutende Arbeiten.

So gehen denn die drei Hefte zum zweiten Male in die Welt und begehren Gehör. Einst war ihre Bestimmung, den Geist Shakespeares nach Deutschland zu tragen, dessen Sprache noch zu roh war, um die Worte und Symbole eines „Hamlet" oder „Lear" aufnehmen und weiterleiten zu können, dessen Menschen viel zu tief verstrickt lagen in theologischer Rabulisterei und Parteigezänk, als daß sie Augen und Ohren gehabt hätten für das Wunder, das sich jenseits des Kanals begab. Mittlerweile ist das anders geworden. Wir haben eine Bühne, wir haben einen deutschen Shakespeare. Aber daneben leuchtet noch immer die stille Flamme dieser köstlichen Kunst. Und wenn heute gerade die deutsche Jugendbewegung immer wieder auf die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgreift, so ist uns das ein Zeichen dafür, daß wir mit unserer Publikation nichts Totes hinaussenden.

Unserer Ausgabe liegen für die Druckwerke die Exemplare der Wolfenbütteler Bibliothek zugrunde. Ihre zeitraubende Spartierung wäre nicht möglich gewesen ohne das weitgehende Entgegenkommen der genannten Bibliothek, die ihre kostbaren, zum Teil unersetzlichen Stimmbände wiederholt und auf lange Zeit hierher entliehen hat.

Alle Stücke des „Anhangs", mit Ausnahme der sechsstimmigen Tänze von W. Brade, sind Manuskripte aus dem Besitz der Bibliotheken Lüneburg, Danzig und Berlin (Preuß. Staatsbibliothek). Diesen Instituten und ihren Leitern, sowie der Kgl. Bibliothek Kopenhagen sei an dieser Stelle mein wärmster Dank ausgesprochen! Daneben aber seien nicht vergessen die Hüter der Kieler Landesbibliothek: ihr Leiter, Herr Dr. Pauls, Herr Amtmann Agricola und Frl. M. Kreutzfeld. Ohne ihre stete, uneigennützige Unterstützung hätte ich kaum diese Arbeit meiner „Nebenstunden" in verhältnismäßig so kurzer Zeit bewältigen können. —

Außerdem habe ich herzlich zu danken für wertvollen Rat und tätige Hilfe den Herren Prof. Dr. Barclay Squire (London), Puhlmann (Rendsburg), Studienrat Jordan (Schleswig), Stadtarchivrat Dr. Gundlach, Bibliotheksrat Dr. Oberländer, Dr. Kindervater und Professor Dr. Carl Petersen (Kiel).

Herrn Prof. Dr. Scheel an dieser Stelle zu erwähnen, wage ich kaum: was er für diese Publikation insbesondere getan hat, läßt sich nicht in einem simplen Dankessatz zum Ausdruck bringen ....

Fehler kommen in den Originalen kaum vor. Wo sich ein Versehen fand, ist es an gehöriger Stelle angemerkt worden.

ARCHIVALISCHE NACHRICHTEN ÜBER DIE HOFMUSIK

I.

Der Gottorfer Nachlaß an Archivalien ist heute nur noch eine willkürlich verstreute Masse von Trümmern. Über Art und Menge des Erhaltenen brauche ich hier nicht zu reden, hat doch Ludwig Andresen im ersten Bande der „Beiträge zur Geschichte der Gottorfer Hof- und Staatsverwaltung" alles Bibliographische mit vorbildlicher Sorgfalt behandelt. Für den speziellen Zweck der lokalen Musikgeschichte macht sich das Fragmentarische der Überlieferung ganz besonders peinlich bemerkbar insofern, als über 1590 bisher keine Quelle hinausreicht, die uns größere Zusammenhänge erschließen könnte.

Daher ist es nicht verwunderlich, wenn die älteste versprengte Nachricht erst aus dem Jahre 1560 stammt. Sie bezieht sich auf einen Schützling des Herzogs Adolf (gestorben 1586), einen gewissen „Daniel" aus Schleswig (?), der „vorgangener Jahren" auf fürstliche Kosten in Hamburg, wahrscheinlich bei Jacob Scherer, Orgelspiel und selbstverständlich auch Orgelbau lernen darf[1]). Vielleicht hängt seine Ausbildung irgendwie zusammen mit dem Bau der Hofkapellorgel von 1567. Später trat er in die Dienste des Schleswiger Domkapitels. Auffälligerweise wird er das erste Mal im Todesjahre seines Herrn[2]) als Organist und Lehrer an der Domschule geführt. Er hat diese Stellung bis 1612 innegehabt; sein Nachfolger wurde der Kieler Schloßorganist Johann Meinke, also auffälligerweise wieder ein Privatorganist des Hofes[3]).

---

[1]) St. A. K., Urkundenarchiv 449a, Brief des Gottorfer Sekretärs Rodenborch an Georg Corper, Mahnung wegen nichtbezahlter Kleiderstoffe. Scherer erbaute 1551 für den Dom in Ratzeburg eine neue Orgel. Der interessante Vertrag ist gedruckt. Archiv des Vereins für die Geschichte des Herzogtums Lauenburg IV_2, S. 100ff.

[2]) Belegen läßt sich ein früherer Termin nicht, doch da die Domschule ebenfalls 1567 in Gegenwart des Herzogs gegründet wurde, so ist es sehr wohl möglich, daß Daniel von Anfang an Dienst bei Hofe, am Dom und an der Domschule getan hat. Akten fehlen. Übrigens kommt ein „Daniel orgelist" auch in Stader (Stader Archiv, Neue Folge, Heft 15, S. 60) und Plöner Akten (1593) vor. In letzteren ist er identisch mit dem späteren Bürgermeister Daniel Blankenbiel. (Kinder, Urkundenbuch zur Chronik der Stadt Plön, 1881/82, S. 21 u. 26.)

[3]) In den teilweise erhaltenen Domkapitelsrechnungen (St. A. K.) kommen neben Daniel und Meinke die Kantoren Paul Lundt (1594), Valentin Wegner (1602/03), Marcus Schumacher († 1617) und Joh. Menschner vor; Meinkes Nachfolger wurde Joach. Seehaus(en), nach dessen Tode Sylvester Ibenthal die berühmte Orgel übernahm. Letztere beide arbeiteten Hand in Hand mit Matthias Zoëga, dem langjährigen Kantor der Domschule.

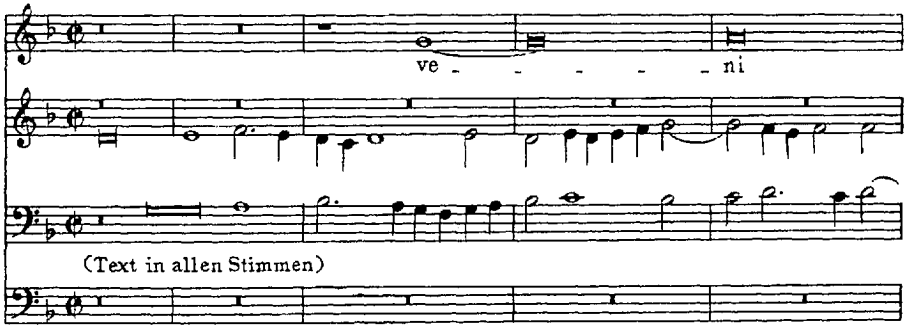
Wie ich schon in der allgemeinen Vorrede ausgesprochen habe, bestanden von Anfang an enge, zum Teil durch verwandtschaftliche Bande festgelegte künstlerische Beziehungen, sowohl zum englischen und dänischen, wie zum hessischen, schaumburgischen und mecklenburgischen Hofe; daneben wirkte das früh erstarkte Musikleben der auch auf diesem Gebiete rivalisierenden Nachbarstädte Hamburg und Lübeck. Vielfache Reisen und Kriegszüge brachten den Herzog in Berührung mit Künstlern fremder Nationen. Das leidenschaftliche, heftig zupackende Temperament des Mannes reagierte auf jeden ästhetischen Eindruck, gleichviel in welcher Form er sich ihm darbot. Über seine großartige Bautätigkeit sind wir wenigstens in den Grundzügen unterrichtet, nichts Zusammenhängendes verlautet dagegen bisher über seine Musikliebe und -pflege. Und doch deutet manche unscheinbare Notiz darauf hin, daß sowohl in England wie in den Niederlanden musikalische Eindrücke ihn heftig erregten und daheim zu eigener Auseinandersetzung trieben. Auch wird die Herzogin Christine, eine Tochter Philipps des Großmütigen von Hessen, die Pläne ihres Gemahls durch Jugendeindrücke haben stützen und verwirklichen helfen. Ein sichtbares Denkmal ihres künstlerischen Gemeinschaftslebens stand im alten Dom zu Husum: die schöne 1575 von beiden gestiftete Orgel. Sie besaß im Pedal und 3 Klavieren 25 klingende Stimmen, 6 von Zinn, die übrigen von Blei[1]). Als ihr erster Organist wird Martin Fr[i]edeman[n] genannt. Daß er der altberühmten flandrischen Musikerfamilie angehörte, ist wohl ohne weiteres anzunehmen. Daß der Husumer Dom schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Orgel besaß, zeigen im Kirchenarchiv befindliche Aufzeichnungen, in denen bis 1554 ein Fridericus, von 1555 ab ein Matthias organista genannt werden. Fredeman — von dem noch eine autographe Unterschrift in dieser Form vorhanden ist — hat sein Amt 1577 angetreten und ist 1624 gestorben. Soweit man aus noch vorhandenen Rechnungsbüchern sehen kann, ist er ein Künstler gewesen, der sich hoher Wertschätzung in Husum erfreute. Seine Dienstwohnung war ursprünglich auf dem „Gasthaus“ St. Jürgen. Viele Jahre später, als dem Greise der weite Weg zur Kirche allzu beschwerlich fiel, mietete man ihn in der Stadt ein (Akten stammen vom 23. November 1623). Der ältesten Nachricht zufolge betrug sein Gehalt 1630 2×30 Thl, 1612 2×42 Thl 8 ß, 1615 2×50 Thl, 1618 20 Thl, 1619 20 Thl mehr, 1620 2×75 Thl! 1623, wohl anläßlich einer größeren Festlichkeit, wurde ihm die Hälfte zu neuen Kleidern etc. gezahlt — ein Hut mit Band, korduansche Schuhe, Kleider etc. — eine stattl. Summe. Von persönlichen Nachrichten fand ich, daß am 2. Oktober 1603 seine Frau und am 3. März „Gode Fredemans“ begraben wurden.

---

[1]) Beccau, Versuch einer urkundl. Darst. der Gesch. Husums, 1854, S. 169.

Eine von dem Staatsarchiv Hamburg an das Baltische Forschungsinstitut Kiel gegebene Notiz der Hamburger Kämmereirechnungen berichtet uns auch von einem Kapellmeister des Herzogs, Hans Fröhlich, der am 4. Dezember 1574 dem Hamburger Rate eine vierstimmige Messe[1]) eigener Arbeit übersandte. Ehe er nach Gottorf kam, hatte er sowohl in der Schweriner wie in der Güstrower Kapelle gedient und um dieselbe Zeit auch in Kopenhagen eine Messe überreicht. Clemens Meyer in seinen bekannten Studien über die Mecklenburger Hofkapellen[2]) hat allerhand Material zur Lebensgeschichte des Mannes beigebracht. Nachdem ich an Ort und Stelle die von ihm benutzten Archivalien noch einmal habe einsehen können, gehe ich unbedenklich über seine Feststellungen hinaus und stehe nicht an, Fröhlich mit dem gleichzeitig genannten und amtierenden Johannes Flamingus zu identifizieren. Über die Berechtigung dieses Schrittes brauche ich hier nicht zu reden: die zeitübliche Sitte der Namenbildung nach Beruf und Herkunft ist bekannt genug. Und damit gewinne ich eine beträchtliche Menge musikalischen Materials, in dem vielleicht sogar — wenn auch fragmentarisch — jene obengenannte „neue" Messe von 1573 nicht fehlt[3]). Die Rostocker Universitätsbibliothek bewahrt außerdem in sechs originell ausgestatteten, autographischen Stimmbüchern eine Reihe von Kompositionen, die unser Künstler dem Herzog Johann von Mecklenburg anläßlich des Friedens von 1571 überreichte. Ein paar Beispiele dürfen hier nicht fehlen, weil sie Rückschlüsse gewähren auf den Zuschnitt der Gottorfer Kapelle in jener Zeit.

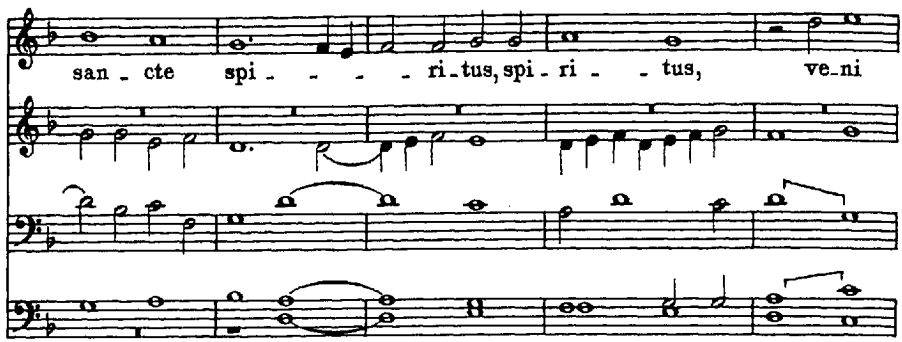
Die Sammlung eröffnet ein sechsstimmiges „Veni sancte spiritus". Wenige Takte genügen, um den Tondichter Fröhlich in seiner gediegenen sicheren Meisterschaft zu charakterisieren:

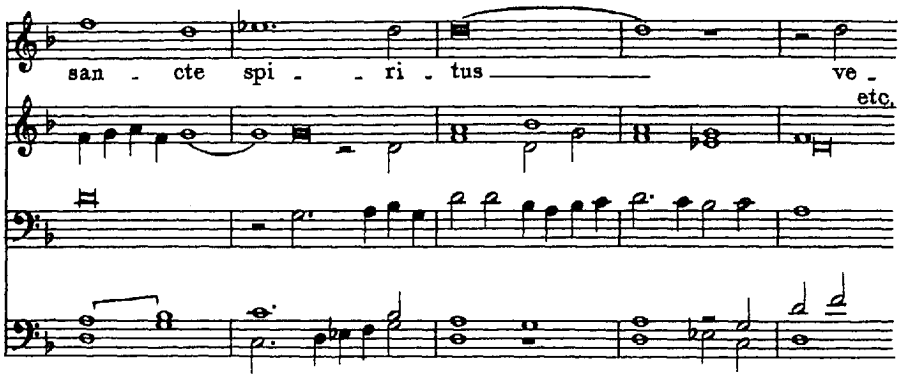


[1]) „so hee in veer Stemmen gestellet, gededizeeret und vorehret".

[2]) Geschichte der Meckl.-Schweriner Hofkapelle, 1913.

[3]) Sie ist eine Parodiemesse „O(?)etsi me occiderit Dominus" und gezeichnet „73, ultimo die Februarij". Erhalten ist leider nur Cantus 2. Das Kopenhagener Exemplar ist 1794 mit verbrannt.

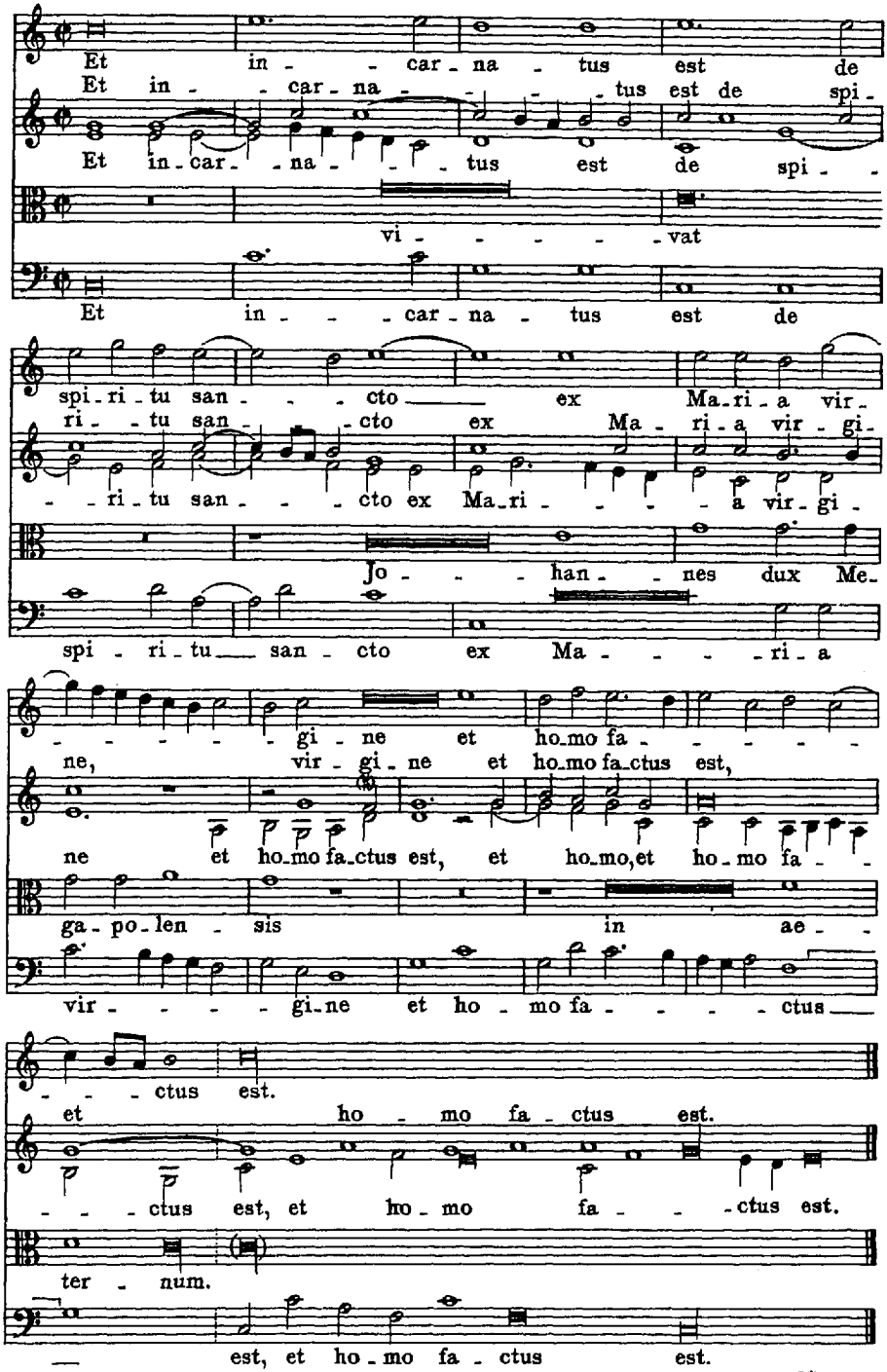




Darauf folgt die eigentliche „Gratulatio de pace“

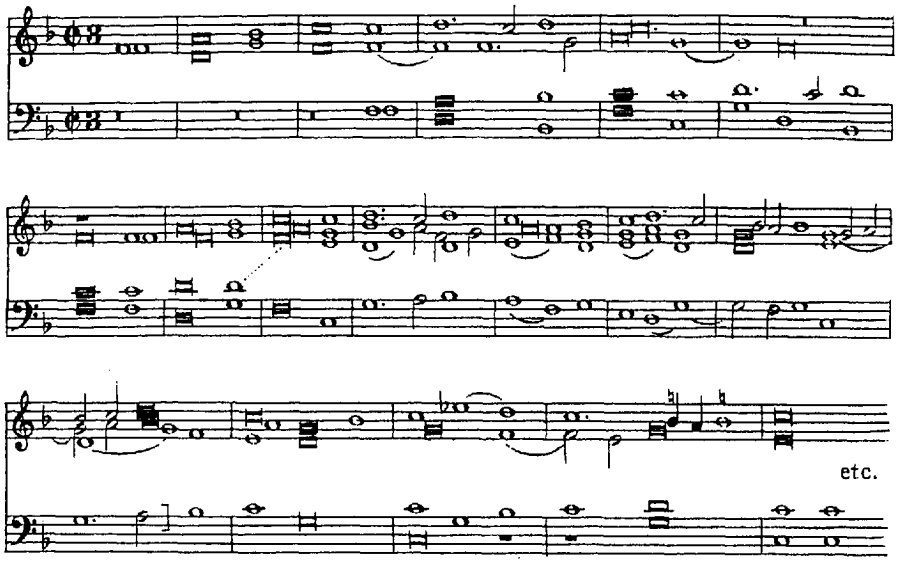
„Pax libertas vere tranquilla vocaris
nam libertati praestat in orbe nihil
altrix cunctarum pax o dulcissima rerum
te sine jucundum, te sine dulce nihil ...“

und ihr schließt sich eine fünfstimmige Motette an „Suecis, Danaicis et Lubecensibus oris pax stat...“, die das musikalische Material liefert zu einer vollständigen Huldigungsmesse mit echt niederländischem „pes: Vivat Johannes, dux megapolitanus in aeternum“. Diese Messe ist eine prächtige Arbeit, von der man nicht zuviel sagt, wenn man sie als eine der besten und zartsinnigsten jener damals noch immer so reich bestellten Gattung anspricht. Eine Probe zum Beweis:


Et in - - car - na - tus est de
Et in - - car - na - - - tus est de spi -
Et in - car - - na - - - tus est de spi - -
vi - - - - - vat
Et in - - - car - na - tus est de
spi - ri - tu san - - - cto ex Ma - ri - a vir -
ri - - tu san - - cto ex Ma - ri - a vir - gi -
- - ri - tu san - - - cto ex Ma - ri - - - - a vir - gi -
Jo - - - han - - nes dux Me -
spi - ri - tu san - cto ex Ma - - - - ri - a
- - - - - gi - ne et ho - mo fa - - - - -
ne, vir - gi - ne et ho - mo fa - ctus est,
ne et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo, et ho - mo fa - -
ga - po - len - sis in ae - -
vir - - - - gi - ne et ho - mo fa - - - - ctus
- - - ctus est.
et ho - mo fa - ctus est.
- - - ctus est, et ho - mo fa - - - ctus est.
ter - num.
est, et ho - mo fa - ctus est.

Von dem übrigen Inhalt des Bandes wären hier noch zu erwähnen vier ausgedehnte Choralbearbeitungen in plattdeutscher Sprache[1]), nach meiner Kenntnis die einzigen ihrer Art. Darf man eine ähnliche liturgische Praxis auch für Gottorf, Husum usw. ansetzen?

Übrigens bergen diese Sätze für den Hymnologen unseres Landes mancherlei überraschende Züge. Ich möchte hier nur auf das vierstimmige „O lam gades unschuldich" im Tripeltakt verweisen:



das in dieser Form kaum im übrigen protestantischen Deutschland gesungen worden ist.

Stilistisch steht Fröhlichs Musik auf demselben Grunde wie die seines Flensburger Kollegen Bartholomäus Stockmann[2]). Hier wie dort eine von selbstherrlichen Instrumentalismen freie Vokalkunst. Und mit dieser Feststellung gewinnen wir wieder Anschluß an die erhaltenen Akten. Die Gottorfer Hofkapelle trägt in jener Zeit noch durchaus das Gepräge der alten „Cantorey".

Das Vorkommen eines „Bassuners" 1577[3]) besagt nichts und stimmt durchweg zu der späteren Charakteristik von 1586.

Und noch eine andere Nachricht vermag meine Auffassung zu stützen. Johann Fabricius erzählt in seiner Selbstbiographie[4]), daß nach dem

[1]) Jhesus Christus unse heilandt (6 voc), Vader unse de du bist (5 voc), Godt sey gelovet (6 voc).

[2]) Vgl. meinen Aufsatz über ihn, Nordelbingen T.

[3]) R. A. Kop., Gottorf. Arch. 240 cam IV, S. 264.

[4]) Ms. Thott 1928 b, 4°. Kgl. Bibl. Kopenhagen.

Tode des Herzogs Johann (des Älteren, 1580) das sogenannte Studentengeld des Amtes Tondern, das bis dahin zur Unterhaltung der Hansburgischen Cantorei diente, an Gottorf fiel, wo es „den Cantoribus und studiosis zum Kostgelde gegeben wurde". Und die Quelle fährt dann fort: „Hernacher als die ordnung mit den cantoribus zu Hofe abgestellet und andere musici bestellet worden...". Wann dieses „hernacher" eingetreten ist, ist mit Sicherheit nicht mehr festzulegen; daß aber bei dem Tode Herzogs Adolfs bereits eine starke Instrumentalisierung der Hofkapelle Platz gegriffen hatte, zeigt uns ein für die Nachlaßregulierung aufgestelltes Ausgabenregister, wonach der damals amtierende Kapellmeister Bonaventura Borchgreving 309 ℔ 6 ß, jeder seiner Gesellen 49 ℔ 8 ß und seine Tochter 24 ℔ 8 ß erhielt. Doch scheint es, als ob diese Personen eine Sondergruppe innerhalb der Hofmusik darstellten — wie es überhaupt in jener Zeit üblich war, daß ein Engagement als Kapellmeister stets die Mitverpflichtung einer wiederum diesem persönlich verhafteten Gruppe (man denke an die modernen Verhältnisse in der Kaffeehausmusik) in sich schloß. Denn unabhängig daneben steht in Gottorf die „Cantorey", bestehend im gleichen Jahre aus dem Zinkenisten Jürgen Ohr, dem „Bassuner" Philipps, dem Tenoristen Petrus Crusius, dem Altisten Jürgen von Weimar und dem Bassisten (?) Jürgen Mylius, sowie zwei Chorknaben (Diskantisten). Ein besonderer Leiter sowie ein Organist sind auffälligerweise hier nicht genannt. Sicherlich waren auch die Pflichten der beiden Ensembles geteilt. Denn, auffällig genug, werden die Mitglieder der Cantorey auch in Husumer Amtsrechnungen genannt. Gehörten sie demnach ursprünglich zum Hofstaat des neuerbauten Husumer Schlosses[1])? Bei der Prachtliebe des Herzogs ist eine solche Verschiebung wohl verständlich. Damit fände dann eine weitere Notiz ihre Erklärung: In der Husumer Kirchenbaurechnung von 1586 heißt es: „dem nien Cantori Abraham, dat he in de kerken angenohmen, Gotsgeld gegeben 2 ℔ 1 ß". Dieser ist aber niemand als der in Gottorfer Akten von 1587 an Stelle von Crusius genannte Tenorist Abraham Georgius.

Der Tod des Herzogs hatte, wie üblich, die Auflösung des Hofstaates zur Folge. Borchgreving ging mit den Seinen nach Kopenhagen, wo er am 1. Januar 1587 als Kapellmeister angenommen wurde. Allerdings wurde diese ehrenvolle Verpflichtung am 1. Juli wieder gelöst.

---

[1]) In der Rentekammer-Rechnung von 1591 (no 109) findet sich folgende merkwürdige Notiz, die diese meine Ansicht bekräftigen könnte: „IX Mark dem Cantor Jürgen von Weimar, der von Weihnachten bis 14. Februar in Gottorf aufgewartet, 1½ Mon. Kostgeld. Die andern Cantoren haben gleichfalls von dem Herrn Propst, wie dann zuvor auch geschehen, das Ihrige erhalten." An anderer Stelle wird Joh. Gronau (Granovius), der Vater des späteren Plöner Pastors gleichen Namens, als Bassist genannt.

Auch die Cantorey zerstreute sich in alle Winde. Der Zinkenist Jürgen Ohr scheint das einträgliche Amt eines Stadtmusikus in dem damals schnell aufblühenden Husum übernommen zu haben. Nach den Akten zu urteilen, lebte er in guten Verhältnissen. Konnte er doch neben seinen Gesellen sich einen eigenen Diener halten.

Die Söhne des verstorbenen Herzogs, der feingebildete Herzog Friedrich und der derbe, früh in schlechte Gesellschaft geratene Herzog Philipp, versuchten die väterliche Tradition weiterzuführen und sperrten sich gegen die Warnungen der Sparsamkeitsapostel. Allein beide starben schnell hintereinander (1587 und 1590) und der minderjährige Johann Adolf mußte sich nach kurzer Zeit wohl oder übel dem Willen seiner Berater fügen. Von den Musikern Herzog Philipps:

Bartholomäus von Osterwiek (Kapellmeister) 140 Taler,
Johann Harder (Instrumentist) 100 Taler
Arendt Nickels (Bassuner) 90 Taler
Jochim Wilmer (Organist) 50 Taler
Jürgen Weimar (Cantor) 25 Taler
Johann Fruchtenicht (Altist) 10 ℔ 6 ß
Johann Mösing (Tenorist) 19 ℔ 6 ß
Marcus Mundt (Bassist) 19 ℔ 6 ß
Zwei Kapellknaben (darunter der später so berühmt gewordene Erasmus Sartorius)

hielt man nur die beiden ersten[1]). Dagegen scheint die Herzoginwitwe Christine in Kiel[2]) die Musik nach dem Vorbilde ihres Mannes weitergepflegt zu haben, wenngleich ihre knappe Rente ihr mancherlei Beschränkungen auferlegte.

II.

Daß man gerade den Kapellmeister bei Hofe zu halten bestrebt war, läßt die Vermutung aufkommen, daß es sich um einen nicht unbedeutenden, vielleicht sogar einflußreichen Künstler handelte. Und in der Tat läßt sich die Spur seiner Familie zurückverfolgen bis nach England.

[1]) St. A. K. XX, 303.

[2]) Zu ihrem Hofstaat gehörte der Tänzer Matthias Zoëga, der Sohn eines italienischen Harfenisten Domenico Z. („dall' Arpo"), der vordem, Anfang der 60er Jahre, mit dem Sohne in Schwerin angestellt war. 1579 ist Matthias „als Instrumentister og Gigler" in Kopenhagen angestellt worden, nachdem er, wie Cl. Meyer a. a. O. mitteilt, in Italien (zur Ausbildung?) gewesen ist, mit dem hohen Gehalt von 152 Talern. Jan. 1581 wurde er verabschiedet und ging als „Geheimer Kammerdiener" nach Gottorf. Wie übel ihm in Kiel mitgespielt wurde, erzählt die Bremersche Chronik (Mitt. der Gesellsch. zur Kieler Stadtgesch. XVIII, 123 ff., 133 ff.). Die Gottorfer Rentekammerr. von 1593 u. 94 berichten von dem Verkauf seines Hauses in Schleswig. Nach Gersdorf, Geschichte des Theaters in Kiel, Mitt. des Vereins zur Kieler Stadtgesch. XXVII, S. 2, war er 1606 bereits tot.

Dort in der Londoner Hofkapelle wirkte seit 1569 ein Flötist Gomer van Osterwiek (Awsterwyke)[1]), der nach dem Tode des älteren Ferrabosco — wie aus einem italienisch veröffentlichten Originalbrief vom 8. Mai 1589 hervorgeht[2]) — sogar die Expektanz auf dessen Posten als Kapellmeister geltend machte. Möglicherweise war er der Vater des Gottorfers. Nach Hammerichs Feststellungen war Bartholomäus — von Österich ist er fälschlich in den Akten gebucht — 1586 in der Kopenhagener Kapelle angestellt gewesen. Das niedrige Gehalt (30 Taler) läßt darauf schließen, daß es sich um einen Anfänger handelte. In Gottorf tritt er 1589 zum ersten Male auf, und zwar als Kapellmeister (140 Taler). Nach dem Tode Herzog Philipps scheint man zunächst daran gedacht zu haben, auch ihn zu entlassen, aus einer Notiz vom 12. Februar 1591 erfahren wir, daß er alle Instrumente der Hofkapelle nach Bremervörde zu bringen hatte. Aber der junge Herzog Johann Adolf hatte das künstlerische Temperament seines Vaters geerbt: nachdem die verworrenen Bestimmungen über Nachfolge und Vormundschaft des eben Fünfzehnjährigen außer Kraft gesetzt waren und seine Mutter alle politische Tätigkeit hatte abschwören müssen, konnte er eine umfassende Neugestaltung der höfischen Geselligkeit durchführen. So wurde die Hofkapelle gerettet. Vom Jahre 1592 datiert ihr glänzender Aufstieg; in wenigen Jahren stand die Kapelle ebenbürtig neben jeder anderen an deutschen Fürstenhöfen. 1593 werden auf einmal von dem Hamburger Lautenisten Hieronimus Stein 4 Zinken, 2 Posaunen und 3 Lauten gekauft (148 ℔ 8 ß)[3]), eine dritte Posaune mußte der Organist Johann Harder für 16 Taler erhandeln, und das „Geigenwerk" der Kapelle wurde um eine große Baßviole mit stählernem Bogen (30 Taler) vermehrt[4]). All diese Anschaffungen waren notwendig, um das erste Landgericht unter dem Vorsitz des jungen Fürsten glanzvoll auszugestalten. Da es in Schleswig selbst abgehalten wurde, strömten von nah und fern die fremden Künstler herbei, ja die Lübecker Stadtmusikanten erschienen in corpore und trugen ein hübsches Sümmchen mit fort, sofern sie sich nicht zu ständigem Dienst verpflichten ließen. Der Herzog selbst kaufte bei dieser Gelegenheit zwei Lauten und ließ sich 1594 von Danzig ein „gross Instrument" durch den Lübecker, damals Husumer Orgelbauer Gottschalk Johannsen besorgen, wozu ihm ein Schleswiger Goldschmied zwei silberne Hämmer anfertigen mußte[5]).

---

[1]) Nagel, Annalen der engl. Hofmusik, S. 9.

[2]) Rivista mus. italiana 1894, S. 15/16.

[3]) Rentek.-Rechn. 1593, S. 30.

[4]) Ebenda, S. 42, der Verkäufer war Simon de Tree, der spätere Violist des Herzogs, der damals noch der Lübecker Stadtmusik angehörte.

[5]) Es handelt sich demnach um ein hackbrettartiges Instrument. Schon 1593 hatte er von Jacob Mors aus Hamburg eine „Sinfonei oder Instrument" für 25 Taler gekauft.

Bartholomäus von Osterwiek sollte sich nicht lange dieses Aufstiegs freuen, 1592 hatte er eine Flensburgerin geheiratet, drei Jahre später, unter dem 23. November 1595, meldet Reinhusen seinen Tod[1]). An Besoldung hatte er 140 Taler erhalten; in welcher Summe die Ablösung für ein Hofkleid und das Unterrichtsgeld für zwei Kapellknaben enthalten war.

Sein plötzlicher Tod eröffnete noch einmal dem inzwischen viel gewanderten[2]) Bonaventura Borchgreving die Möglichkeit eines Unterkommens. Die ihm ausgestellte Bestallung zeigt bei allem Zwange zur Sparsamkeit schon wieder den energischen Willen zum Ausbau der Kapelle: verpflichtet sich doch der junge Herzog, ihm 1 Organisten, 4 Gesellen, auch 3—4 Knaben „mit Essen, Trinken und Wohnung nach Hofes Gebrauch halten zu lassen". Leider raffte auch Borchgreving ein schneller Tod zu Anfang des Jahres 1596 dahin[3]).

Seine in diesem Aktenstück genannten Mitarbeiter sind glücklicherweise nicht der Vergessenheit anheimgefallen.

Da ist zunächst der Organist Johann Harder. Als simpler „Instrumentist" hat er 1589 begonnen, er wurde der Nachfolger des obengenannten Jochim von Willmer. Weshalb dieser den Gottorfer Dienst quittierte, ist nicht recht klar. Nach Reinhusen hat er am 31. Oktober 1591 in Schleswig geheiratet[4]). Da er ausdrücklich als „Orgelmaker" genannt wird, so könnte man sich denken, daß er ging aus Ärger darüber, daß die Reparatur der Gottorfer Schloßorgel nicht ihm, sondern dem Lübecker Gottschalk Johannsen übertragen wurde, der dafür im Dezember 1591 250 lübische Mark erhielt[5]). Von 1592 an wird Harder denn auch als Instrumentist und Organist geführt (125 Taler und 10 Hausheuer) und nach Borchgrevings Tode an die Spitze der Kantorei gestellt (soll „des Capellenmeisters gebuhr mit intonirung der gesenge in der Kirchen verrichten"). In dieser Eigenschaft kauft er Noten, u. a. die drei Teile der „Cantionum gemmae musicales" von Lindner (1598). Daneben erhält er, durch ein besonderes Edikt Christians IV. die Ver-

---

[1]) Reinhusen, Annales Flensburgenses ed. Gundlach, Kiel 1926, Nr. 1136.

[2]) 1593 war er in Detmold beim Grafen Simon v. Lippe, von wo er im selben Jahre nach Dresden ging. Anfang 1596 erhielt er dann seine Gottorfer Bestallung. Von Detmold war er prozessierend geschieden, noch 1607, nach dem Tode seiner Witwe, bemühte sich Chr. IV. bei dem Grafen energisch um die Nachlaßregulierung.

[3]) Borchgrevings Tod: Gott. Rentek.-Rechn. 1596, S. 16.

[4]) a. a. O. No. 871.

[5]) Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, daß das Werk vier Bälge aus Corduanleder besaß (45 Mark an den Schuhmacher Wilh. Huss in Husum für $7\frac{1}{2}$ Decher Leder), daß ein Maler Marten von Achten, ein Bildhauer Eggert und ein Schnitker Jürgen an der äußeren Ausstattung mitarbeiteten. Die Arbeit hatte ein Jahr gedauert (1590, 15. Okt. „Der Orgelmacher von Lübeck, Gotschalk Burchertt, dafür, daß er die alte Orgel in der Schloßkapelle renovieren und aufsetzen soll, 10 ℔ 5 ß") und die Verlegung der Werkstätte nach Husum im Gefolge gehabt.

waltung des Gottorfer Zolles, ein Amt, das nur an bevorzugte, unbedingt vertrauenswürdige Hofdiener abgegeben wurde. Ferner genoß er als Ausbildner der vier Kapellknaben zeitweise beträchtliche Zuschüsse (z. B. 1605: 80 Taler, ja, 1607, nach einer größeren Orgelreparatur 1606, erhöht sich sein Grundgehalt, von kleineren Zuwendungen abgesehen, auf 200 Reichstaler). 1615 ist er gestorben. Vielleicht war der Itzehoer Organist Nicolaus Harder, dem Thomas Selle 1637 eine Hochzeitsmusik widmete, eines seiner drei in den Rechnungen genannten Kinder[1]).

Neben ihm taucht Mitte 1591 der Zinkenist („kerödus") Johann Sommer in Gottorf auf. Zehn Jahre blieb er in Diensten des Herzogs, dann ließ er sich in Lüneburg als Stadtmusikus anwerben, nachdem er vorher noch eine Repräsentationsreise der Herzoginwitwe nach Ostfriesland mitgemacht hatte. Daß er ein tüchtiger Künstler war, zeigen die mitgeteilten Kompositionen. Es nimmt uns daher nicht wunder, daß der Herzog ihn im April 1609 mit 300 Reichstalern (!) und den üblichen Accidentien als Kapellmeister zurückholte. Später wurde diese auffallend hohe Besoldung um 100 Taler gekürzt, darüber verärgert, übernahm er Anfang 1620 die Leitung der Bremer Stadtmusik[2]). Amalie Arnheim hat über seine weiteren Schicksale ausführlich berichtet[3]).

Sporadische Mitglieder der Kapelle während der 90er Jahre waren der Sänger Adam Pillich (1592/93), die Lautenisten Heinrich Gardener aus Hamburg (1592/93) und Klaus Baltzer (1595). Nach deren Abschied treten neu ein: Johann Winter (1594) und Barthold Lübeck (Barthold Niebuhr v. Lübeck?) (Oktober 1595), zu denen sich mit dem 24. März 1596 der begabte aber zügellose Simon Detree gesellt.

Dieser gehörte damals dem Verband der Lübecker Stadtmusikanten an und war mit dem Herzog 1593 auf dem obenerwähnten Landtage bekannt geworden. Seine Verpflichtung hängt zweifellos zusammen mit den großen Repräsentationsfesten des Jahres 1596[4]). Er begleitete seinen Herrn nach Kopenhagen (1596) und Husum (1597) und war im nächsten Jahre mit in Ostfriesland. Wie hoch man ihn bei Hofe hielt, zeigen nicht nur erhebliche Grundstückschenkungen: sogar ein Gerichtsverfahren wegen eines schlimmen Verbrechens — „er stak eenen Buren modwillig to Dode" — wurde mit Rücksicht auf seine künstlerischen Qualitäten niedergeschlagen. 1602 reiste er mit Unterstützung des Herzogs nach Frankreich. 1603 bis 1605, unter dem Zwange der Jungeschen Denk-

[1]) 1591, 25. II., 1595, 28. X., 1597, 8. IX. erhielt er je 10 Taler Gevattergeld.

[2]) Daß der Herzog ihm trotzdem sein Wohlwollen bewahrte, zeigt, daß er ihm nicht nur das volle Gehalt für 1620 auszahlen ließ, sondern darüber hinaus eine 1618 aufgenommene Schuldsumme von 170 Talern schenkte. (Gott. Rentek.-Rechn. 1620, S. 27.) 1622 war er noch einmal vorübergehend in Schleswig.

[3]) Sammelb. der Intern. Musikges. XII, S. 383ff.

[4]) Krönung Christians IV., Hochzeit Joh. Adolfs.

schrift, wurde seine Besoldung gekürzt. Dann versiegen unsere Quellen: die Rechnungsbücher von 1606 bis 1619 sind verloren. Ebenso wie Harder die Kantorei leitete, stand er der Instrumentalmusik vor. Die Husumer Amtsrechnung von 1597 deutet dies mit aller Klarheit an[1]).

Auch der obengenannte Johann Winter muß bei Hofe in hohem Ansehen gestanden haben. Zwar ist seine Besoldung lange Zeit hindurch nicht sonderlich hoch (100 Taler), 1605 aber wird sie plötzlich verdoppelt mit dem Zusatz: „und damit er um so viel besser in seiner Kunst sich befleißigen und excerzieren möge, so haben wir in gnaden bewiliget, daß ihm jederzeit wann wir zu Gottorp Hof halten werden, wöchentlich 1 Gulden lüb. zu kostgelde gegeben werden, jedoch hiebei erlaubet sein soll, wann geprediget wird, zu Mittage die Mahlzeit bei Hofe zu nehmen. Wenn wir aber außerhalb unseres Hoflagers sein werden, soll er gleich andern unseren Musikanten gespeiset werden". 1617 wird seine Besoldung wieder anders geregelt: 150 Reichstaler in bar, 2 fette Schweine und Freitisch. Daß er als Lehrer ungewöhnlich tüchtig war, zeigt die Höhe der ihm gezahlten Honorare (z. B. 100 Taler jährlich für Lautenunterricht an Chr. Reinhold). Selbst der Erzbischof von Bremen sandte ihm Schüler zu. Die Auflösung der Kapelle (1628) hat ihn wahrscheinlich von Schleswig vertrieben. 1597 hat er geheiratet, 1623 einer Tochter die Hochzeit ausgerichtet. In Schleswig besaß er 1610 ein Haus[2]), doch stürzten ihn die Kriegswirren der 20er Jahre in drückende Schulden[3]).

1598 wurde der schon 1595 auf 96 in Kopenhagen tätige Johann Schmersahl von Rostock nach Gottorf verpflichtet. Sein Hauptinstrument war die Harfe und seine Besoldung von 1602 verpflichtet ihn ausdrücklich, „auch in der Kirchen mit der Harpfen und nach gelegenheit mit anderen Instrumenten bestens aufzuwarten". (Besoldung 150 Reichstaler, Essen und Trinken aus der Hofküche.) Die Auswirkung der obenerwähnten Denkschrift scheint ihn vertrieben zu haben. (Besoldung gekürzt auf 100 Taler.) Am 1. November 1599 wurde auch Heinrich Borchgreving erneut angenommen. Hinsichtlich der Bezahlung erlitt er dieselbe Einbuße. Er ging nach Lüneburg, wo ihn Amalie Arnheim 1613 hat nachweisen können.

Weihnachten 1601 trat der Konrektor der Schleswiger Domschule Nikolas Cleopellus als „Cantor chori musici" oder noch geschraubter als „phonascus Gottorpianus" in den Verband der Hofmusik. Er stammte aus Anklam und hatte sich am 25. April 1586 in Greifswald inskribieren lassen. Für seine Dienste erhielt er 50 Taler (+ 10 Taler für ein Hofkleid), außerdem Freitisch bei den Instrumentisten. Bis 1625 erhöhte

---

[1]) „Joh. Harder mit seinen Gesellen ... Simon Fiolist mit seinen Gesellen."

[2]) Thottske Slg. Fol. 1231, S. 182ff. Kgl. Bibl. Kopenhagen.

[3]) Gottorf. Rentek.-Rechn. 1626, S. 53. Vorschuß von 200 Talern, die ihm der Herzog auf seine Bitten gewährt, wofür die Besoldung einbehalten wird.

sich seine Besoldung nach und nach auf 100 Reichstaler — in den Kriegsjahren 1627 bis 29 trat allerdings eine Reduktion um 20 Taler ein.

Nehmen wir dazu noch den 1602 angenommenen Instrumentisten Johann Schellhorn[1]), so haben wir den Bestand der Kapelle in dem verhängnisvollen Jahre 1603.

Damals nämlich verfaßte der Herzogliche Kanzler Dr. Junge eine mit rücksichtsloser Offenheit den Zuschnitt des Gottorfer Hoflebens geißelnde Denkschrift[2]). Sie behandelt auch die Hofmusik:

„In fernerer consideration befind ich, daß die musicanten nicht allein in der anzal uiel seind, sondern auch daß sie große besoltung, ia einer zu Zeiten mehr dan ein rath hatt, kosten an Vnterhaltung mit eßen vnd trincken auch nicht ein geringes, Vnd das ich meine fast beweißliche meinung sage: acht ich sie kosten e. f. g. iehrlich zum wenigsten 1500 thaler. Nun bekenne ich zwar, daß es mit der lieben music ein gottlich werck, vnd das sie ein Vorsmack oder praegustus des ewigen Lebens, vnd dahero allen fürstlichen persohnen pillig angenehmb sei, aber die itzige gelegenheit kan sie swerlich erdulden, darumb ich auch erachte, daß die musicanten ein ihar 2. 3. abzuschaffen seyen, insonderheit weil e. f. g. sie ohne daß wenig, ia ghar selten gebrauchen: so werden auch ander fhürnehme fürsten gefunden, die allerdinge keine music halten, Immittelß steht doch zu e. f. g. einen oder 2. 3 zu ihrer Lust bei sich zubehalten. Zu deme ist auch ietzo die Stat Kyel mit vnstrefflichen musicanten uersehen, die e. f. g. bei tagk vnd nacht auf den nottfal fodern laßen Kunnen. Dieß wolt ich nicht rathen, wan nicht meine vorige rede, daß nemblich uiel Kleines ein großes macht, vnd e. f. g. nutz mich darzu uerursachte. Dan es ist gleichwol an deme, daß ihre besoltung ghar zu groß ist, weil ihren theils 150 thal. etliche vnd mehrentheils 100 thaler mit vnd nebenst dem vnderhalte haben, da doch etliche Rethe seind, die sich um 50 thaler vnd sonsten ghar keines vnderhaltes darbei zuerfrewen. Ob sie Hofkleidung haben, ist mir nicht wißend, Sonsten daß weiß ich, daß sie zu vielen mhalen eins vnd anders, so sich dennoch nicht auf ein weniges erstrecket, außgebeten haben, welches aber auch e. f. g. cam nur abgehet."

Wenn Andresen (a. a. O. I, 191) sagt: „Wie sich der Herzog zu der Eingabe gestellt hat, wissen wir nicht", so läßt sich dieser Satz angesichts der einschneidenden Gehaltsreduktionen der Musiker — andere Beamtenkategorien habe ich nicht untersucht! — nicht aufrechterhalten.

---

[1]) Besoldung: 1602: 150 Reichstaler nebst Essen und Trinken. 1609: 100 Reichstaler, 1614: 120 Reichstaler + 10 Reichstaler für ein Hofkleid. Juli 1605 nimmt er seinen Abschied und geht nach Danzig unter die „Hofpfeifer". 1606 nach Gottorf zurück. Bestallung vom 13. II. 1607 erneuert die von 1602, enthält aber außerdem die Expertanz auf den Posten des Türmers Hans Knutzke. Da am 2. 8. 1609 ein Simon Wedekindt als Türmer angenommen wird, muß Sch. Gottorf wieder verlassen haben.

[2]) Vgl. Andresen, a. a. O. II, 42ff.

Daß mit diesen Sparmaßnahmen der Musikpflege schlecht gedient war, zeigen die Kündigungen. Deshalb nahm der Herzog sie sehr bald zurück. Trotzdem war es ihm nicht möglich, Künstler größeren Formates während dieser Zeit überhaupt zu halten: Die Anwesenheit des kalvinistisch gesinnten Kanzlers, der noch dazu von seinem eigenen, orthodox lutherischen Schwiegervater heftig befehdet wurde, genügte, um jene stickige Atmosphäre geistlicher Rechthaberei zu erzeugen, in der ein Künstler, zumal ein leichtlebiger Musiker, nicht zu atmen vermag.

So zieht der treffliche Lautenist Martin Krumbfuß (angenommen 21. November 1603, 210 Reichstaler!) nach einem Jahre in das freie Hamburg und unternimmt von dort aus weite Kunstreisen[1]), so geht der ausgezeichnete Kieler Schloßorganist Johannes Meinke als Nachfolger Reinhusens 1606 nach Flensburg. Er war am 18. Oktober 1604 zu dem Jungeschen Normalsatz von 100 Talern angenommen worden. Als er später Domorganist in Schleswig ist, scheint er keine Beziehungen mehr zum Hofe unterhalten zu haben.

Schlimm wirkte sich die Jungesche Reform bei der Besoldung der jungen Kräfte aus, die zum Teil auf Kosten des Hofes ausgebildet waren. So zahlt man Heinrich Schneeberg (1605) und Claus Wedekindt (1606) nur je 30 Taler Hofkleidung und Essen und Trinken, ja selbst ein so vielseitiger Musikant wie Hein Heinsen, der nach seiner Bestallung 1607 sich als Instrumentist, Trompeter und Sänger gebrauchen lassen mußte, brachte es nicht über den kümmerlichen Jahreslohn von 50 Taler (+ 10 Taler Kleidung, Freitisch und „Schlafkammer").

III.

Zu derselben Zeit, doch ohne daß es aktenmäßig zu belegen wäre, ist der berühmte William Brade vorübergehend in Gottorf eingekehrt. Er kam von Kopenhagen, wo er unter dem 24. Februar 1606 seinen Abschied erhalten hatte und muß dem Herzog Johann Adolf schnell persönlich nahegetreten sein. Das Verhältnis der beiden kongenialen Naturen läßt sich etwa dem Karl Augusts zu Goethe vergleichen, sowohl in seiner Herzlichkeit und Stärke als auch in seiner künstlerischen Auswirkung. Denn mag man auch die Vorrede unserer Sammlung von 1609 als höfisch befangen beiseiteschieben, die dem Herzog gewidmete Musik spricht eine Sprache, die nicht zu mißdeuten ist.

Und so ist es zu verstehen, wenn der Herzog dem Scheidenden nicht für immer Lebewohl sagte. Von Ostern 1608 bis Johanni 1610 gehörte Brade der Hamburger Ratsmusik an, dann gewann ihn der Bückeburger Graf Ernst ganz für sich, nachdem er ihn ein Jahr zuvor zum Musikus

[1]) Vgl. Sittard, S. 9.

„von Haus aus“[1]) ernannt hatte. Aber diese Verbindung war für beide Teile wenig ersprießlich[2]), und von Ostern 1613 bis Johanni 1614 finden wir Brade wieder bei der Hamburger Ratsmusik. Dann, am 15. August 1614, erhält er sein erstes uns erhaltenes Patent als „Gottorfer Violist und Musikus“ mit 620 Reichstalern Gehalt, außerdem Freitisch bei Hofe für sich, seine 2 Knaben und einen Bassisten, den er aus eigenem zu besolden hatte, sowie einen feisten Ochsen, vier fette Schweine und eine Tonne Butter[3]). Zweifellos hat des Herzogs Tod diesen glänzenden Vertrag gelöst, denn 1618 lebt Brade als Kapellmeister in Halle[4]), geht im selben Jahre noch nach Güstrow[5]) und läßt sich im Februar 1619 vom Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg verpflichten. Die Gottorfer Festlichkeiten des Jahres 1620 lockten eine Menge fremder Künstler, darunter auch Brade, zu lohnender Aufwartung. Von Gottorf aus begab er sich mit seinem Sohne Christian, dem Lautenisten, zwei Jahre lang in dänische Dienste (1620 bis 1622). Darauf kehrte er zum dritten Male mit seinen beiden Söhnen nach Gottorf zurück[6]). Bis 1625 bleibt er an der Spitze der Hofkapelle, dann entweicht er vor der Kriegsgefahr nach Hamburg, wo er am 26. Februar 1630 hochgeehrt und viel bewundert stirbt[7]).

Da von 1620 an das Aktenmaterial wieder vollzählig vorhanden ist, so lassen sich auch die übrigen Mitglieder der Hofkapelle feststellen.

---

[1]) Bückeburg, Hausarchiv, Bestallungen II, 18. Juli 1609, Besoldung 50 Taler, dazu Kosten für Hin- und Rückreise. Später, nach der Übersiedelung, Bestall. vom 26. Mai 1610, ausgestellt in Pinneberg: 400 Taler, ein Samtkleid und ein Fuder Roggen.

[2]) Brief des Grafen Ernst an seinen Amtmann in Pinneberg, 16. Apr. 1612, Mitt. des Vereins für Hamb. Geschichte 1891, S. 223ff.

[3]) Gott. Bestallungs-Buch (St. A. K.) 1591—1608, S. 423f.

[4]) Shakespeares England II, 25.

[5]) Vertrag vom 10. Aug. 1618 (St. A. Schwerin).

[6]) Ausf. Bestall. vom 20. Okt. 1622. Für sich und seine beiden Söhne 500 Reichstaler Besoldung, ein fetter Ochse, 6 Schweine, 6 Hammel, 1 Tonne Butter, ferner Kostgeld und 20 Reichstaler Saitengeld, außerdem Extrahonorar für Lehrlingsunterweisung. 1624 neue Bestallung, in die die Söhne nicht inbegriffen sind: 200 Reichstaler, monatlich 4 Reichstaler Kostgeld, 1 Ochsen, 4 Schweine, 4 Hammel, ½ Tonne Butter, je 6 Tonnen Roggen und Gerste. Letzte Zahlung 3. Nov. 25 an den „gewesenen“ Kapellmeister B., dazu 20 Reichstaler, die ihm der Herzog „in gnaden“ zu seiner Abdankung verehrte. Während seines letzten Aufenthalts ging die Hofkapelle ganz zur Streichmusik über, 1623 kauft er für 70 Reichstaler „ein stimmwerk von allerhandt Violen, deren 6 gewesen“ von einem Lautenm. Peter Fautt. (Rentek.-Rechn. 1623, Nr. 277.)

[7]) Mitteil. des Vereins für Hamb. Geschichte VI, 279ff. Der Sohn Christian ist 1626 nach Gottorf zurückgekehrt und am 24. Juni als Lautenist neu angenommen worden. (200 Reichstaler, monatlich 1 Taler Kostgeld, 30 Taler Saitengeld. Am 6. Juli 1627 erfahren wir aus einer Vorschußzahlung, daß er nach England reisen will. Sein Schüler war damals Joh. Otto Rasch (Honorar wöchentlich 1 Reichstaler!). Der zweite Bruder, Steffan, ist damals nicht wieder angenommen worden, er war 1630 in Paris, wie aus dem Stammbuch Thottske-Sammlung, 4°, 1841, Kgl. Bibl. Kopenhagen, hervorgeht. Ein dritter Sohn hieß Hieronymus (* 1613).

Zunächst finden wir den Lautenisten Wilhelm Westphal (angenommen 24. Juli 1618), den Sohn des gleichnamigen Hamburger Ratsmusikers. Er blieb bis 1622[1]), ließ sich am 9. November in Güstrow annehmen, wurde aber dort am 4. Juli 1624 entlassen, nachdem er zuvor noch einmal in „Holstein" gewesen war[2]).

Ihn ersetzte der Engländer Franziscus Hedgeman, der von Kassel kam und am 18. September 1624 sein Gottorfer Patent erhielt[3]). Am 26. Oktober 1626 hören wir von seiner Abdankung. Der damalige Hofkapellmeister kauft von dem Scheidenden zwei Diskantviolen.

Neben ihm fungierte eine Zeitlang (1624/25) als zweiter Lautenist Christoph Greger, wahrscheinlich auch ein Engländer.

1619 trat David Küsel als Turmmann und Instrumentist ein[4]). Nach dem Tode seiner Frau 1622[5]) scheint er Schleswig verlassen zu haben, aber er hatte auswärts kein Glück. 1625, 1626, 1629 bietet er dem Herzog erneut seine Dienste an, aber man weist ihn jedesmal mit Geldgeschenken ab, eine Empfehlung des Herzogs an den Hamburger Rat ist das Äußerste, was er bei Hofe zu erreichen vermag. Vielleicht ist seine Entlassung auf Brades Initiative zurückzuführen, der im selben Jahre (1622) die Leitung der Kapelle wieder übernahm.

Ein ähnliches Schicksal erlitt der Violist Kay Schein (angenommen 1619), der gleichzeitig mit Küsel verabschiedet wurde. Aber von irgendeiner Seite muß die Aufhebung seiner Kündigung veranlaßt worden sein. Schein blieb bis zum April 1625, dann aber trieb es ihn „wie einem jungen Gesellen wol anstehet" in die weite Welt: er wollte im Gefolge des Rittmeisters Heinrich v. Brockdorff das Kriegsglück versuchen[6]). Nach Gottorf ist er nicht zurückgekehrt. Sein Nachfolger wurde der später so berühmt gewordene Franz Becker[7]).

---

[1]) Bes. 100 Reichstaler. 1621 hat er geheiratet, 1622 ist ihm ein Kind geboren. Am 17. Okt. wird er als „abgedankt" bezeichnet.

[2]) R. A. Kop. Gottorf, 113, 93, Brief des Herzogs Hans Albrecht von Mecklenburg, 14. Jan. 1624.

[3]) Vgl. Zulauff, a. a. O. S. 76 ff. Er ist dort von 1612 bis 1620 nachweisbar. Besoldung in Gottorf: 200 Reichstaler + 10 ℔ monatlich Kostgeld. 50 Reichstaler zum Geschenk bei seiner Abdankung.

[4]) 50 Reichstaler.

[5]) Beihilfe zu den Begräbnisk., 17. April 22, 20 Reichstaler, 17. Okt. als „gewesener" Musikant bezeichnet. Hausbesitzer im Lollfuss.

[6]) St. A. K. A. XX 3596, S. 206. Vielleicht war er ein Sohn des Eutiner Organisten und „fürstl. bischöfl. Kornschreibers Wolf Schein, der in erster Ehe die Witwe des Pastors Junge, in zweiter die Witwe des Rektors und Predigers Eberhard Peuthmann geehlicht hatte. Dieser war ein „wohlgeadelter und begüterter Mann, in massen er in der Utinischen Hauptkirche den Unterbaß auf beyden Seiten des Rückpositifs an der Orgel anno 1610 aus seinen Mitteln hat anbauen lassen und verehret." Aye, Utin. Kirchengedächtnis Eutin, 1885, S. 19.

[7]) Angenommen 3. Dez. 1626: 100 Taler und gewöhnliches Kostgeld.

Am 10. August 1620[1]) treffen wir in den Akten zum ersten Male auf Johann Heckelaur, den Organisten, der seit Michaelis des letzten Jahres Dienst bei Hofe tat. Er ist einer der merkwürdigsten und vielseitigsten Persönlichkeiten der Hofhaltung Friedrichs III. gewesen, seinem Herrn verwandt in dem rastlosen Streben nach umfassender Bildung und weitausgreifender praktischer Betätigung: ein selfmademan modernen Stiles im Guten wie im Bösen. Am 2. September 1596 wurde er als Sohn eines Ratsverwandten in Nordhausen geboren. Von Kindheit an erscheint ihm sein Lebensberuf vorgezeichnet. In der Werkstatt der ihm verwandten Orgelbauerfamilie Compenius offenbart der Knabe überraschende Gaben eines angeborenen Ingenieurtalents. Spielend lernt er die Geheimnisse der Technik und Mechanik und begleitet bald den vielbeschäftigten Meister Esaias als Gehilfe, oder besser als ebenbürtiger Kompagnon auf seinen Auftragsreisen. Nach dessen Tode liefert er zu der herrlichen Orgel in Frederiksborg eine „köstlich künstliche" Uhr, übernahm dann zweifellos — was allerdings nicht in den Akten erhalten ist — eine Orgelreparatur in Gottorf, zeigte sich bei dieser Gelegenheit als praktischer Spieler und ließ sich als Organist und Revisor der fürstlichen Instrumente in Gottorf wie in Bordesholm anstellen[2]). Kurz nach seinem Dienstantritt kehrte er noch einmal nach Dänemark zurück, um ein ihm aufgetragenes Glockenspiel für Frederiksborg, das mit seinen 19 Glocken „hundert Psalmen" sollte spielen können, zu bauen[3]). Im Anschluß daran scheint er verschiedene Aufträge für den Sonderburger Hof ausgeführt zu haben, reparierte 1624 wieder einmal die Gottorfer Orgel, baute 1626 die neue Orgel in der Schloßkapelle zu Husum[4]) und unternahm 1628, mit herzoglicher Unterstützung, eine lange Reise nach Italien, wo er ebenfalls eine größere Arbeit für den „Herzog von Florenz" geliefert haben muß[5]). Auch als Klavierbauer hat er sich hervorgetan[6]), manch ein „Clavichordium", darunter 1626 ein „gedoppelt Instrument" ist von Gottorf aus an verwandte oder befreundete Höfe gegangen. Selbst kunstgewerbliche Arbeiten, darunter Elfenbeinschnitzereien (man erinnere sich der Elfenbeinschnitzereien an der Frederiksborger Compenius-Orgel!) hat er für den Hof gefertigt[7]). In Italien muß er sich außerdem eine gründliche Kenntnis des praktischen Bauwesens angeeignet haben, so daß er nach seiner Rückkehr der Ausübung der Musik Valet sagt und fortan als Bauinspektor Dienste tut.

---

[1]) 20 Taler, weil er eine Zeitlang an den „Predigt- und Sonntagen" aufgewartet hatte.

[2]) St. A. K. A. XX 3326, S. 177 ff. Bestallung als Organist und Musikus. 100 Reichstaler, 19 Reichstaler 2 ß für Kleidung, außerdem Freitisch bei Hofe.

[3]) Hammerich, Musik am Hofe Christ. IV., S. 77 ff.

[4]) Sie kostete insgesamt 400 Reichstaler.

[5]) Vgl. Andresen, a. a. O., I, 56 ff.

[6]) 1623 Nr. 259, 1624 Nr. 360, 1625 Nr. 205 u. 315, 1626 Nr. 258.

[7]) 1626 Nr. 258.

Kurz nach Heckelaurs Amtsantritt, im Frühling 1622, ist von Bückeburg aus der Dulcianist Johannes Friese nach Gottorf gekommen. Er war Landeskind, sein Vater war Goldschmied in Kiel und er selbst wurde frühzeitig dem Elternhause weggenommen[1]) und als Diskantist in der Schaumburger Hofkapelle angestellt. Dafür besuchte er das Gymnasium in Stadthagen und erhielt später eine gründliche Ausbildung in allen Zweigen der praktischen Musik. Neben Heckelaur und Cleopellus war er der einzige, der von dem allgemeinen Abbau (1628) nicht betroffen wurde. Er ließ sich während der schweren Jahre als „Turmmann" anstellen und konnte dann, nach dem Friedensschluß, seinem Herrn bei dem Wiederaufbau der Kapelle wichtige Dienste leisten.

Sein Vorgänger in der Interimsstellung war ein gewisser Christian Alsen, der am 16. August 1623 angenommen war, und gleichzeitig als Instrumentist in der Kapelle beschäftigt wurde. Er übernahm 1628 das einträglichere Gewerbe des Stadtmusikus in Schleswig und wird uns im nächsten Bande noch oft begegnen.

Nach Brades Abschied ist 1626 — vielleicht auf Betreiben Johann Frieses? — der Bückeburger Hofkapellmeister Tobias Hoffkuntz angenommen worden[2]). Im Dezember 1627 starb er plötzlich. Und am 16. Februar 1628 löste ein herzogliches Dekret die Kapelle auf.

Nachtrag zu Seite 34.

Wie mir soeben mein Schüler, Herr cand. phil. Költzsch mitteilt, hat er in Husumer Kirchenakten die Nachricht gefunden, daß die Husumer Domorgel erst 1577 fertig wurde, weil der Orgelbauer Goos (oder Gose) in Schleswig, dem ihre Lieferung übertragen war, minderwertige Arbeit gefertigt hatte. Seine zu erwartende Dissertation über die Musikgeschichte der Stadt Husum wird die betreffenden Aktenstücke vollständig bringen.

Außerdem hat Herr Pastor Lamp-Plön mir von Kopenhagen aus einige versprengte Notizen über Trompeter usw. (die älteste von 1502!) übersandt, die im zweiten Bande verwendet werden sollen. Dem genannten Herrn, sowie den Herren v. Hedemann-Heespen und Ludw. Andresen danke ich herzlich für ihre wertvolle Hilfe.

---

[1]) St. A. K. A. XX Nr. 367, S. 26f.

[2]) In Bückeburg ist er freilich nur bis 1620 nachweisbar. Seine Tochter Agnes war an den Gottorfer Hofgärtner Clodius verheiratet. Unter seiner Leitung macht die Kapelle eine Rückwärtsentwicklung durch. Am 29. Mai 1627 hat Hoffkuntz 7 alte Posaunen, „so fast nicht mehr zu gebrauchen gewesen", reparieren lassen. Sein Klangideal war also das alte deutsche, nicht das englische. Bestallung St. A. Kiel, A. XX 3326, S. 447.

LITERATUR

Außerleſener Paduanen vnd Gallliarden

Erſter Theil.

Darinn 24. liebliche Paduanen vnd auch ſo viel Gal-
liarden zu fünff Stimmen auff allerley Inſtrumenten / vnd in-
ſonderheit auff Flöten zu gebrauchen / ver-
faſſet.

Die bevor nie in Truck außgegangen / jetzt aber allen dar-
zu lieben Muſic Liebhabern (ſo den Text nicht brauchen) zu Nutz vnd
Frommen colligiret / vnd mit Verlegung an Tag
gegeben /

Durch

Zachariam Füllſack / vnd Chriſtian Hildebrand / eines Erbaren
Raths der löblichen Stat Hamburg beſtellte
Inſtrumentiſten.

ALTO.

16 07

Hamburg / bey Phillip von Ohr.

Dem Durchleuchtigsten / Hochgebornen
Fürsten vnd
Herrn / Herrn

Christiano II.

Hertzogen zu Sachsen /
deß H. Römischen Reichs Ertzmarschal-

cken / vnd Churfürsten / Landgraffen zu Düringen / Markgraffen zu Meissen / vnd Burggraffen zu Magdeburg / Vnsern gnedigsten
Herren.

DVrchleuchtigster / Hochgeborner Churfürst / Gnedigster Herr: Wie hoch und werth die schöne Edle Musica zu jederzeit geachtet worden / solches bezeuget vnter andern auch dieses / daß dieselbige an wolbestelten Herrn und Fürsten Höffen sehr angenehm vnd lieb / ja als ein nötige Hoffzierde geschätzet vnd gehalten wird. Dann gleich wie die löbliche Musica deß Hertzen Unmuth vnd Trawrigkeit hinwegnimpt vnd vertreibt / also verursachet vnd erweckt sie dagegen eine ehrliche Fröligkeit / daß billig kein Weltliche Kunst vber die liebliche holdselige Muth: vnd Frewdenmachende Musica zu erheben ist / Ja eben die Musica gibt vns etlicher massen einen Vorschmack vnd Anbildung der ewigen vnd Himlischen Frewden.

Dieweil dem / Gnedigster Churfürst vnd Herr / wir in solcher Kunst der Musicen vns von Jugend auff ziemliches Fleisses / und fürnemblich in lieblichen *Paduanen,*

Paduanen, Galliarden, Intraden vnd *Cantzonen exercirt* vnd geübt / vnd was wir für besondere Frantzösische / Englische / Polnische vnd Teutsche Stücke haben bekommen können / daran kein Fleiß / Mühe vnd Vnkosten gesparet / biß wir derselbigen in ziemlicher Anzahl von vornemen kunstreichen Authoren erlangt vnd bekommen haben. Vnd aber solche Stücke / so bey vns vorhanden / niemals in Truck außgangen / vnd zum offtern bey vns gefürdert vnd gesucht worden / dieselbigen zu Nutz vnd Frommen der Musicanten vnd Liebhabern derselbigen Kunst durch offenen Truck zu publiciren vnd an Tag zu bringen: Als haben wir mit Beliebung vnd Bewilligung deroselbigen etlicher Authoren / zum Anfange nur etliche wenige *Paduanen* vnd *Galliarden 5. vocum,* außgehen lassen / deß Furhabens / nochmals andere *Paduanen* vnd *Galliarden,* nebenst vielen *Intraden* vnd *Cantzonen* 5. vnd 6. vocum, trucken zu lassen / hoffend / daß darmit auch erfahrnen Musicanten mercklich könne gedienet werden.

Daß wir nun diese vnsere schlechte geringschätzige Arbeit E. Churf. Gnaden zu dediciren vns vnternommen / dazu hat vns nicht allein dieses angereitzet vnd bewogen / daß E. Churf. Gn. ein besonderer Liebhaber vnnd mechtiger Patron der Music ist / sondern auch die besondere grosse Gutthaten / so vns / vnnd sonderlich mir Zacharias Füllsack vnd den meinen / vom hochlöblichen Hause Sachsen / dem ich viel Jahr vnnd von Jugend auff / bis ich anhero gegen Hamburg mit gnedigster Dimission vnd Enturlaubung mich begeben / vnterthenigst gedienet / gnedigst erwiesen worden.

Gelangt demnach an E. Churf. G. vnsere vnterthenigste Bitte / dieselbige wöllen Ihr diese vnsere vnterthenigste Dedication gnedigst gefallen lassen / vnd vnser gnedigster Churfürst vnd Herr seyn vnnd bleiben. Vnd thun hiemit E. Churf. Gn. Göttlichem Schutz vnnd vns deroselbigen vnterthenigst befehlen. Datum Hamburg / den 24. Tag Martij / Anno 1607.

E. Churf. Gnad.

Vnterthenigste gehorsame

Zacharias Füllsack /

Vnd

Christian Hildebrandt /

Beyde eines Ehrbarn Raths zu Hamburg bestellte Instrumentisten.

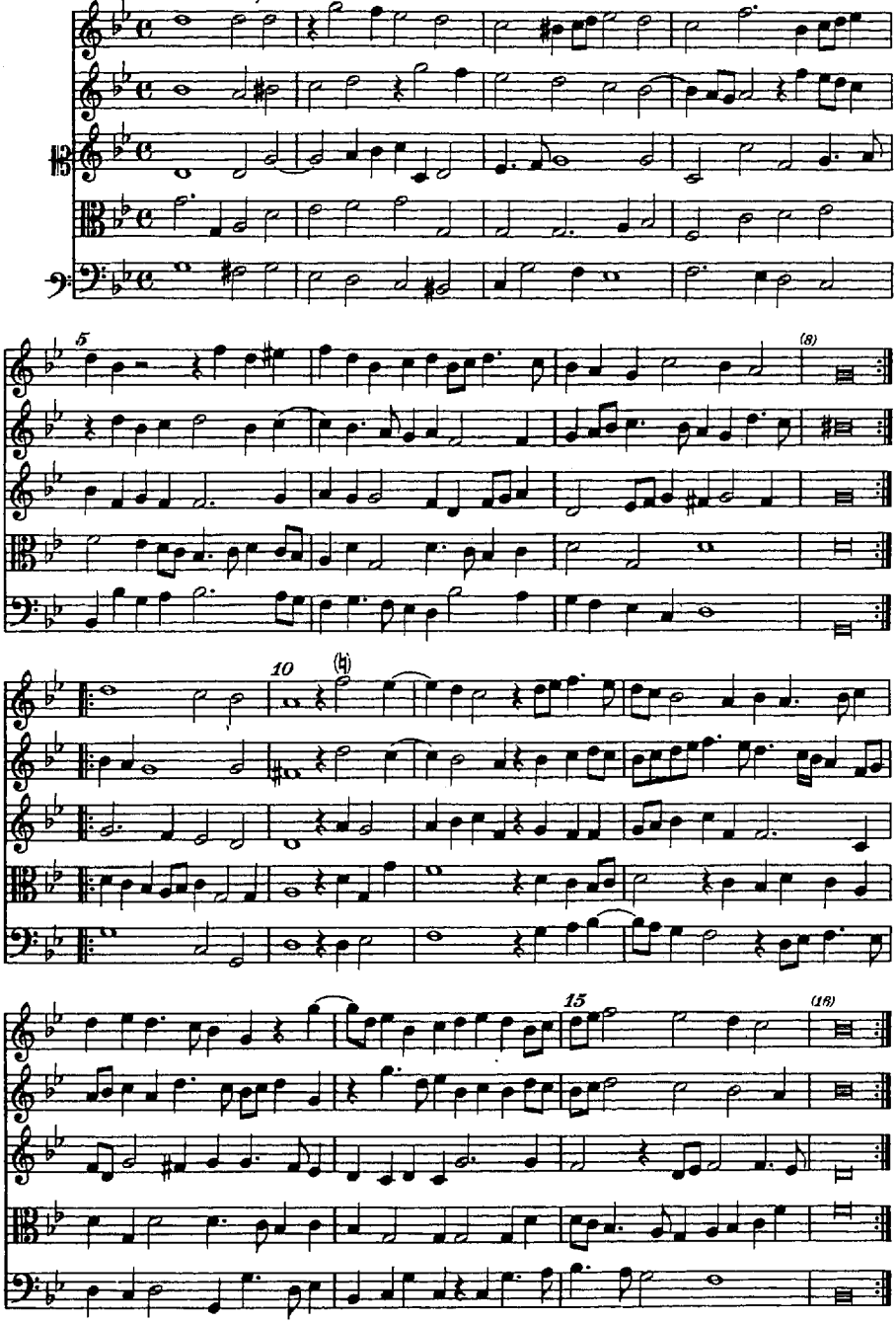
INDEX

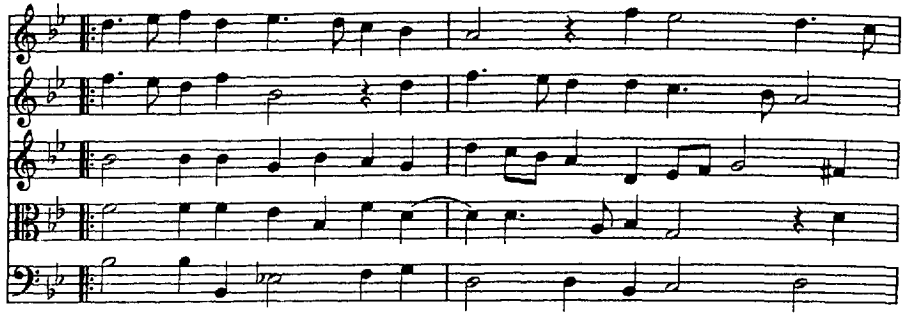
Borchgreving, Melchior
Paduana I
Paduana und Gaillarde IV
Brade, William
Paduana und Gaillarde II
» » » VI
» » » IX
» » » X
» » » XI
» » » XIII
» » » XX
» » » XXIII
Dowland, John
Gaillard XVIII
Grep (Greeve), Benedictus
Paduana und Gaillarde III
Harding, Jacobus
Gaillarde XIV
Holborn, Anton
Paduana und Galliarde XVI
» » » XIX
Johnson, Edward
Paduana XXI
Merker, Matthaeus (M. M.)
Paduana und Gaillarde XII
Mons, Thomas
Paduana VIII
Gaillarde XVII
Philipps, Peter
Paduana und Gaillarde V
Schulz, Jacob
Gaillarde I
» VIII
Sommer, Johann
Paduana XIV
» XVIII
Gaillarde XXI
Paduana und Gaillarde XXII
» » » XXIV
Incerti,
Paduana und Gaillarde VII
» » » XV
Paduana XVII

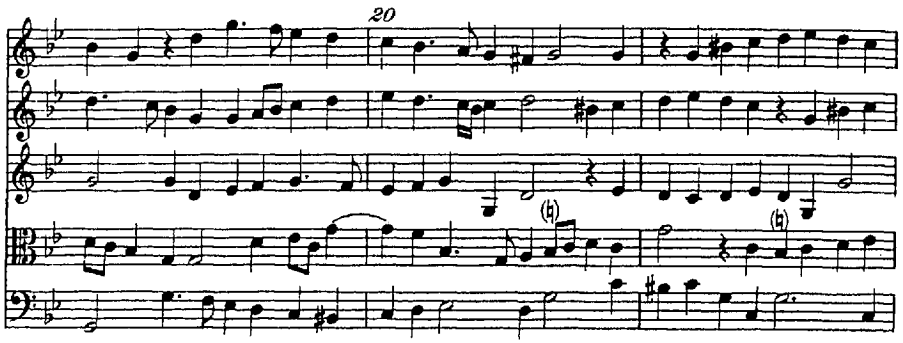
I

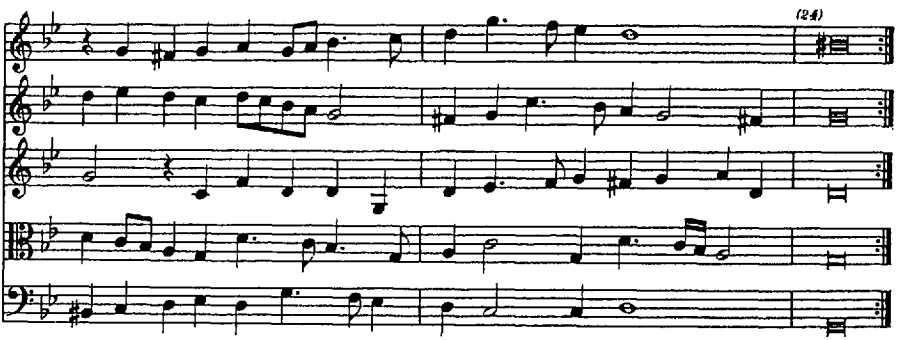
Paduana, à 5

Melchior Borchgreving



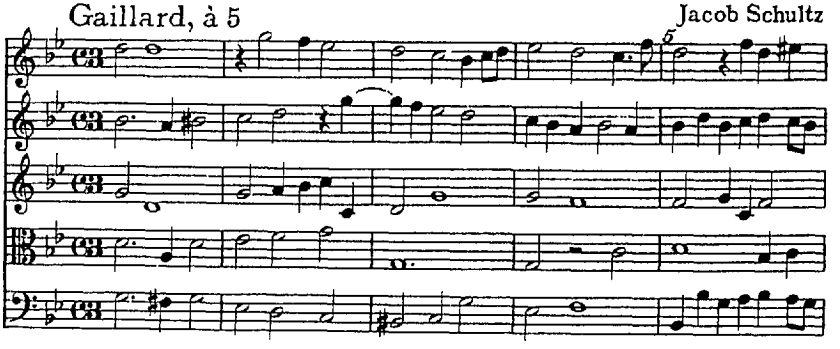


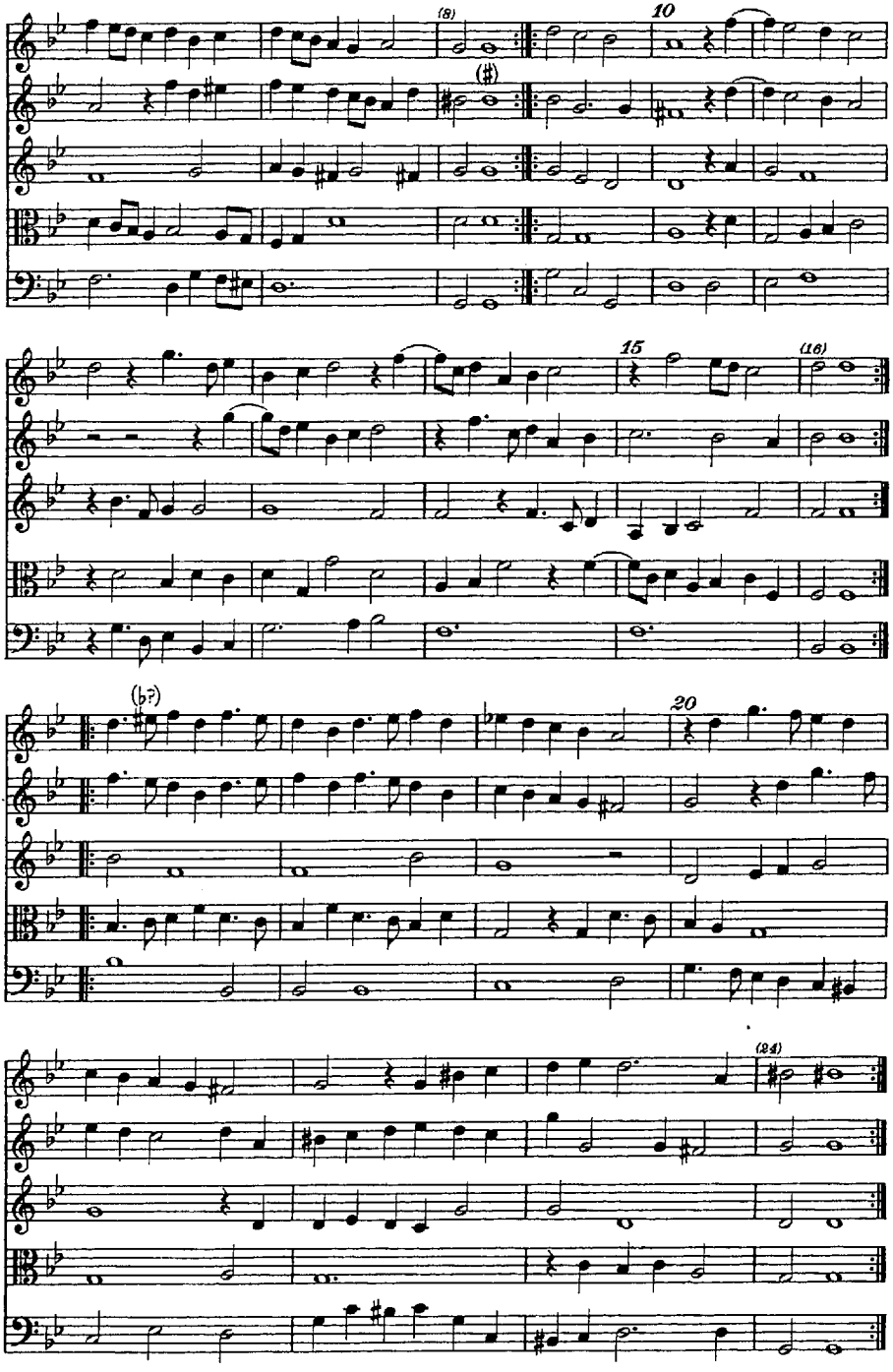




Gaillard, à 5

Jacob Schultz

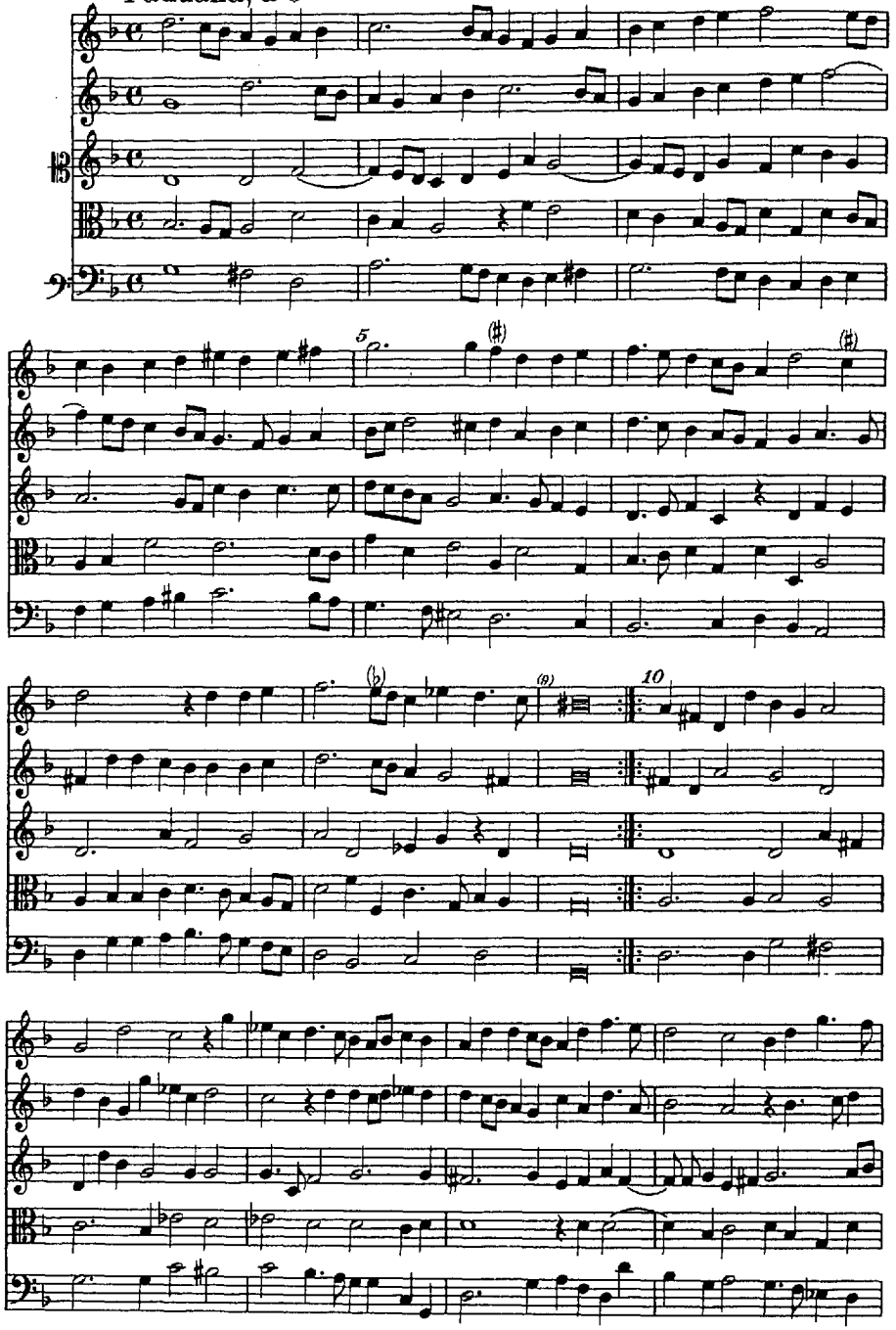


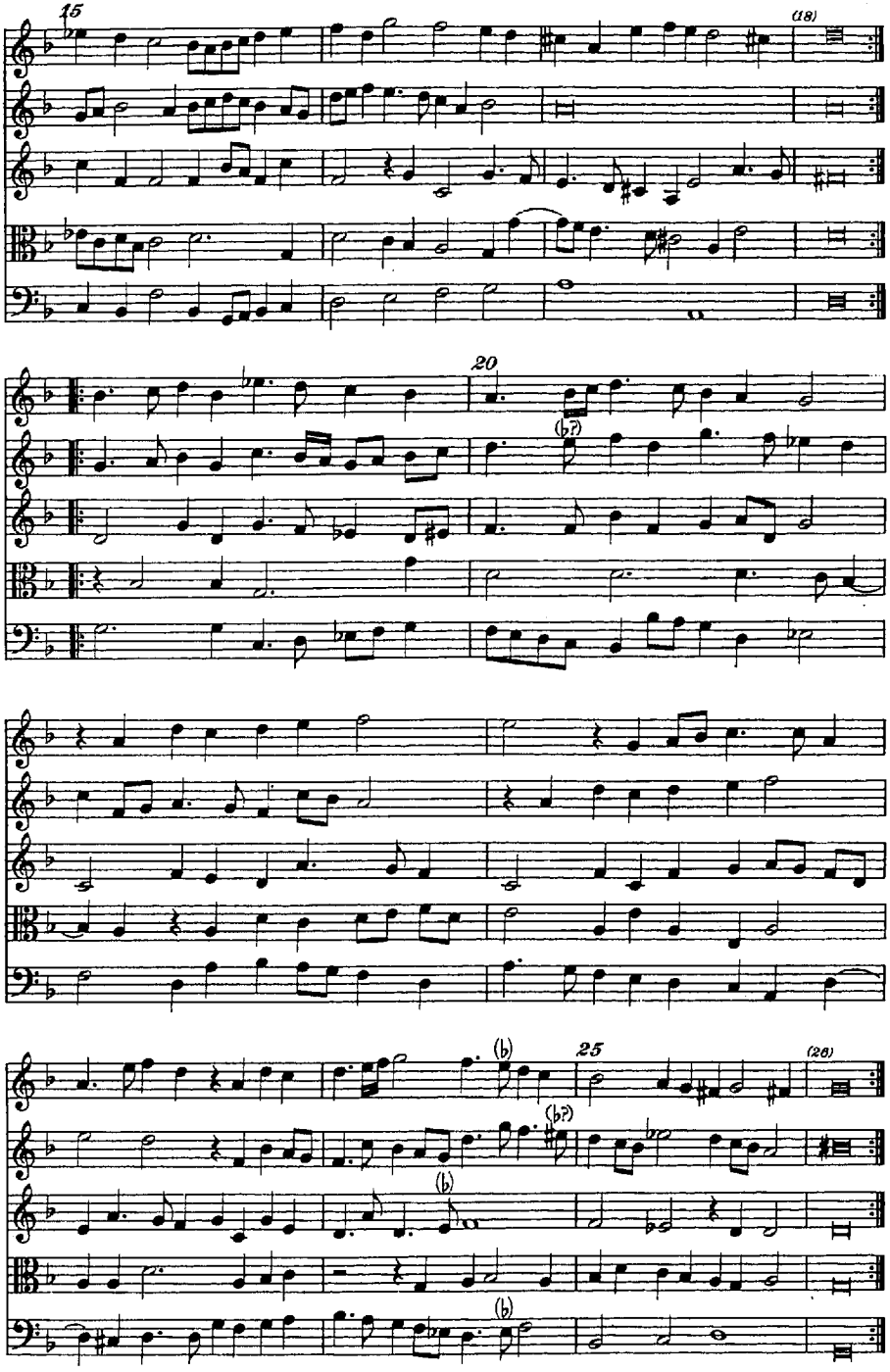

(8)
10
(#)
15
(16)
(♭?)
20
(24)

II

Wilhelm Brade, Engl.

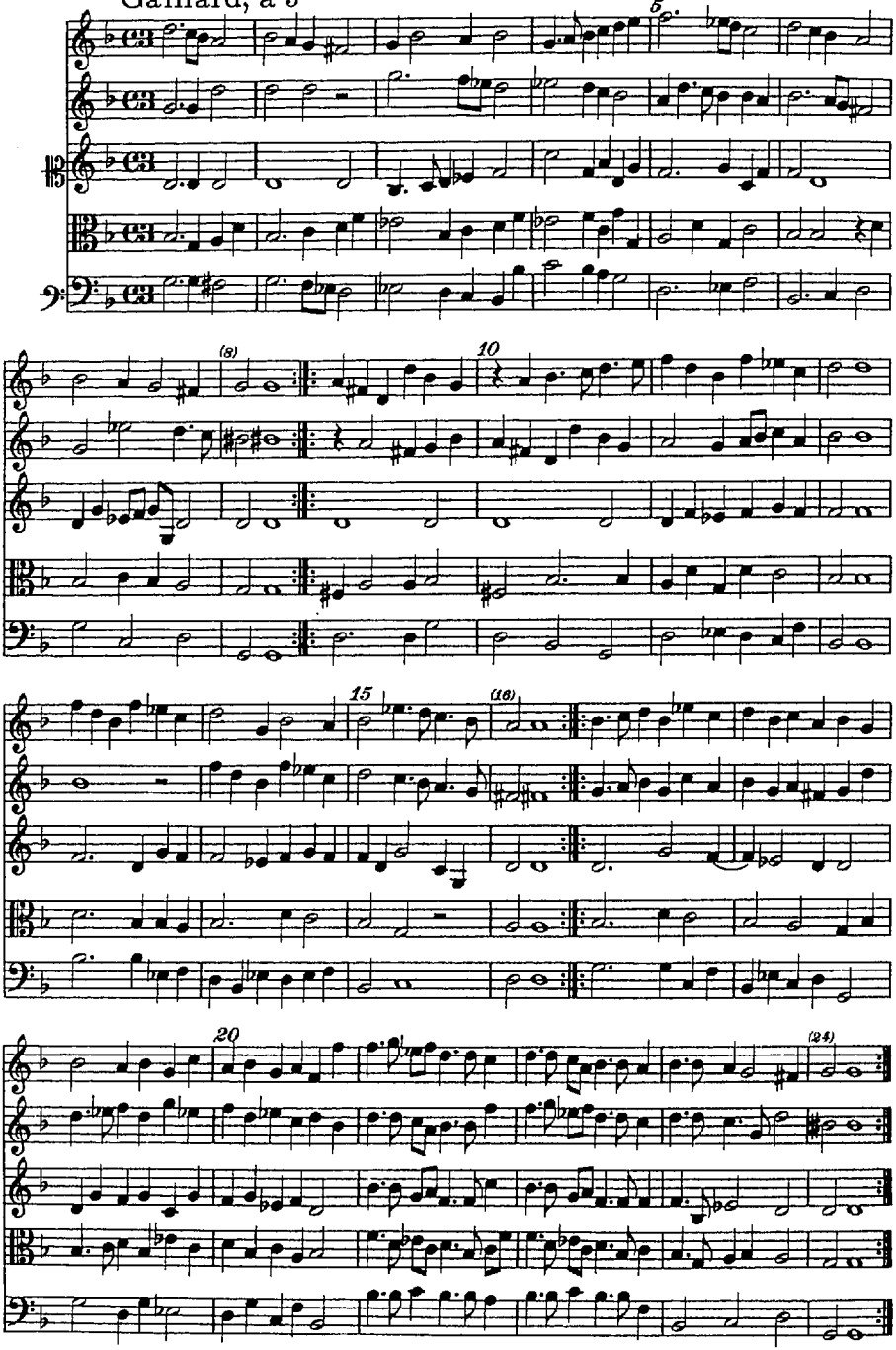
Paduana, à 5




15
(18)
20
(♭7)
25
(26)
(♭7)
(♭)
(♭)
(♭)

Gaillard, à 5

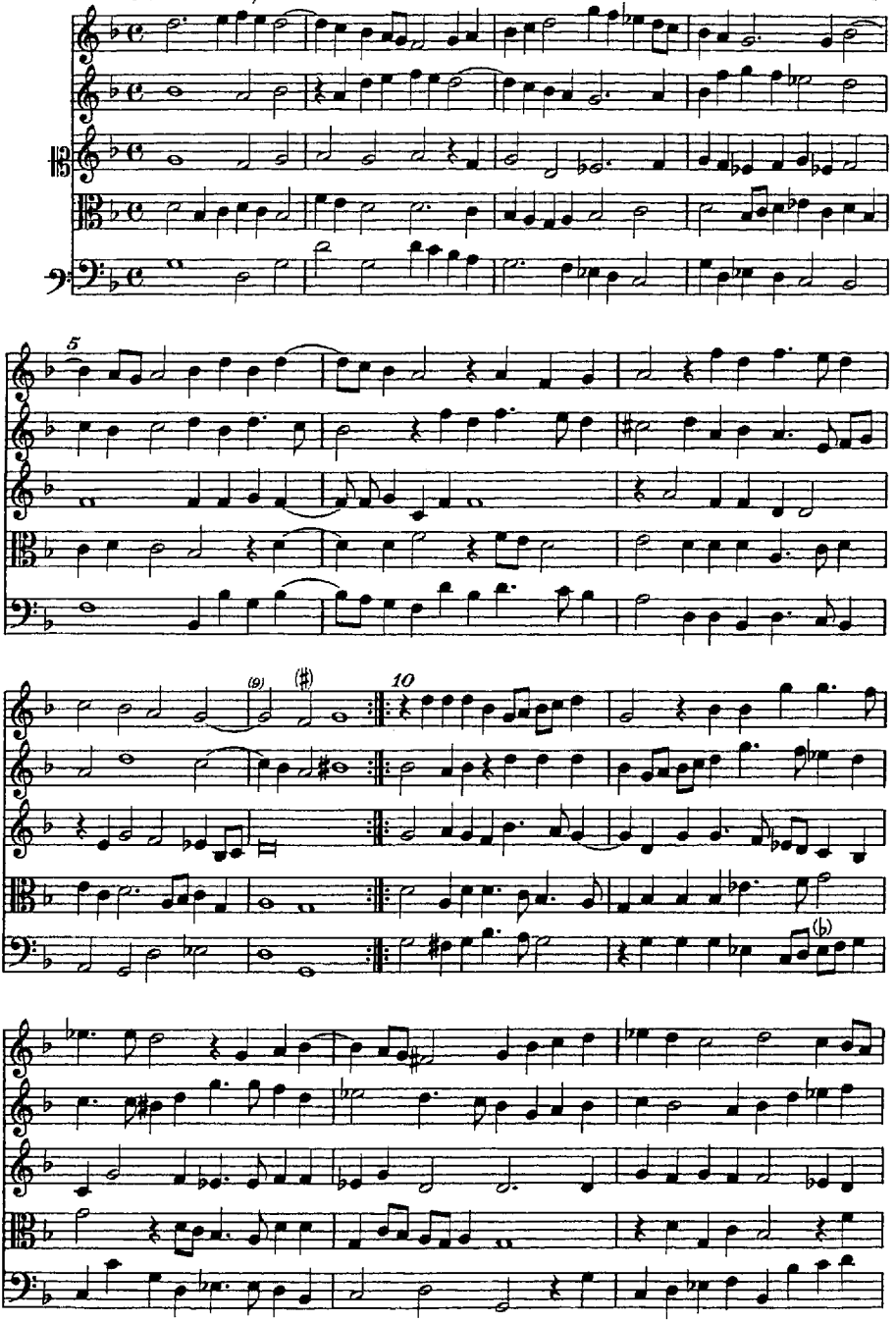
Wilhelm Brade, Engl.

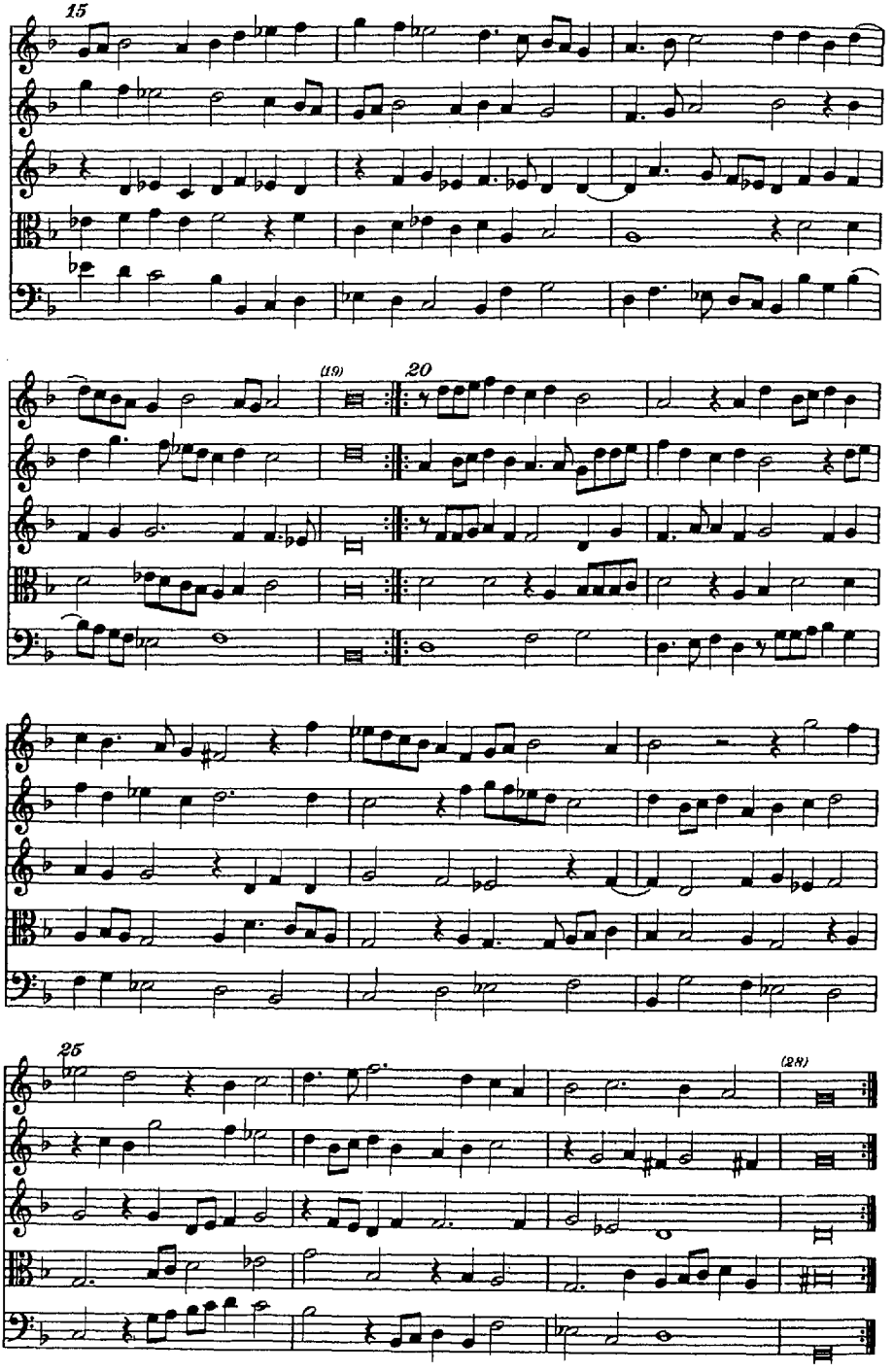


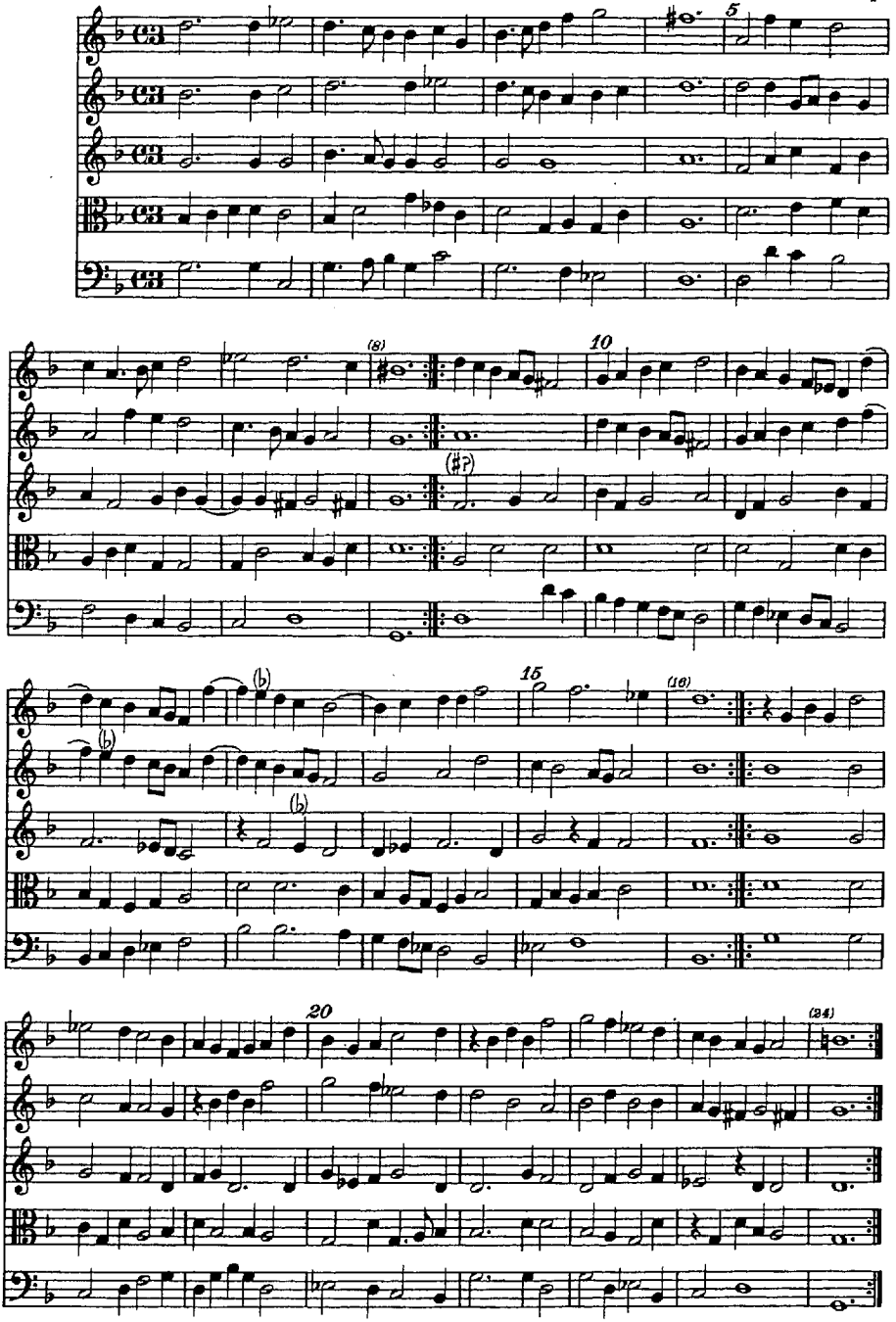
III

Paduana, à 5

Benedictus Grep



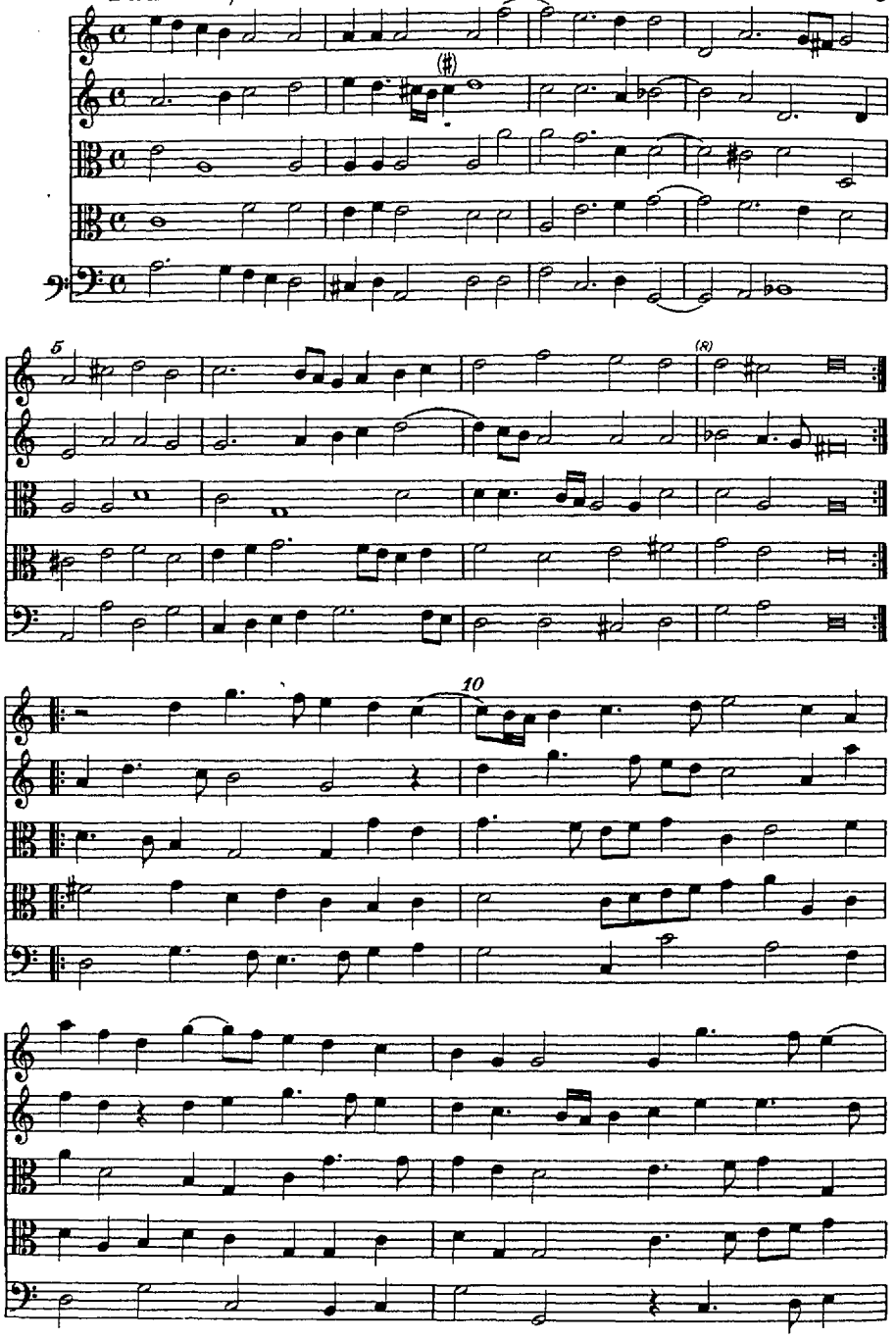

15
(19)
20
25
(28)

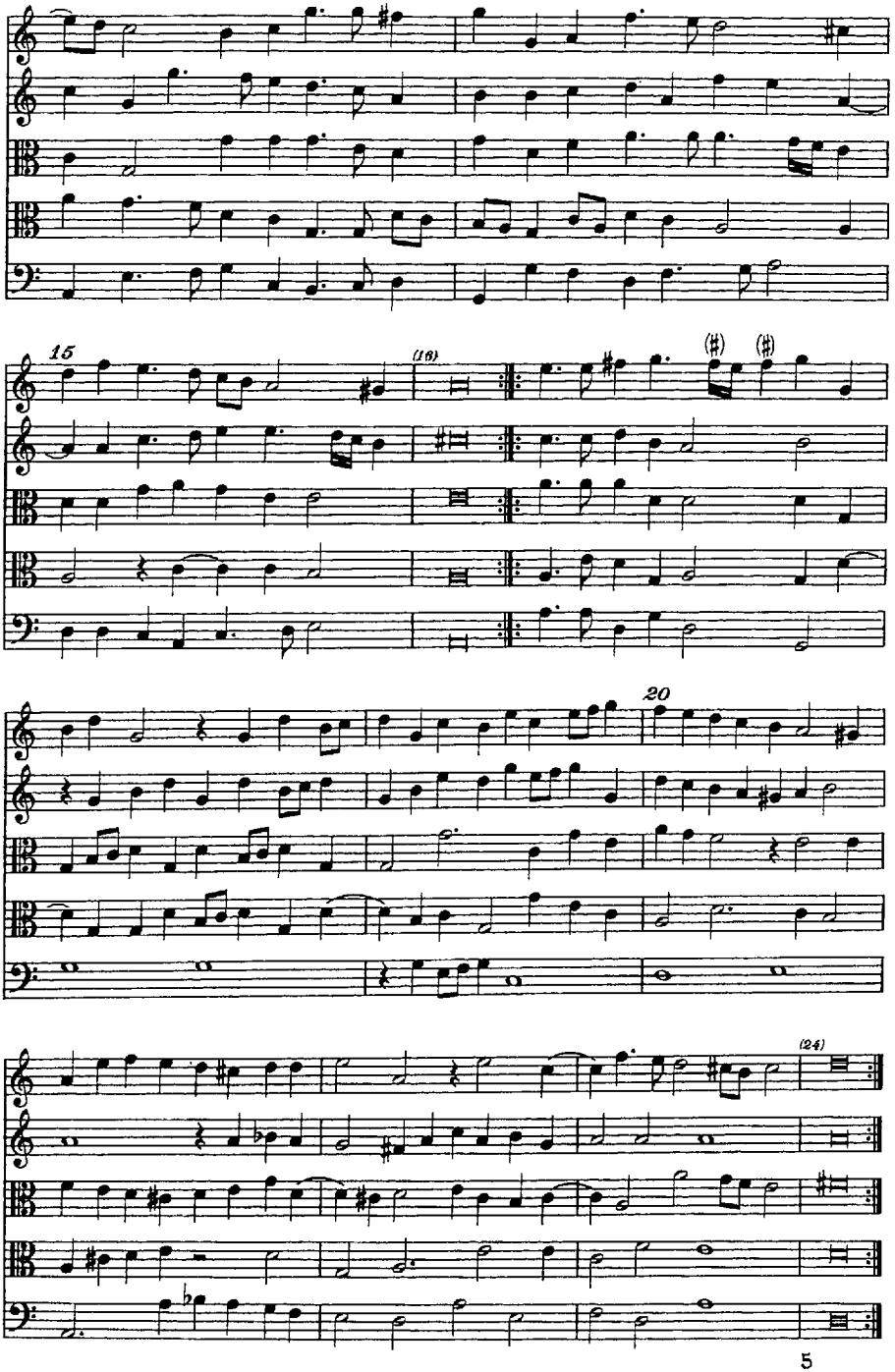

5
10
15
20

IV

Paduana, à 5

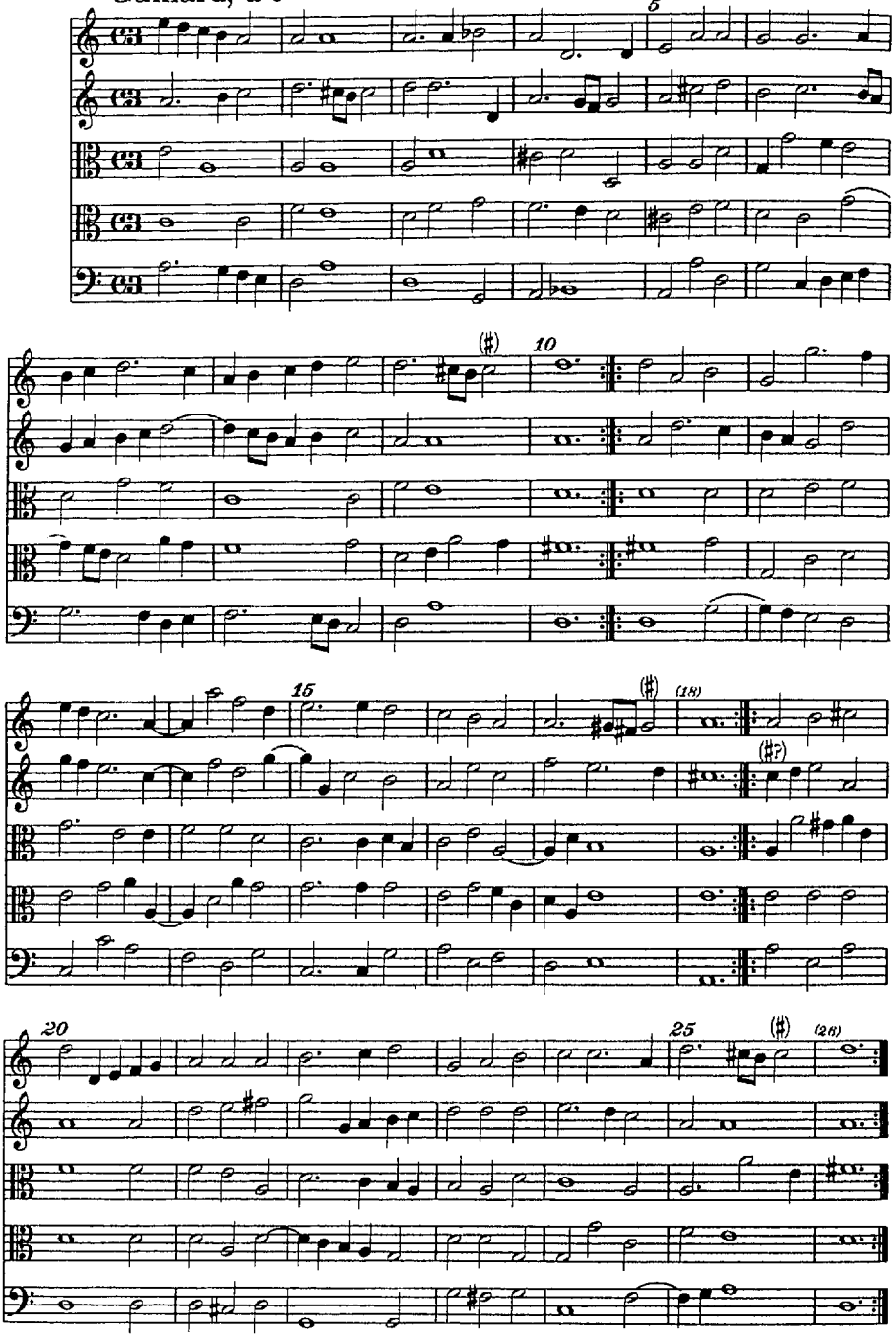
Melchior Borchgreving




15
(16)
(♯)
(♯)
20
(24)

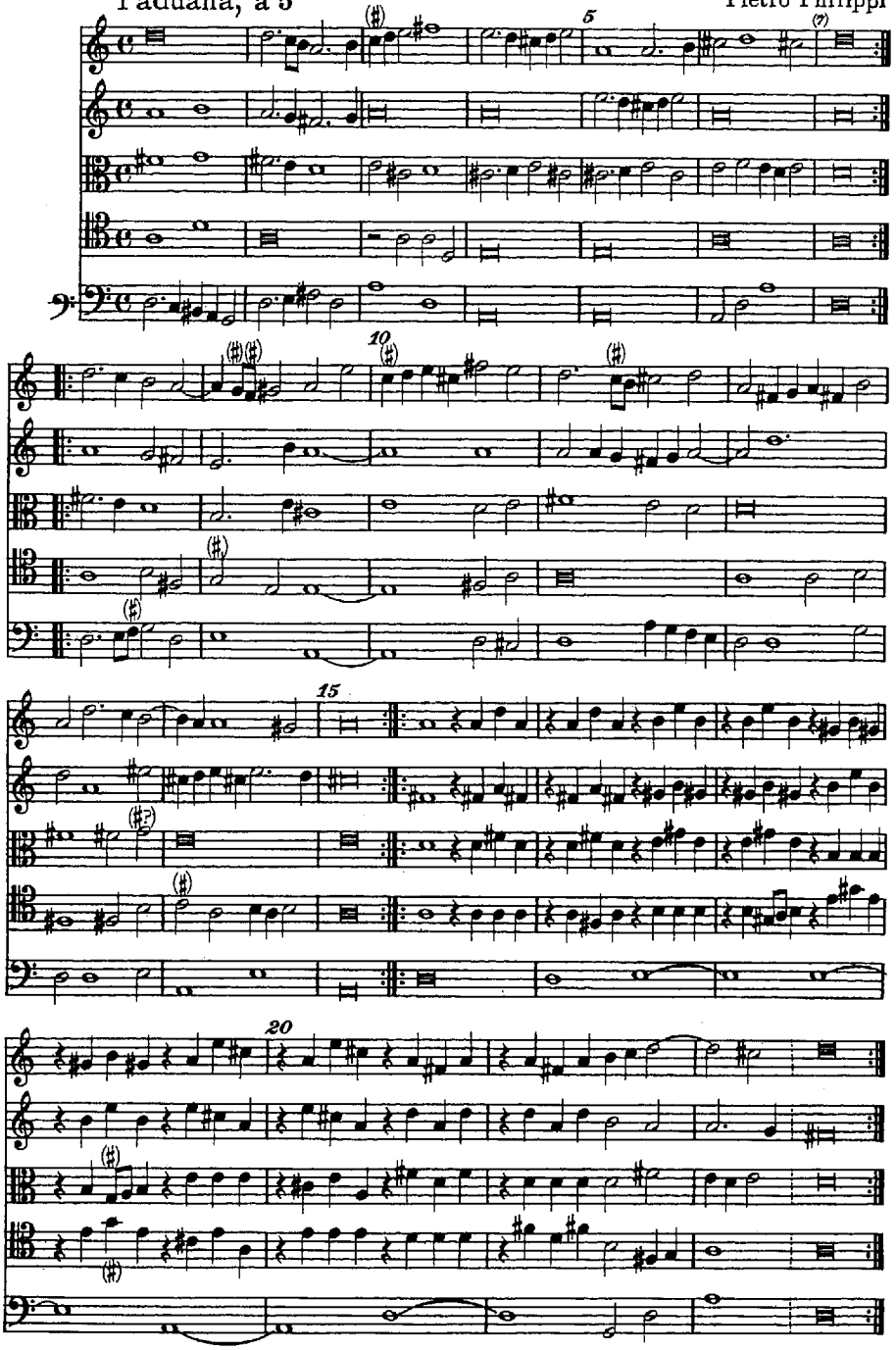
Gaillard, à 5

M. B. G.

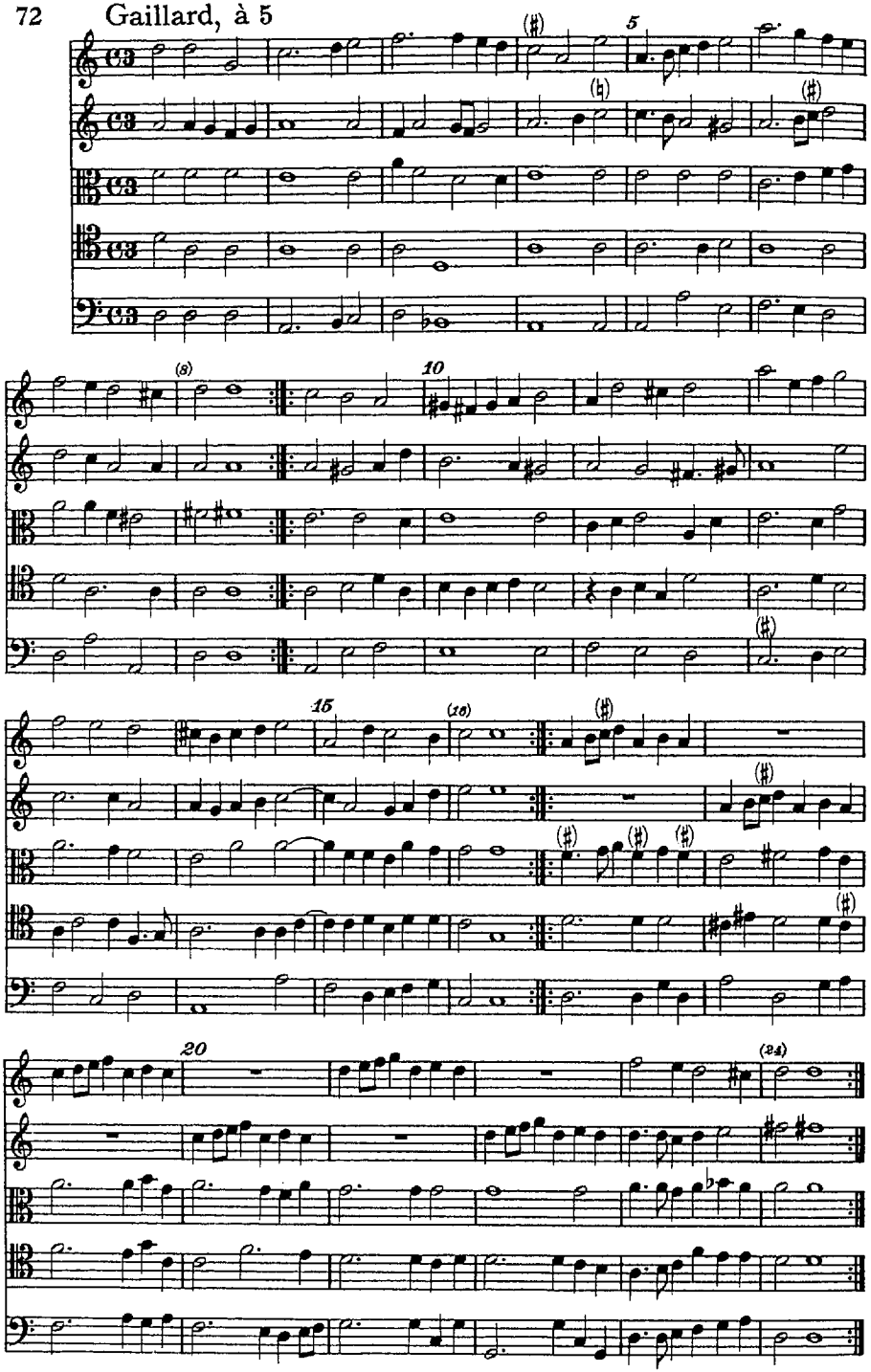


Paduana, à 5

Pietro Philippi



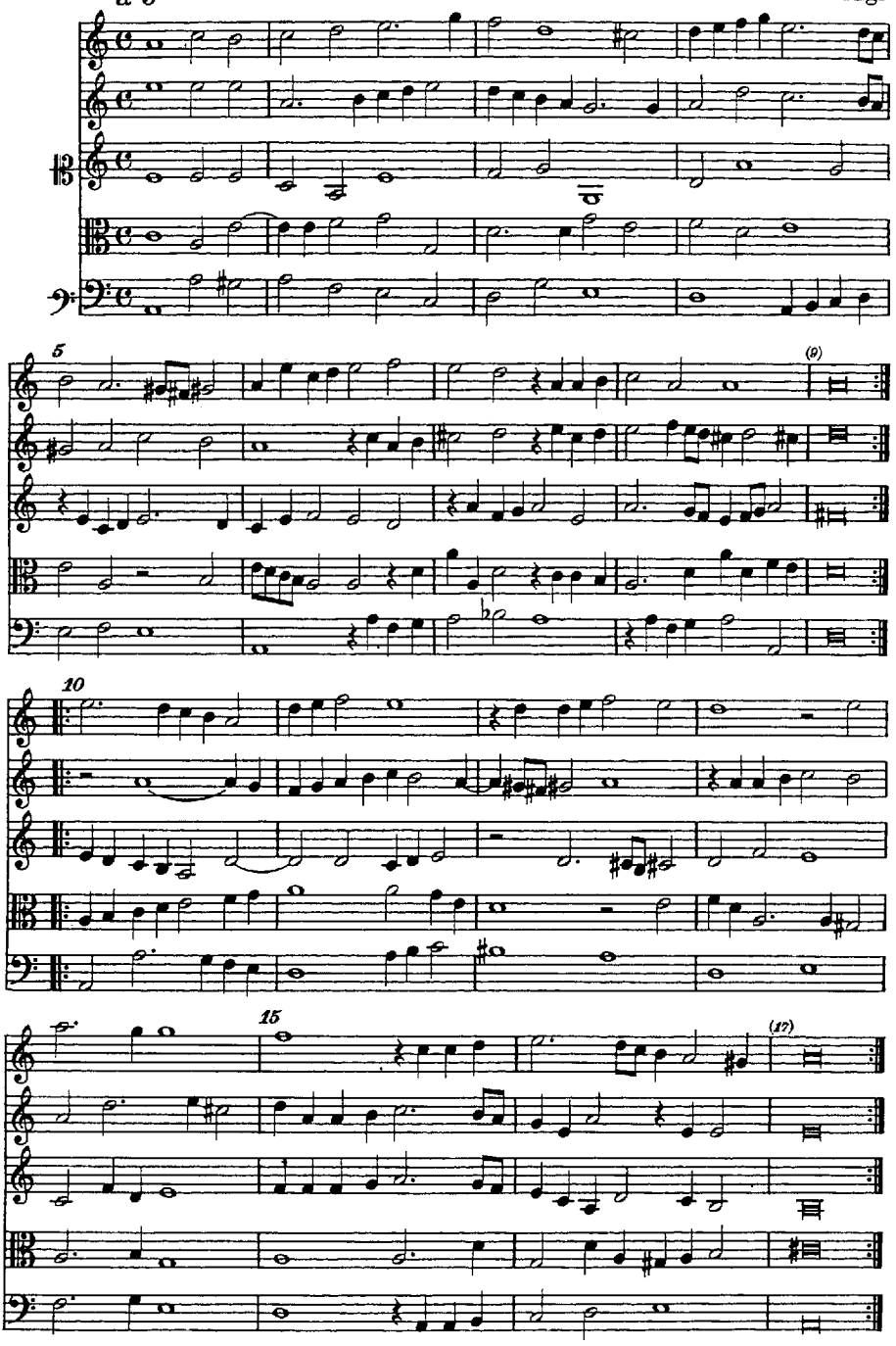
Gaillard, à 5

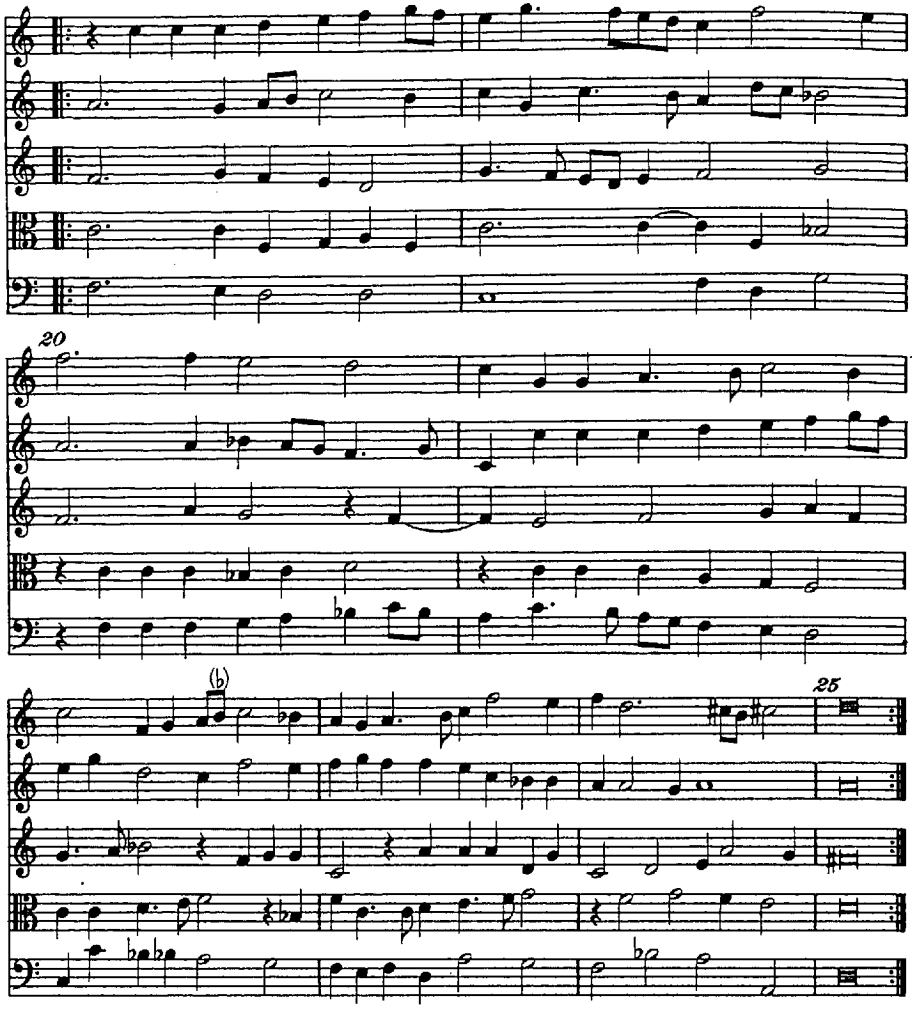


VI

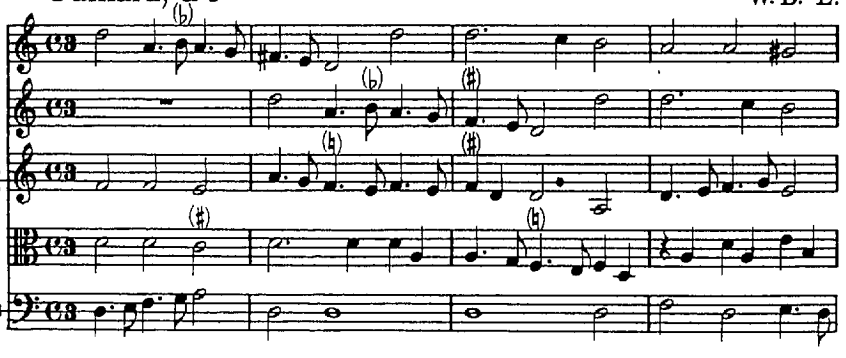
à 5

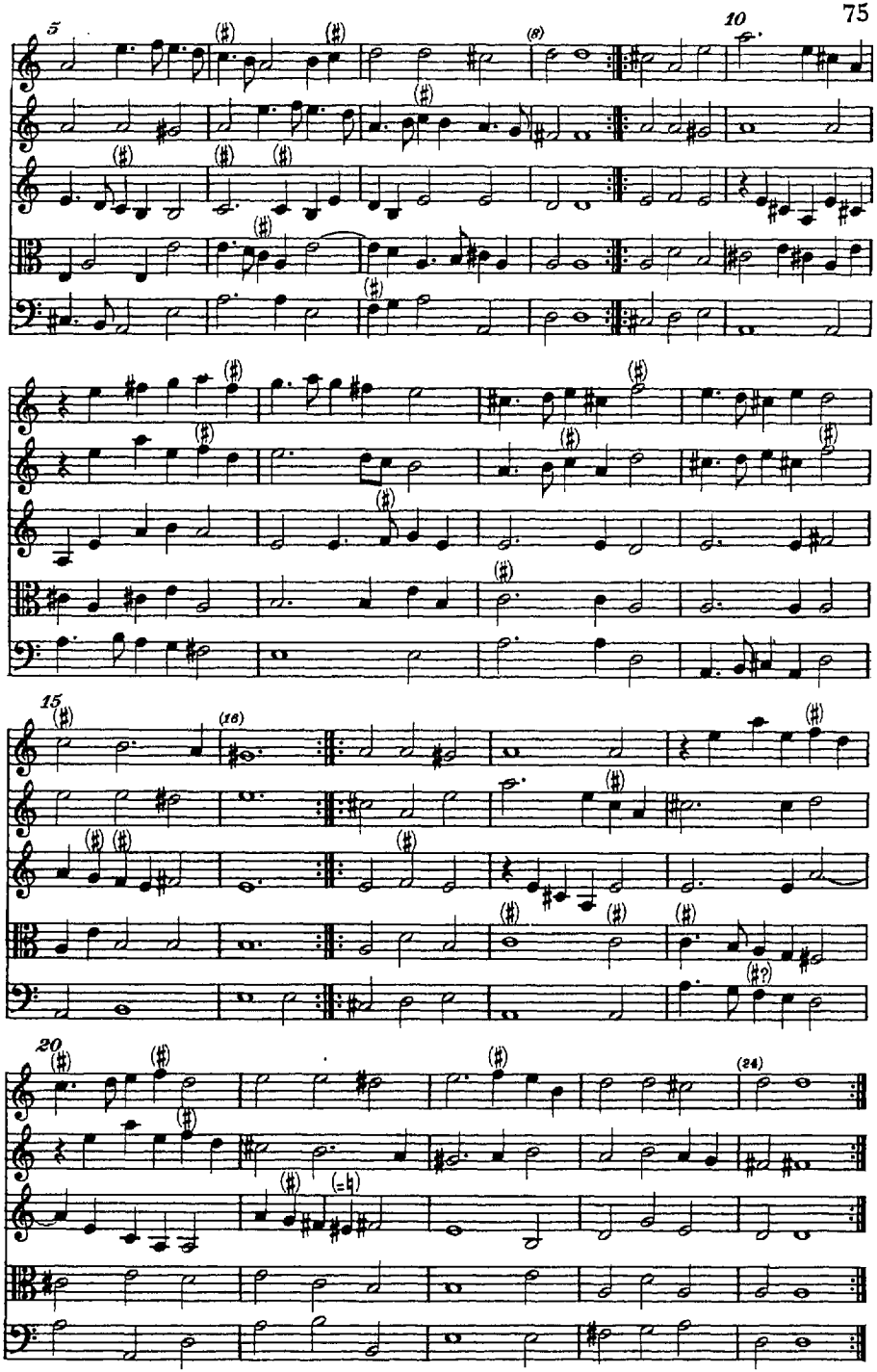
William Brade Engl.





Gaillard, à 5 W. B. E.

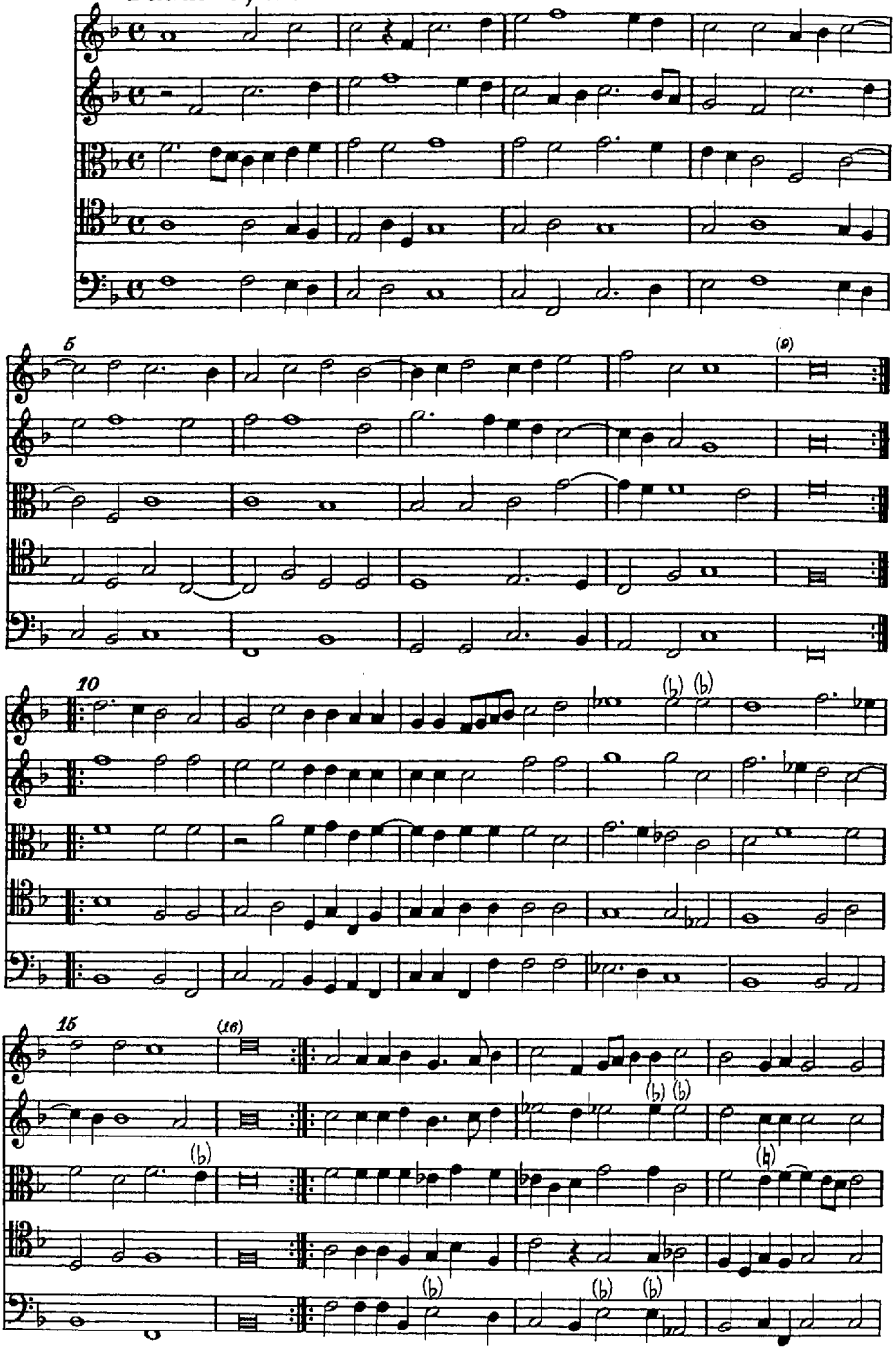


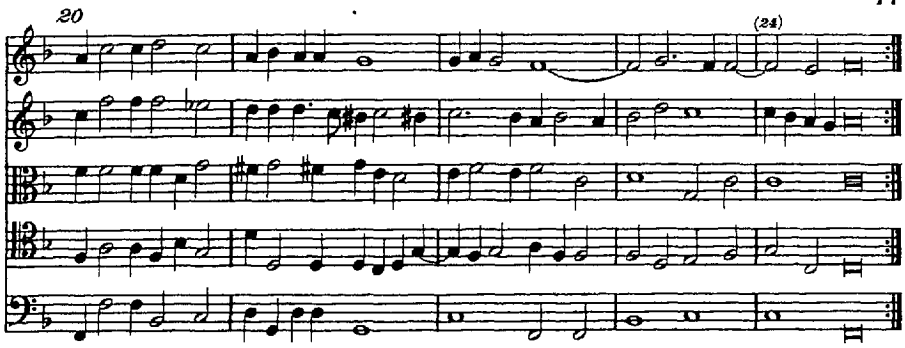

5
10
15
20

VII

Paduana, à 5

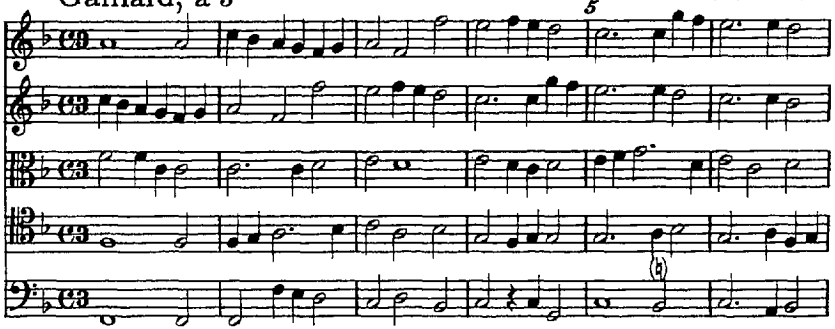
De incerto

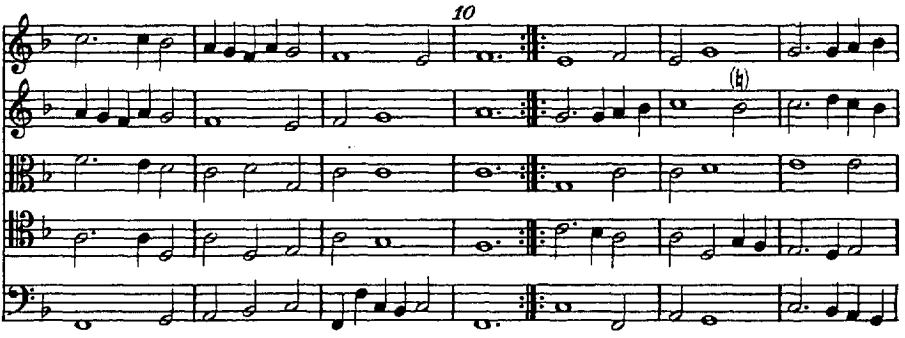


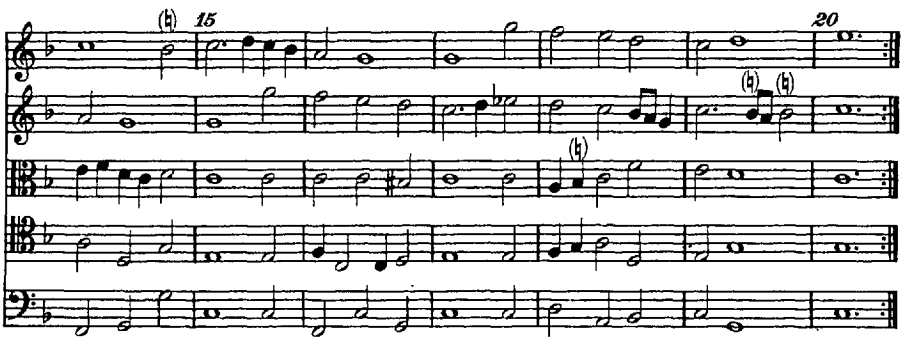


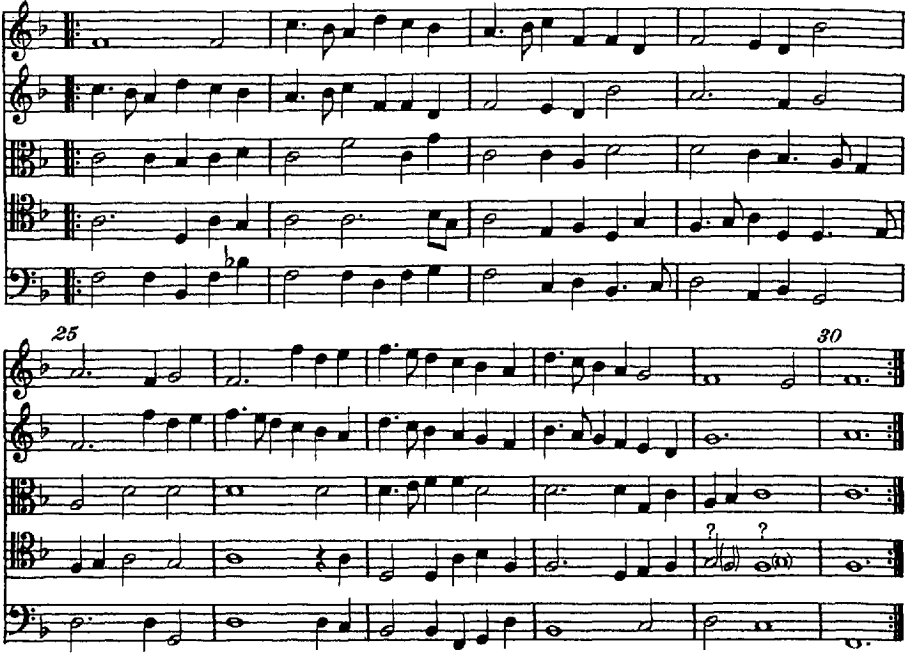
Gaillard, à 5

De incerto





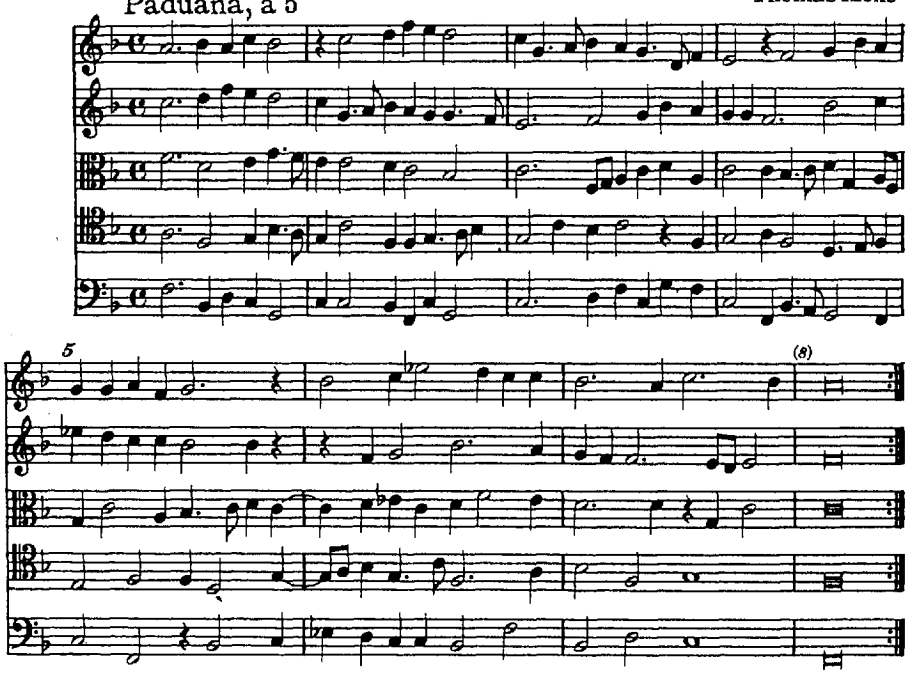


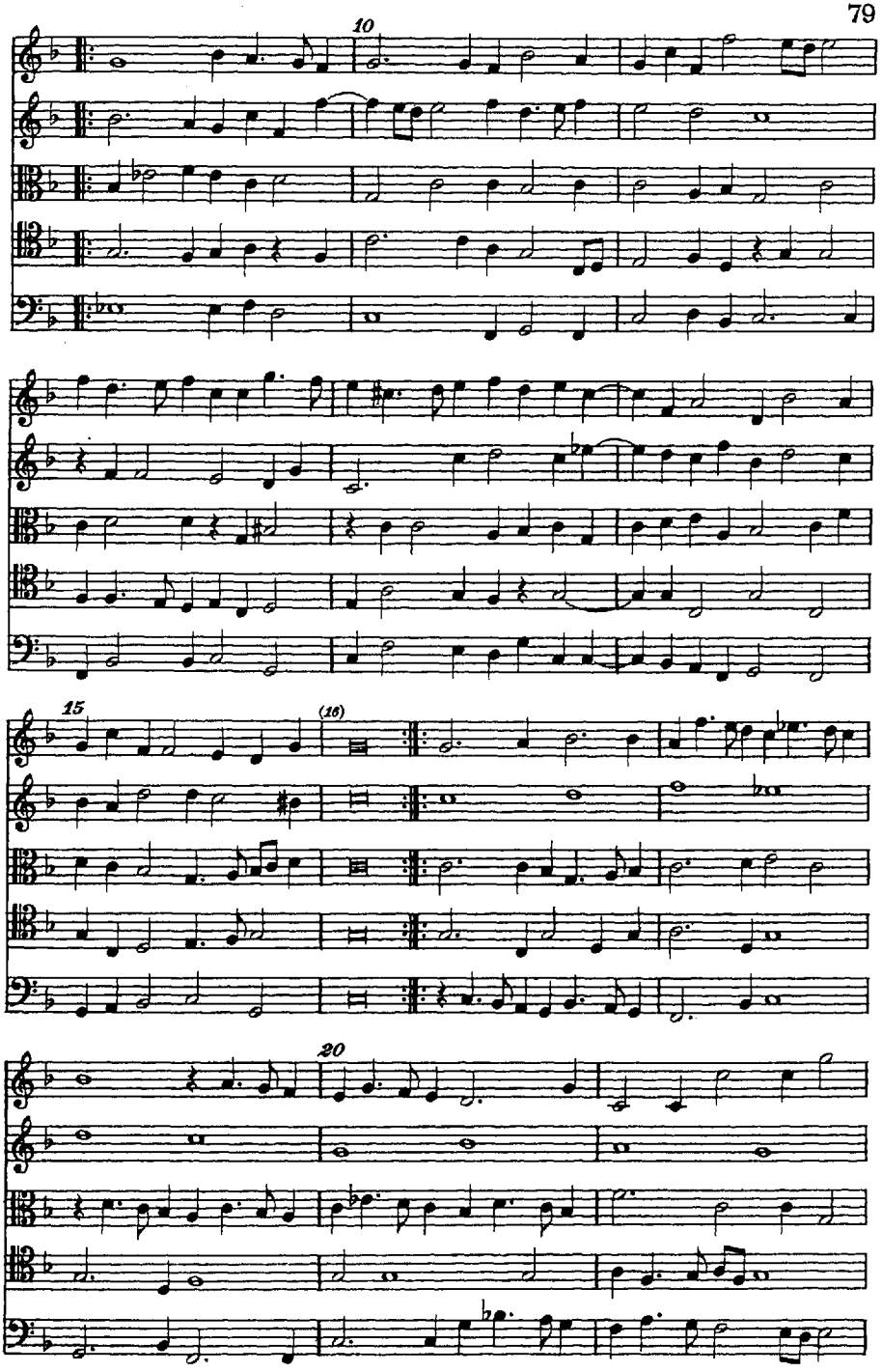


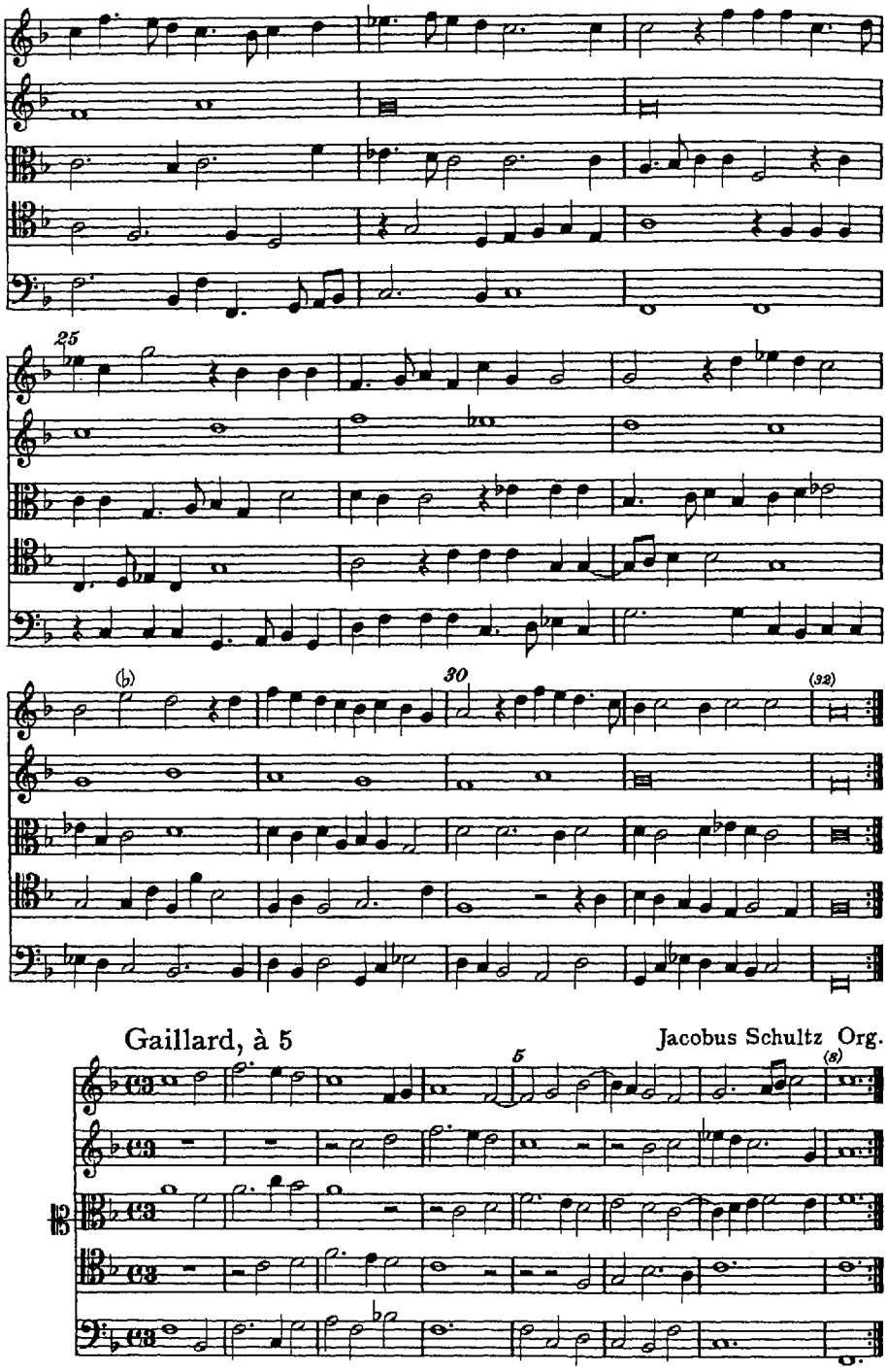
VIII

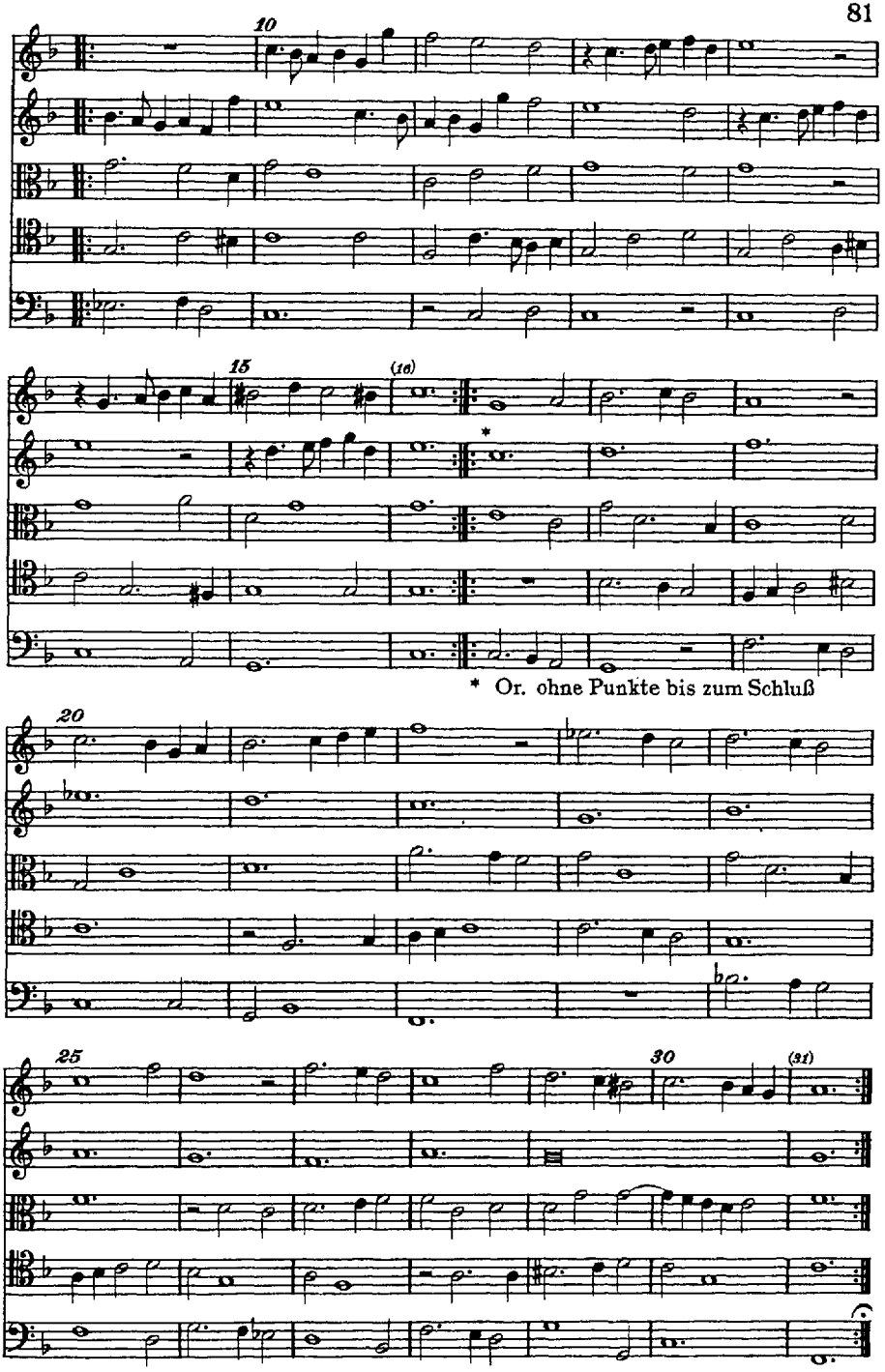
Paduana, à 5

Thomas Mons




10
15
(16)
20


25
30
(32)
Gaillard, à 5
Jacobus Schultz Org.
5
(8)

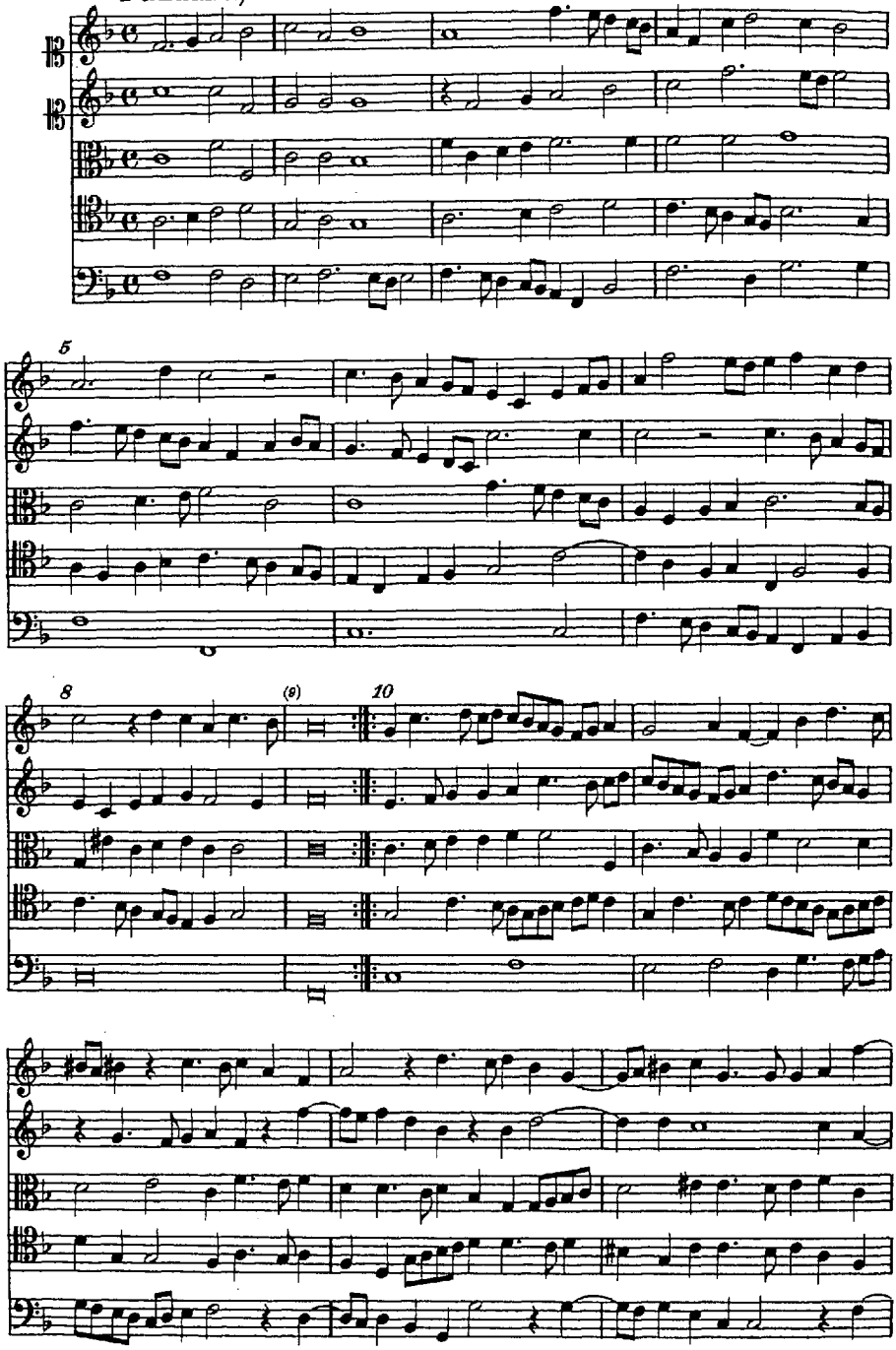


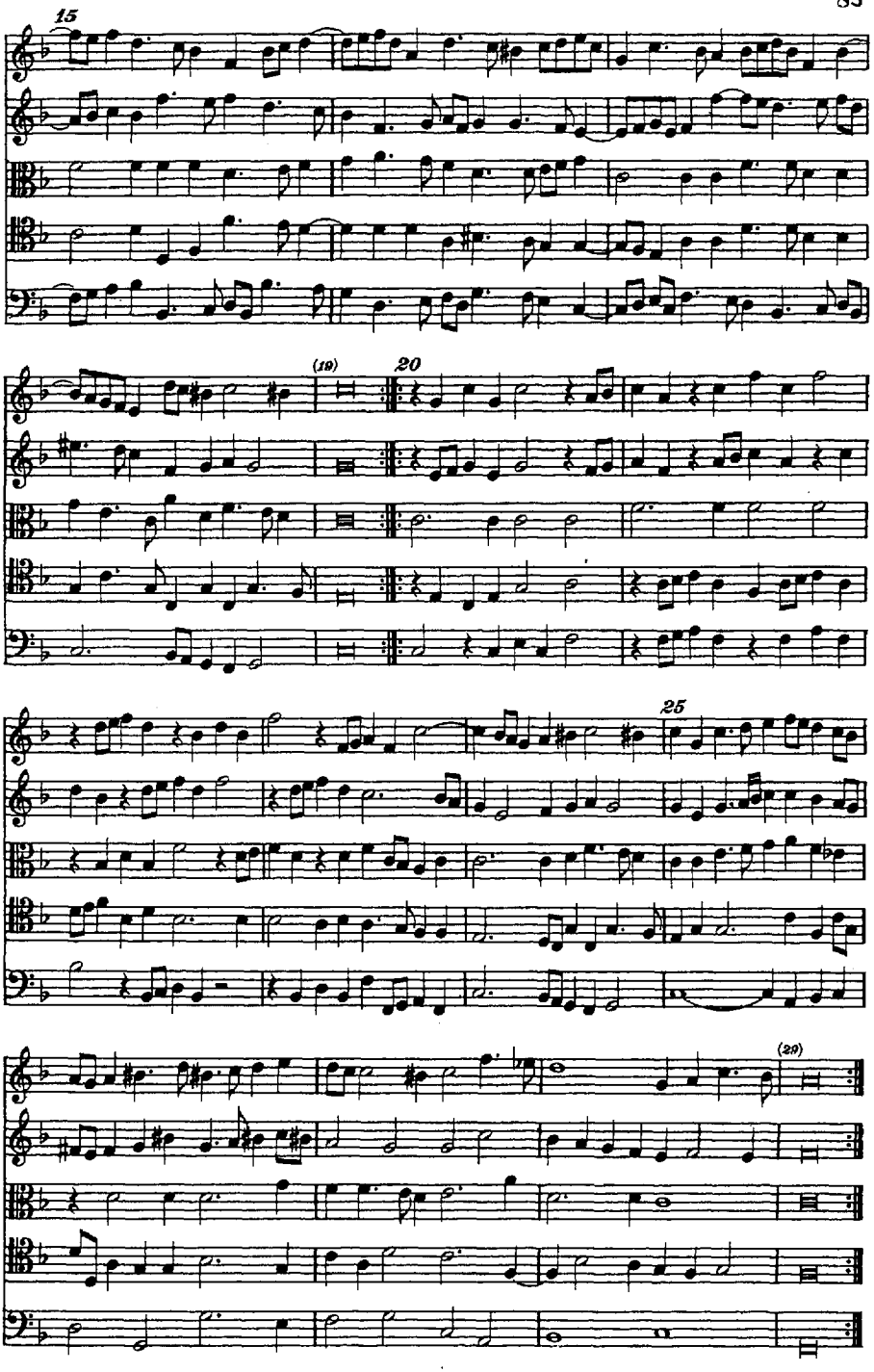
* Or. ohne Punkte bis zum Schluß

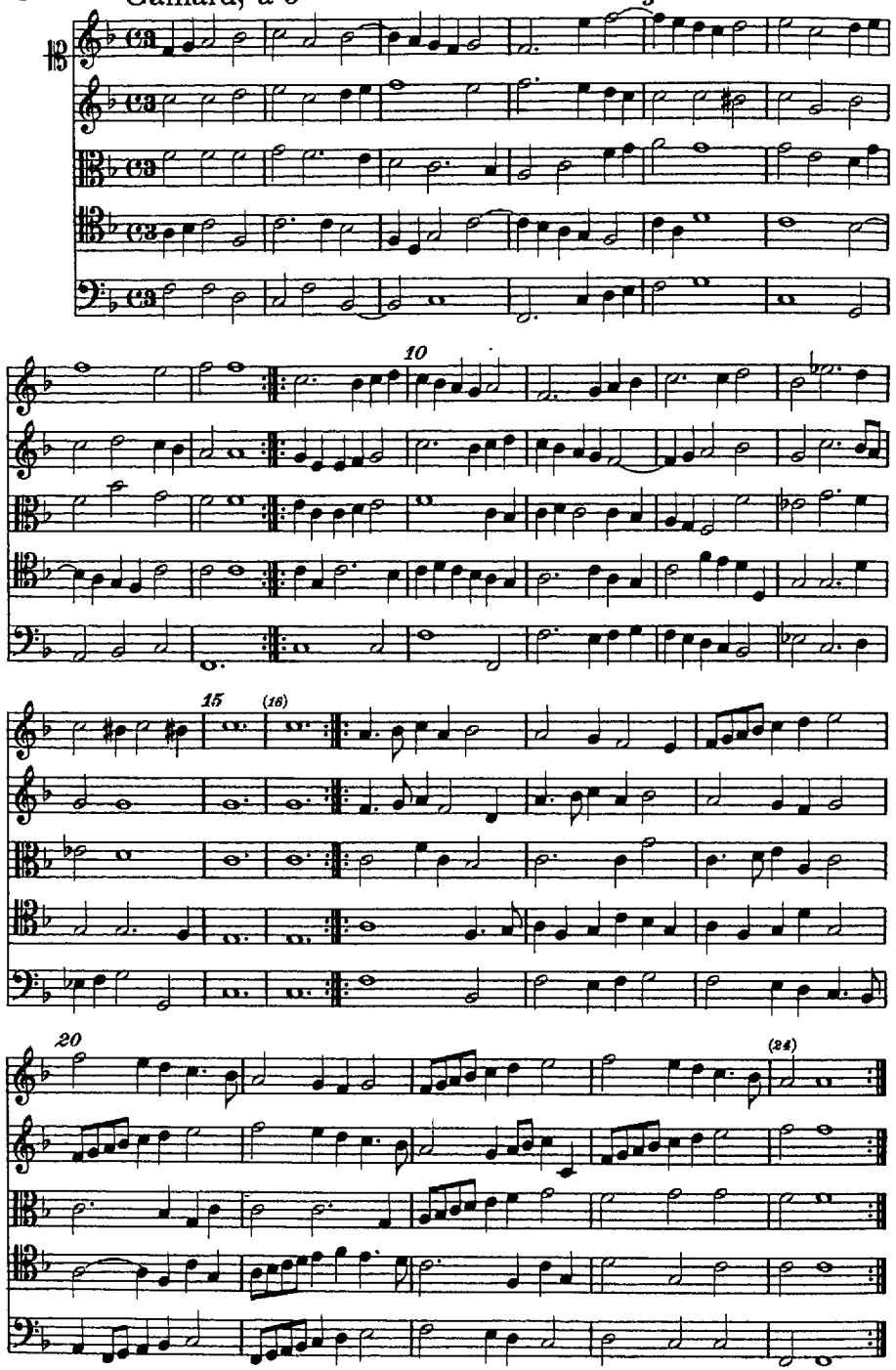
IX

Paduana, à 5

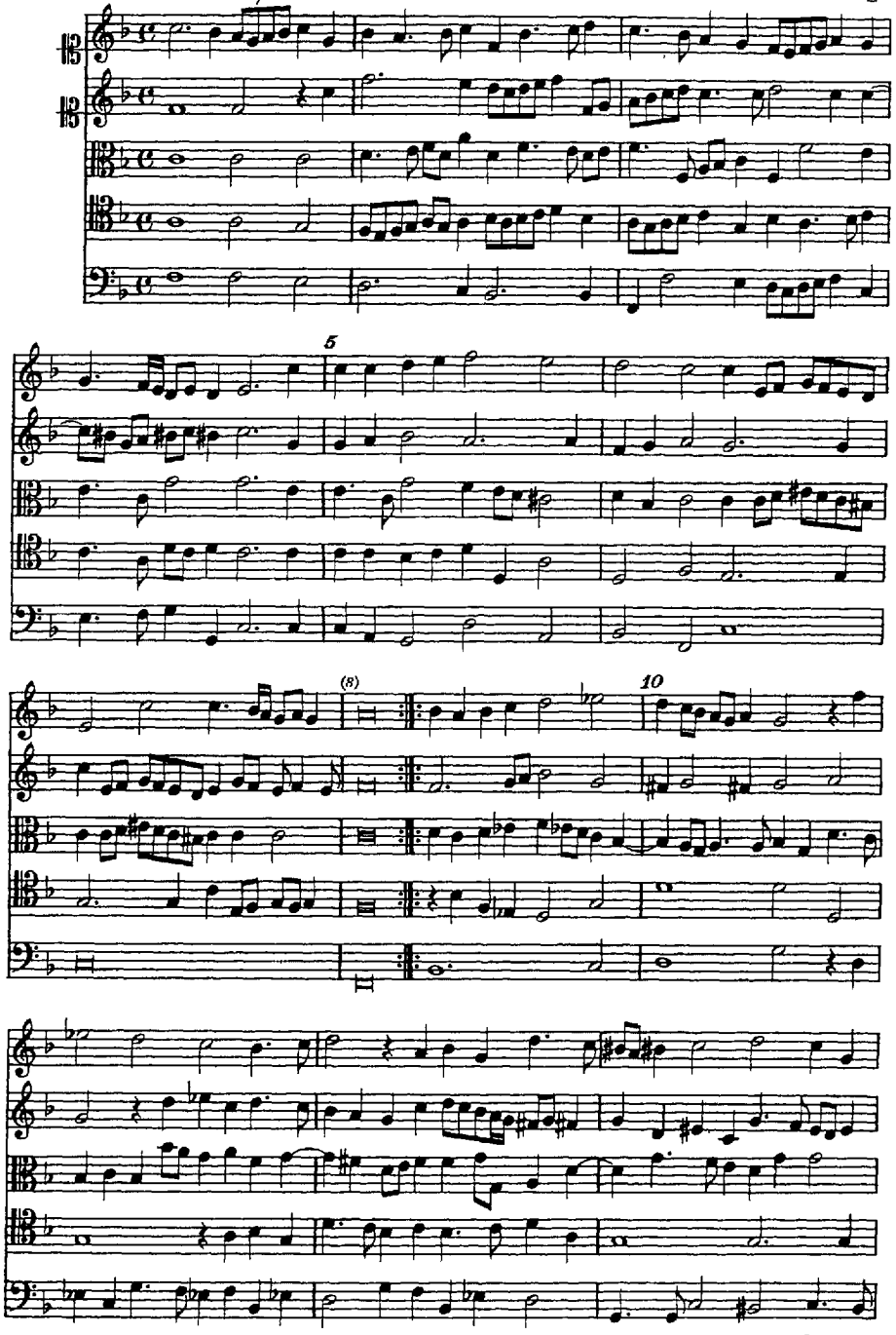
Wilhelm Brade Engl.

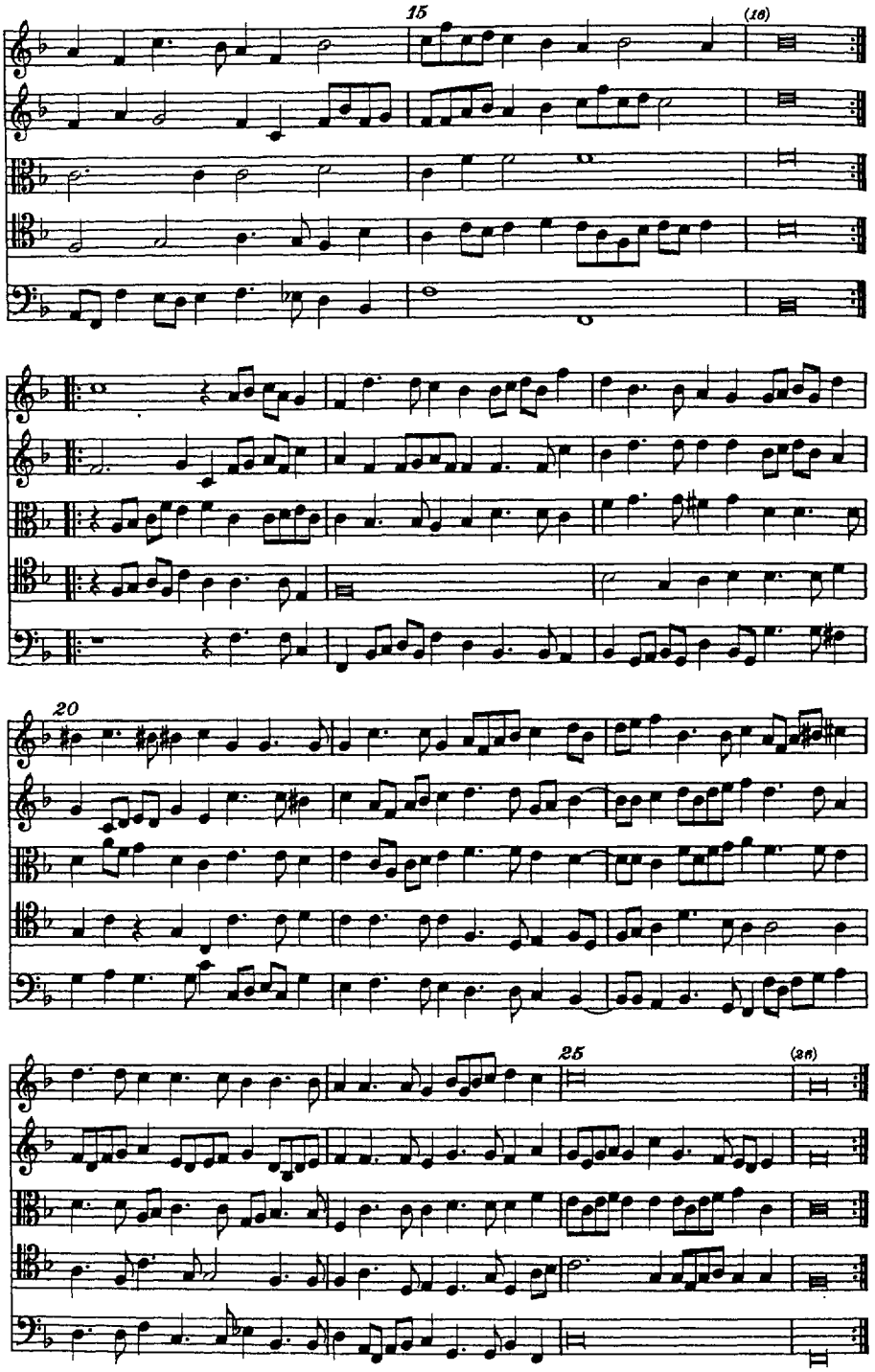



15
(19)
20
25
(29)

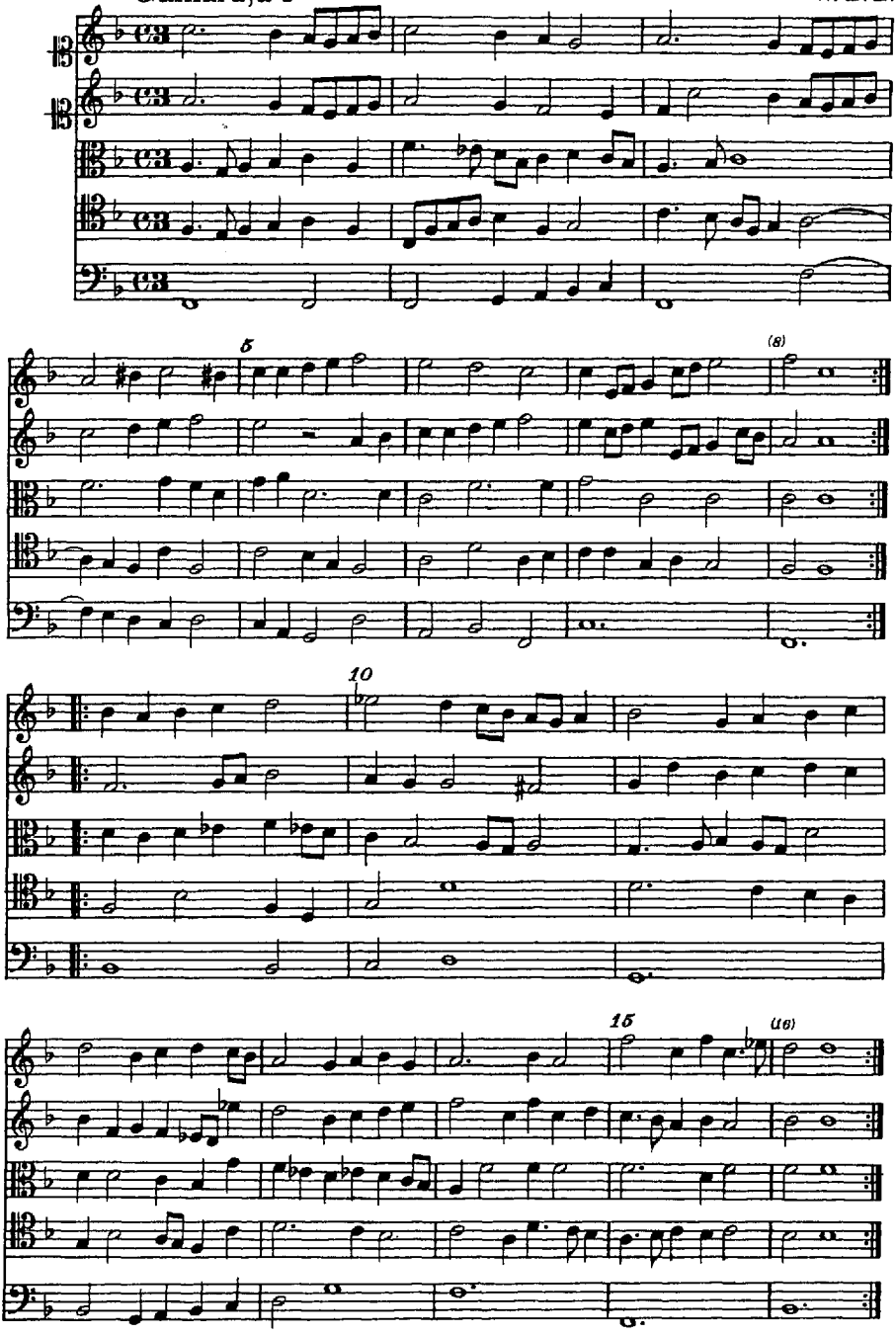

5
10
15
(16)
20
(24)

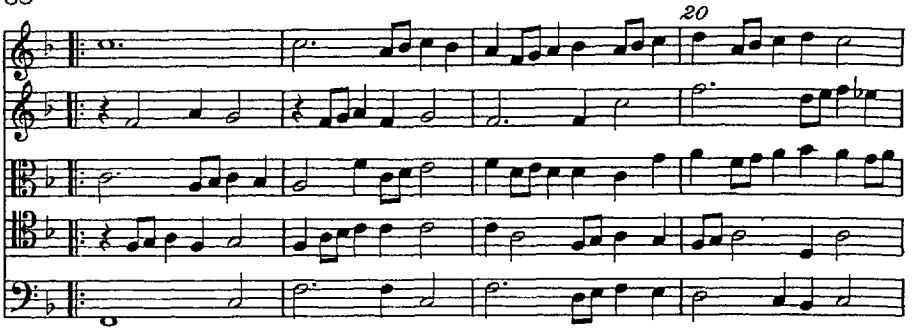
Paduana, à 5 Wilhelm Brade Engl.

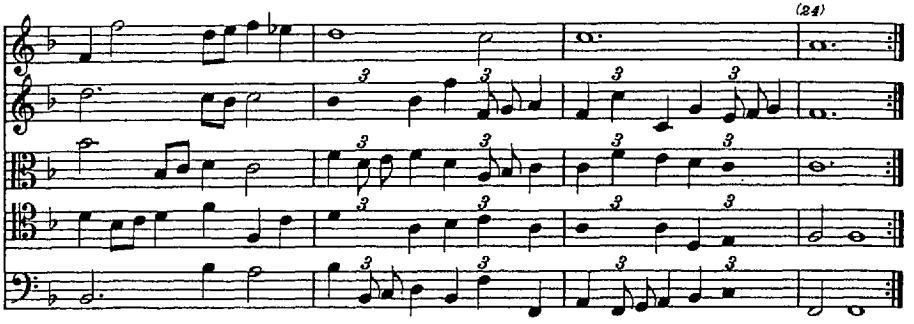



15
(16)
20
25
(26)

Gaillard, à 5 W. B. E.



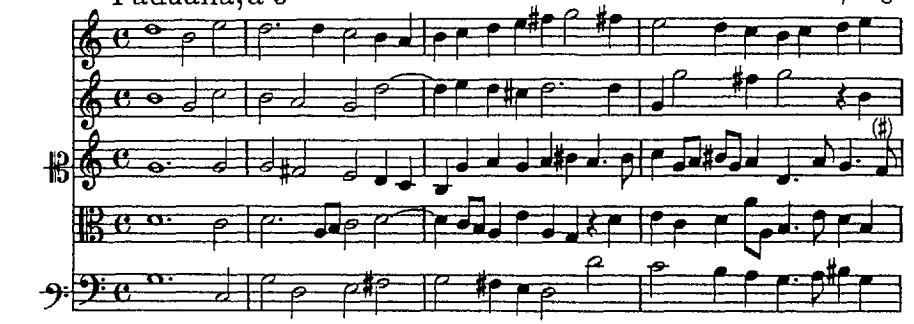


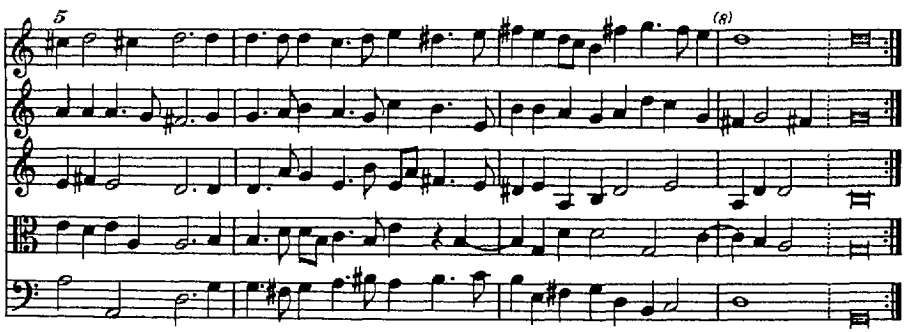


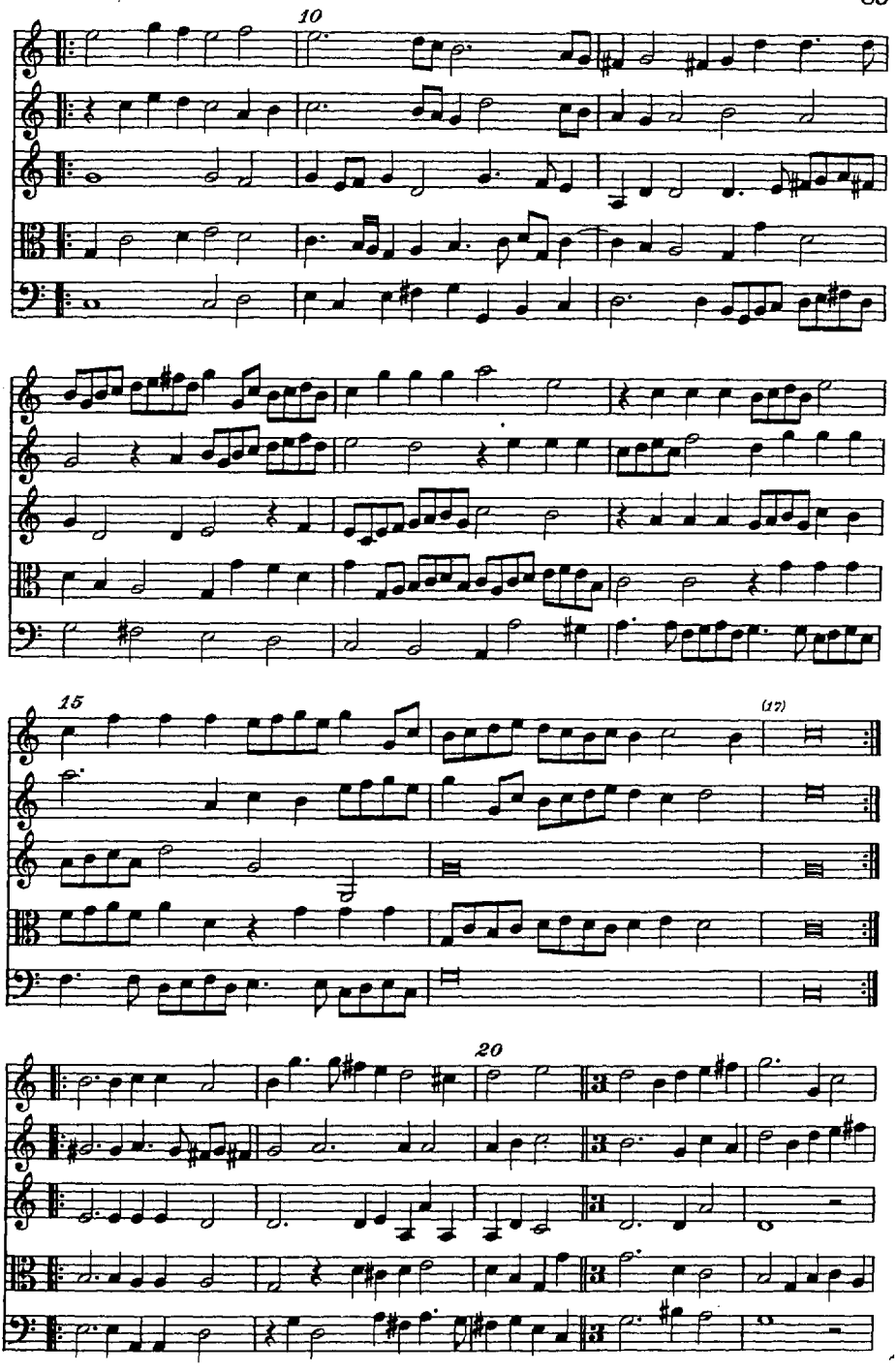
XI

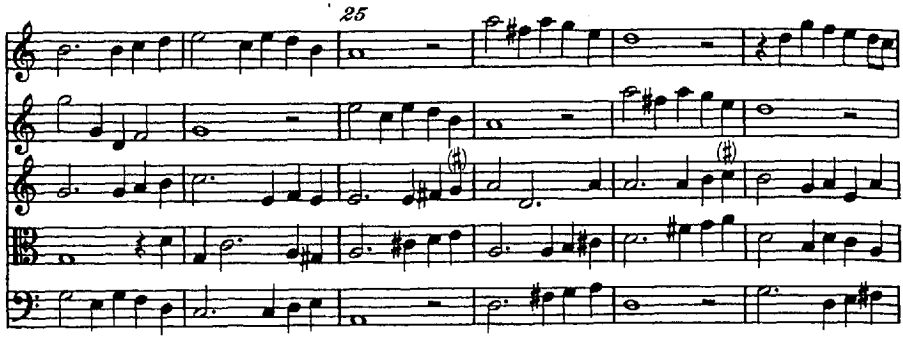
Paduana, à 5

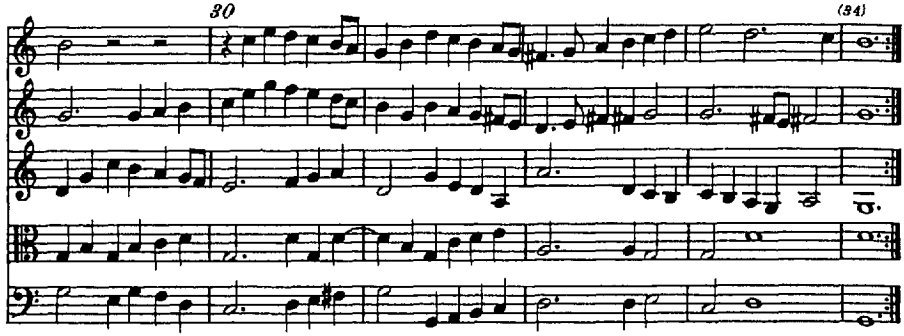
Wilhelm Brade, Engl.



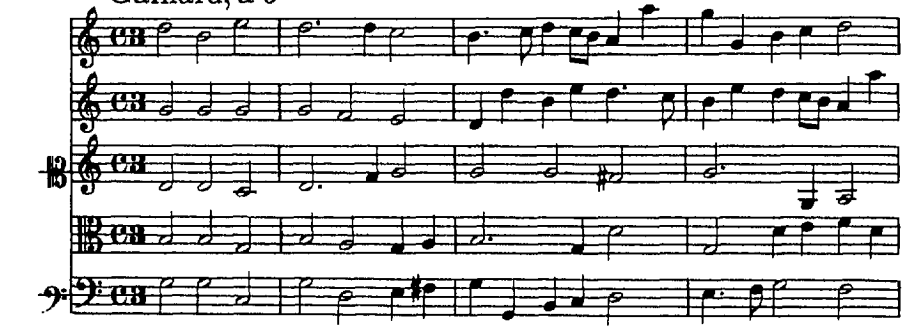


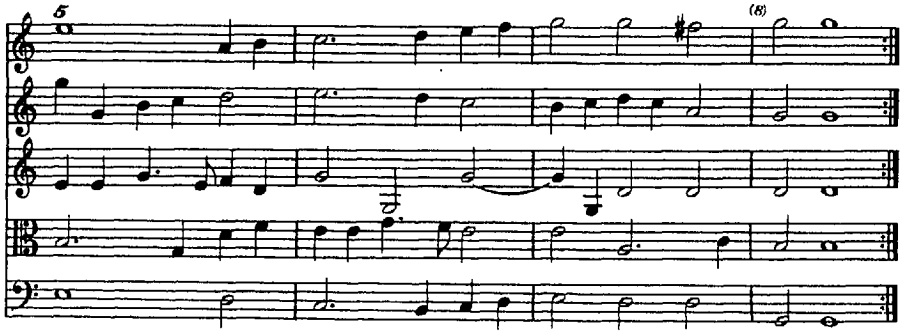

10
15
(17)
20

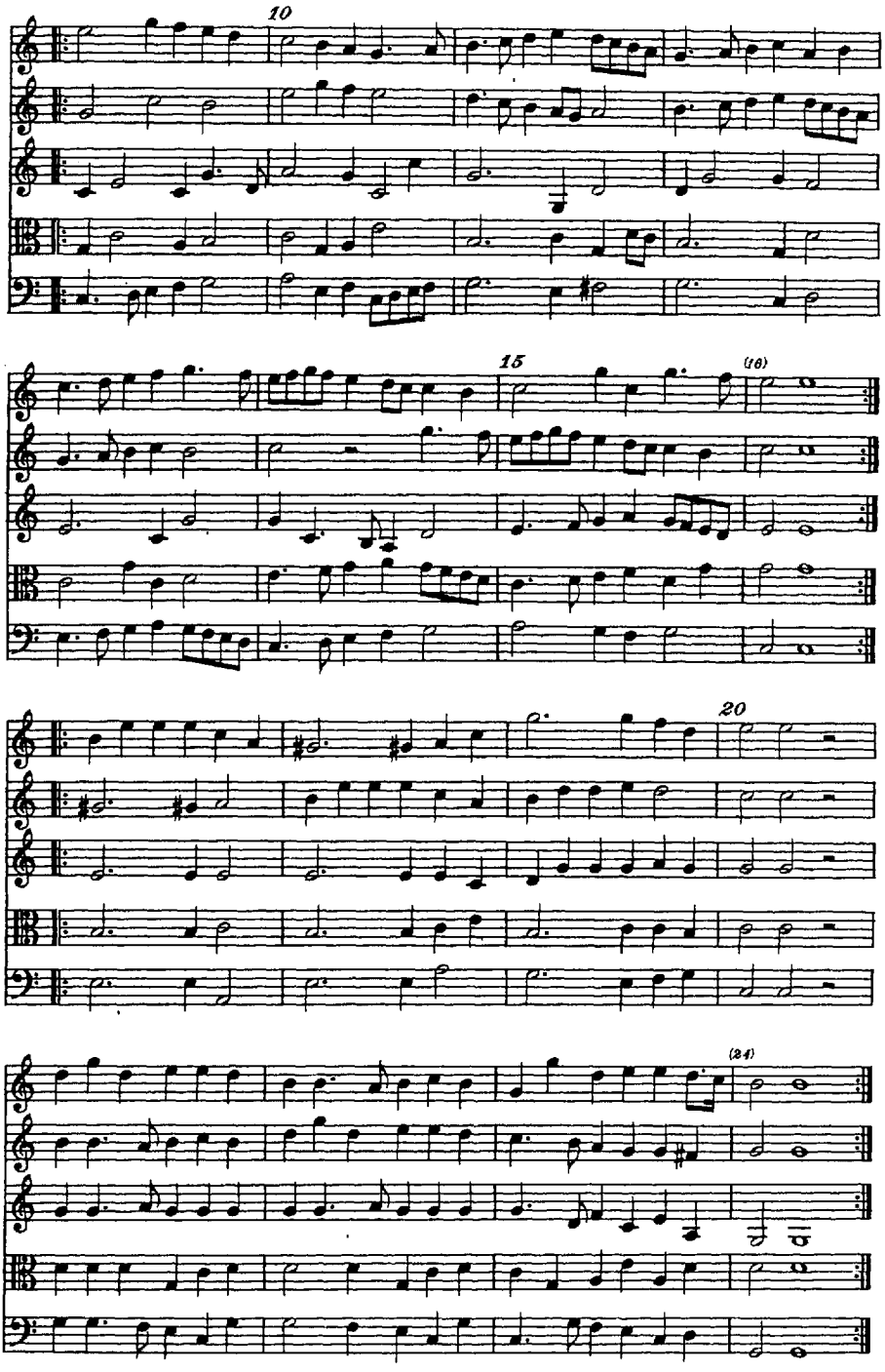




Gaillard, à 5



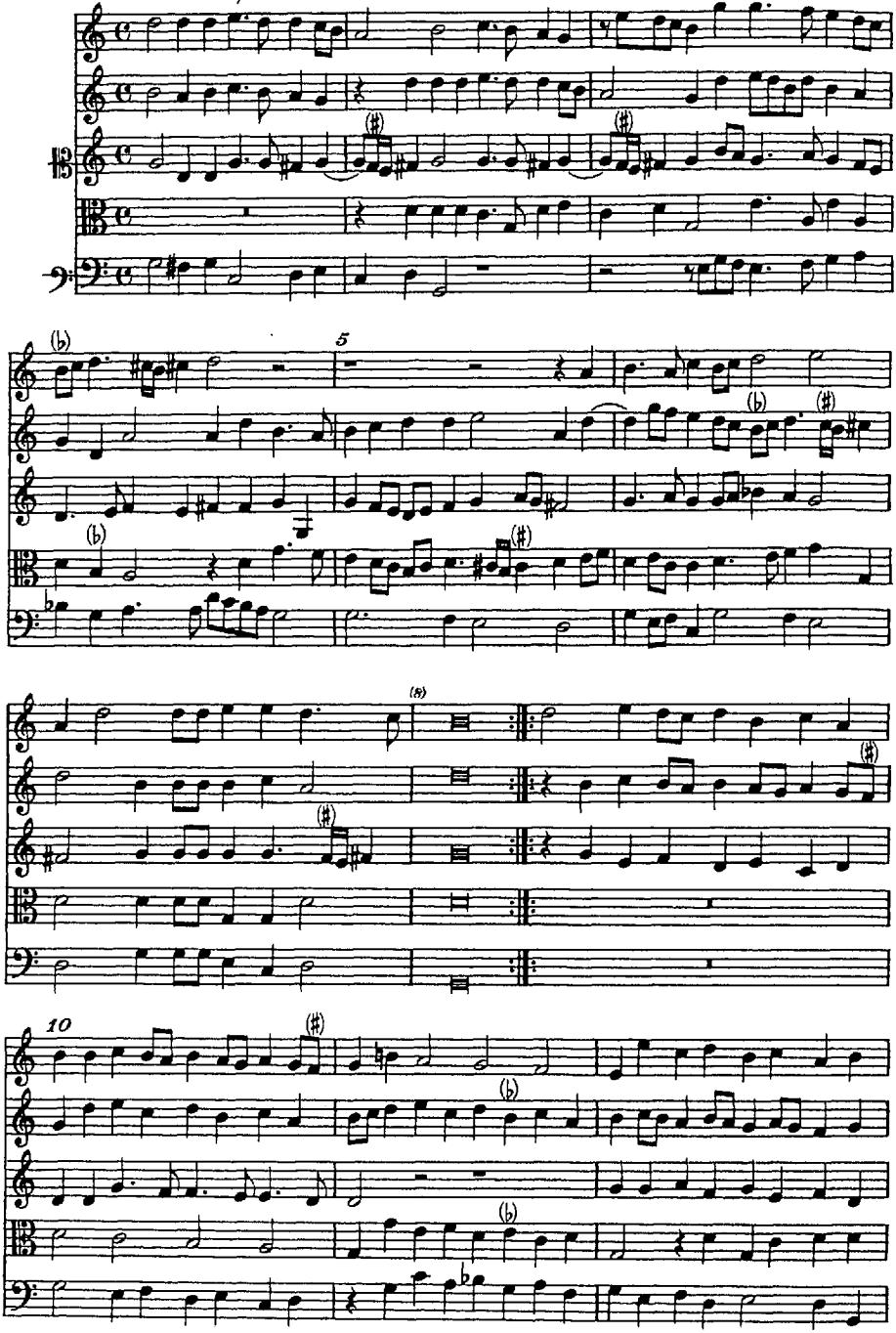


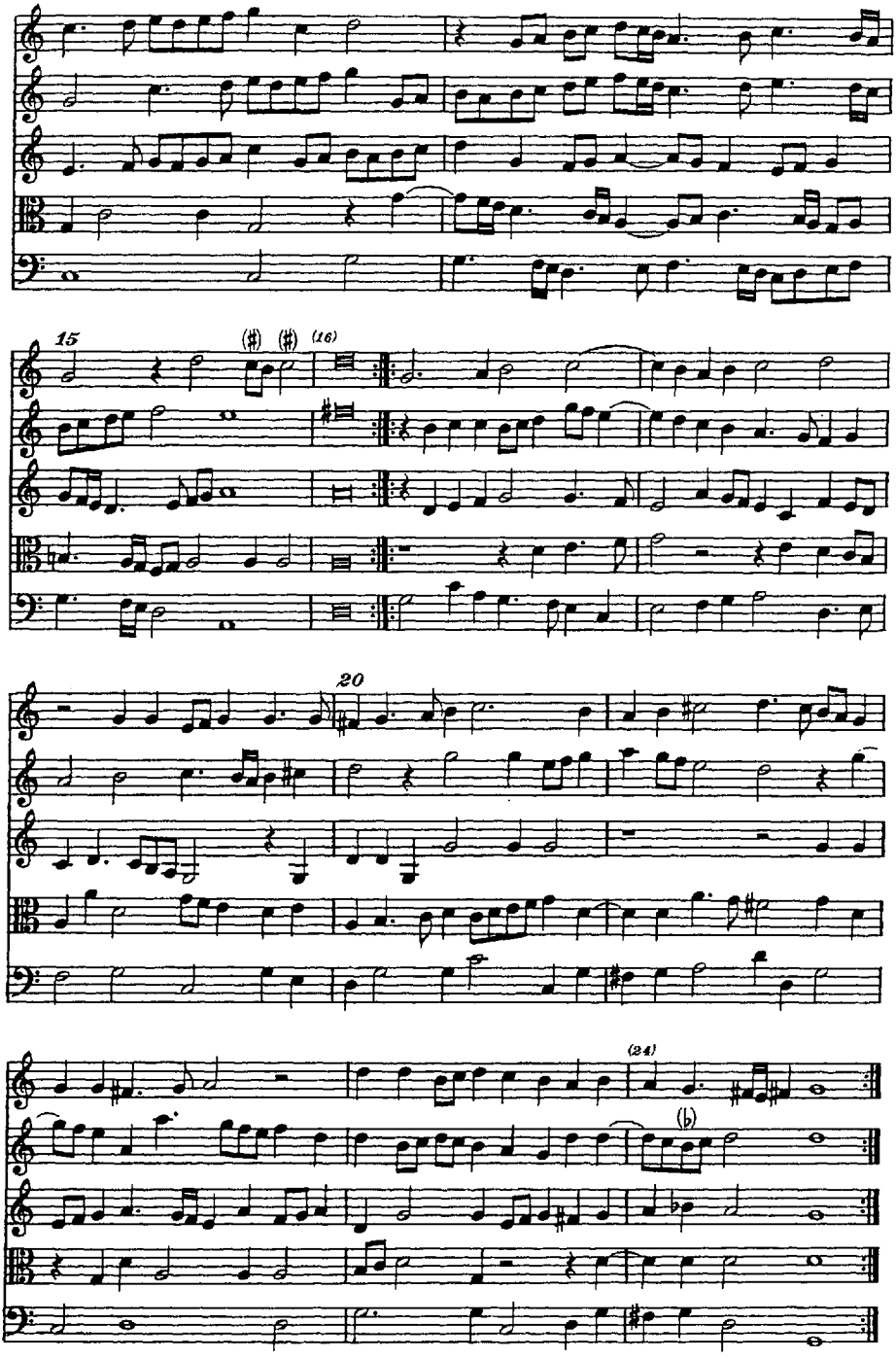

10
15
(16)
20
(24)

XII

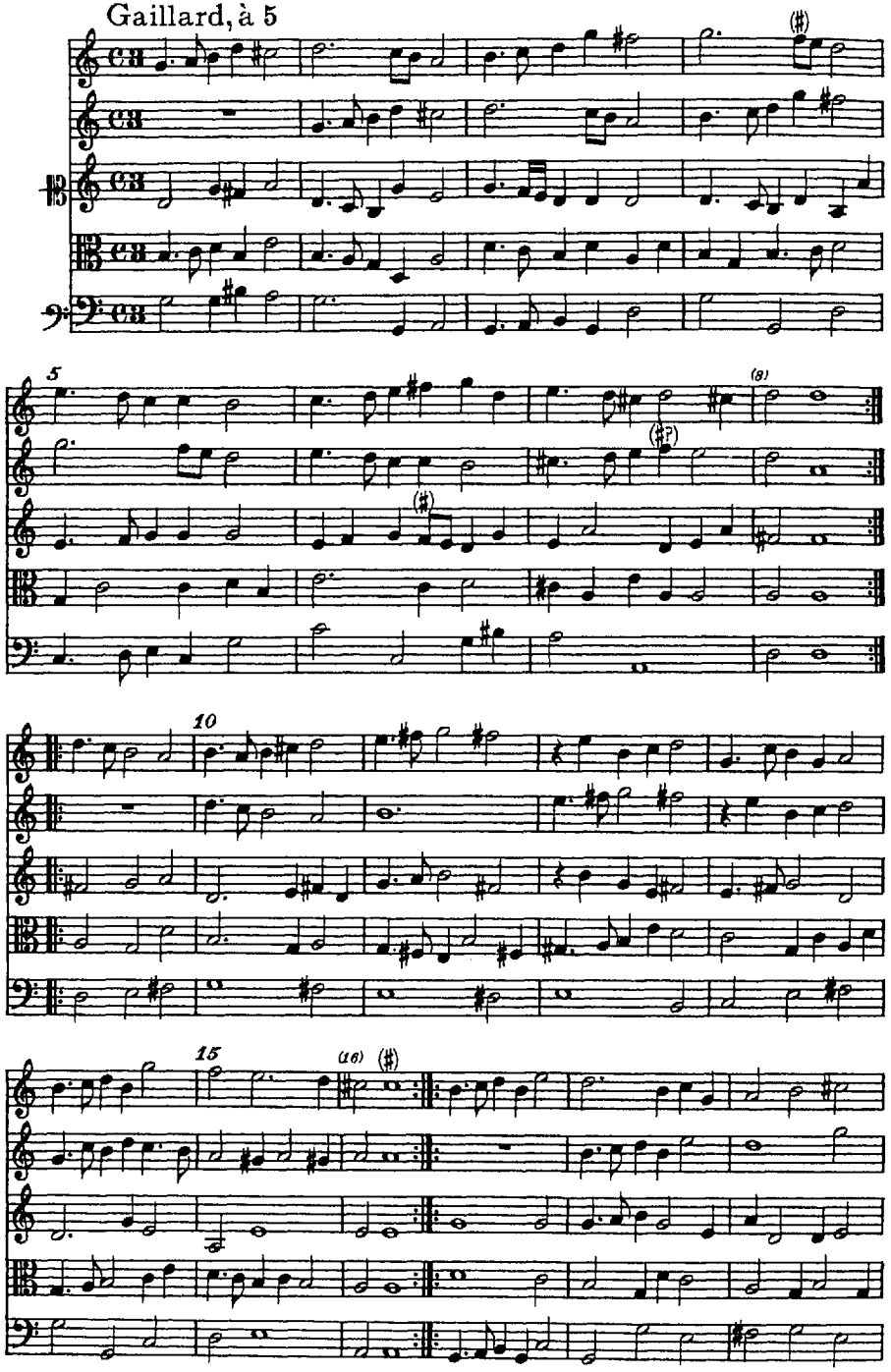
Paduana, à 5

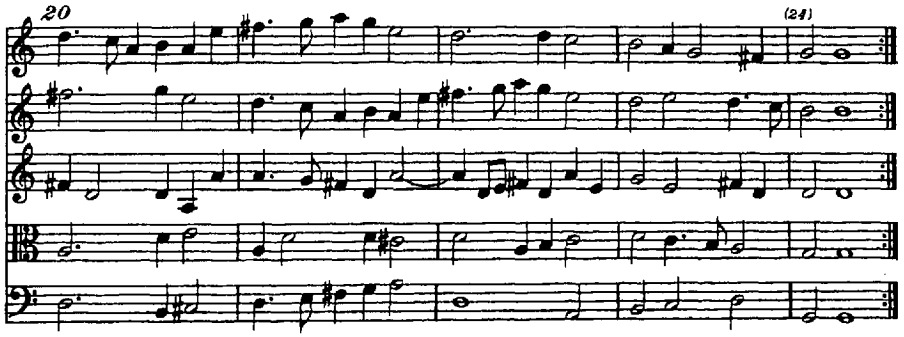
Mathaeus Merker




15
(16)
20
(24)

Gaillard, à 5

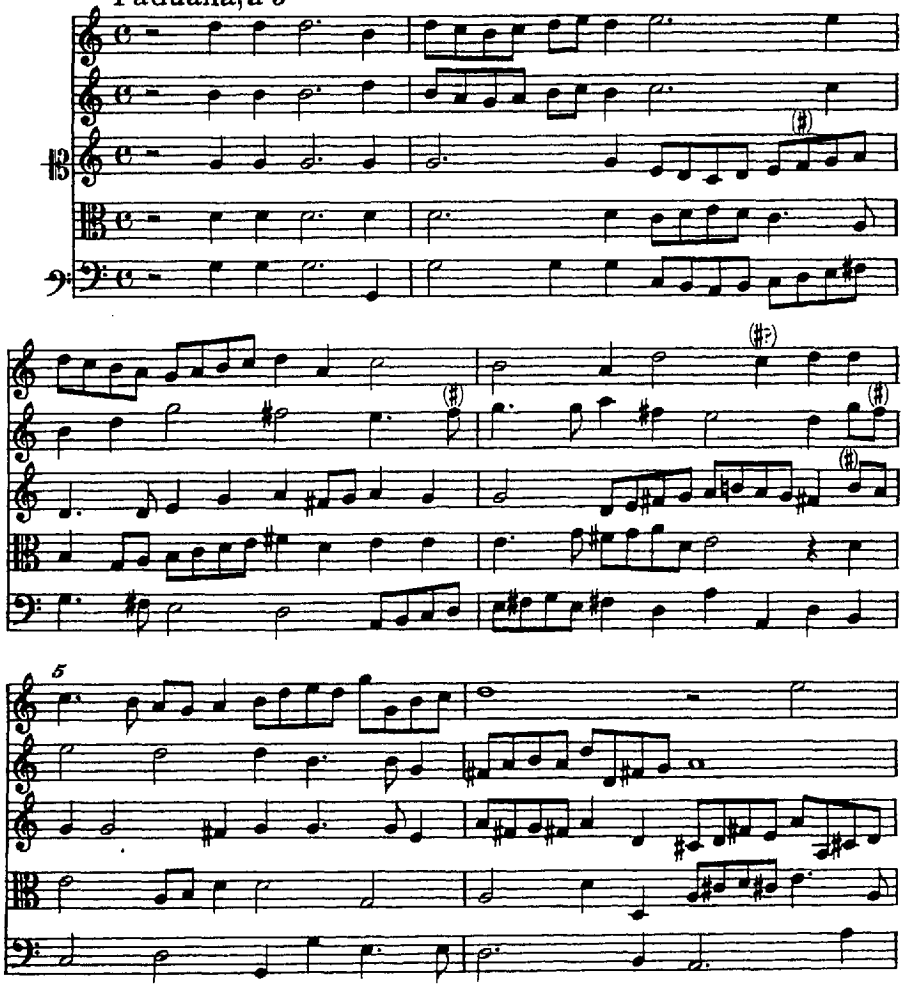


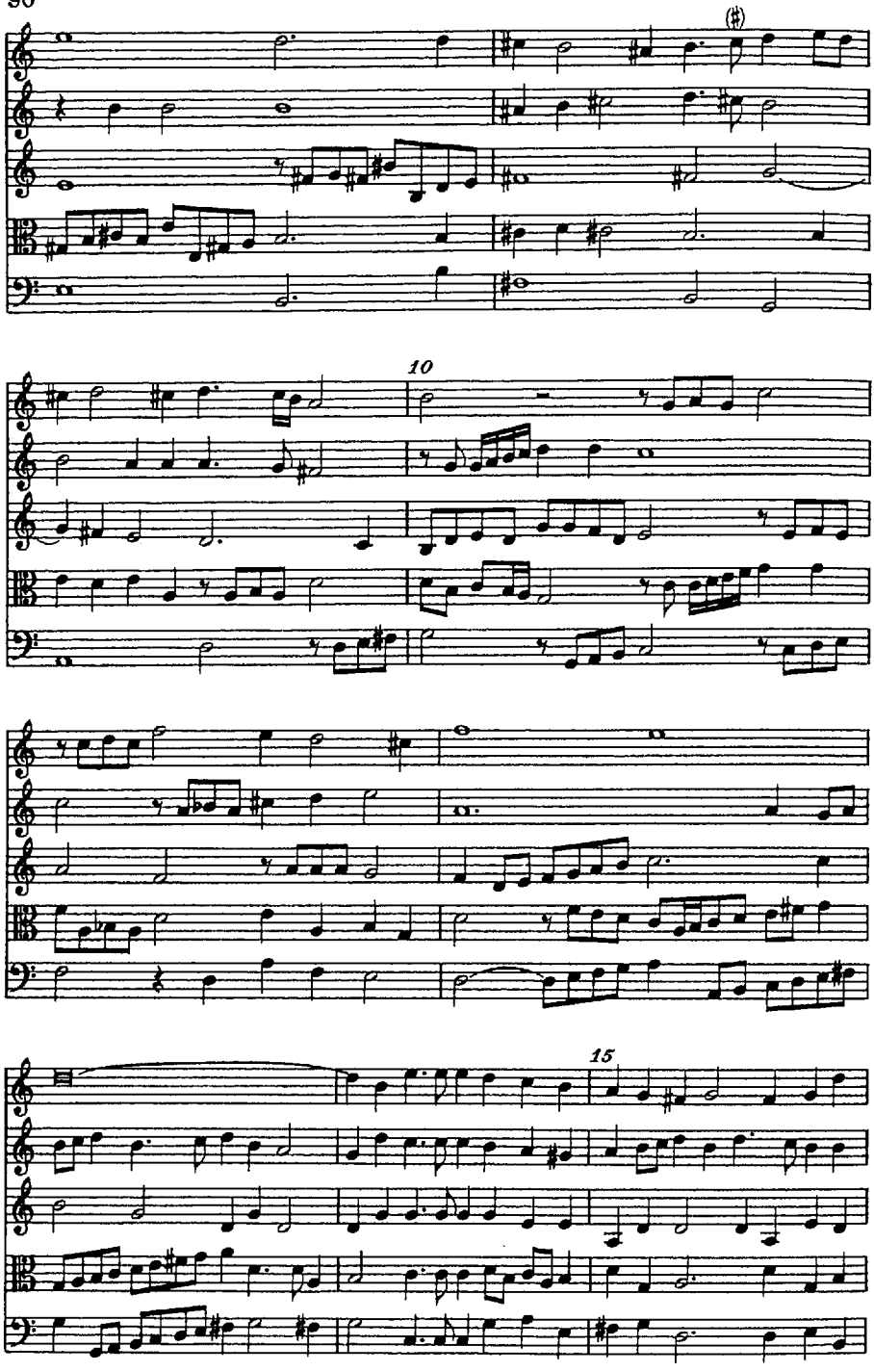


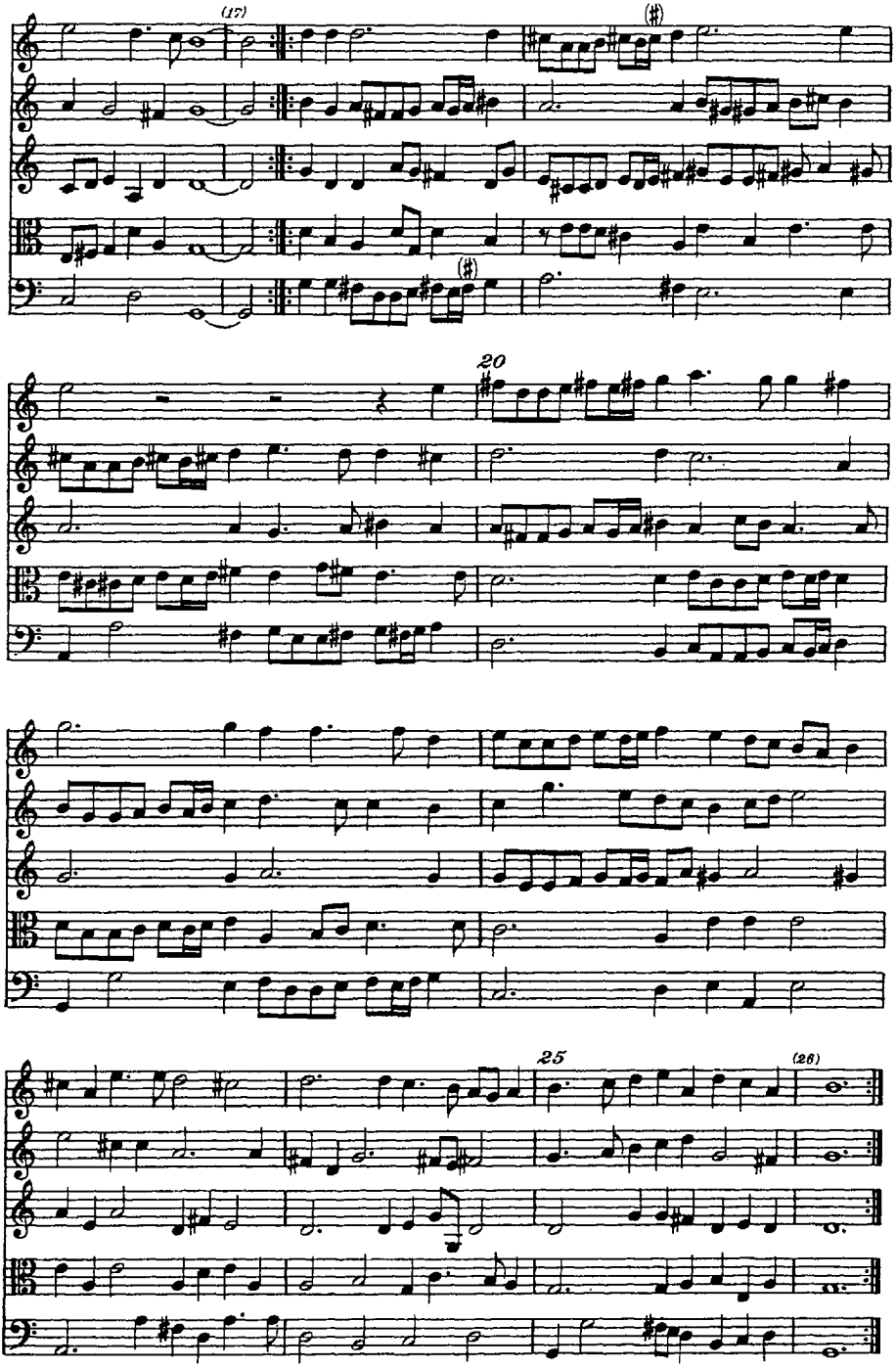
XIII

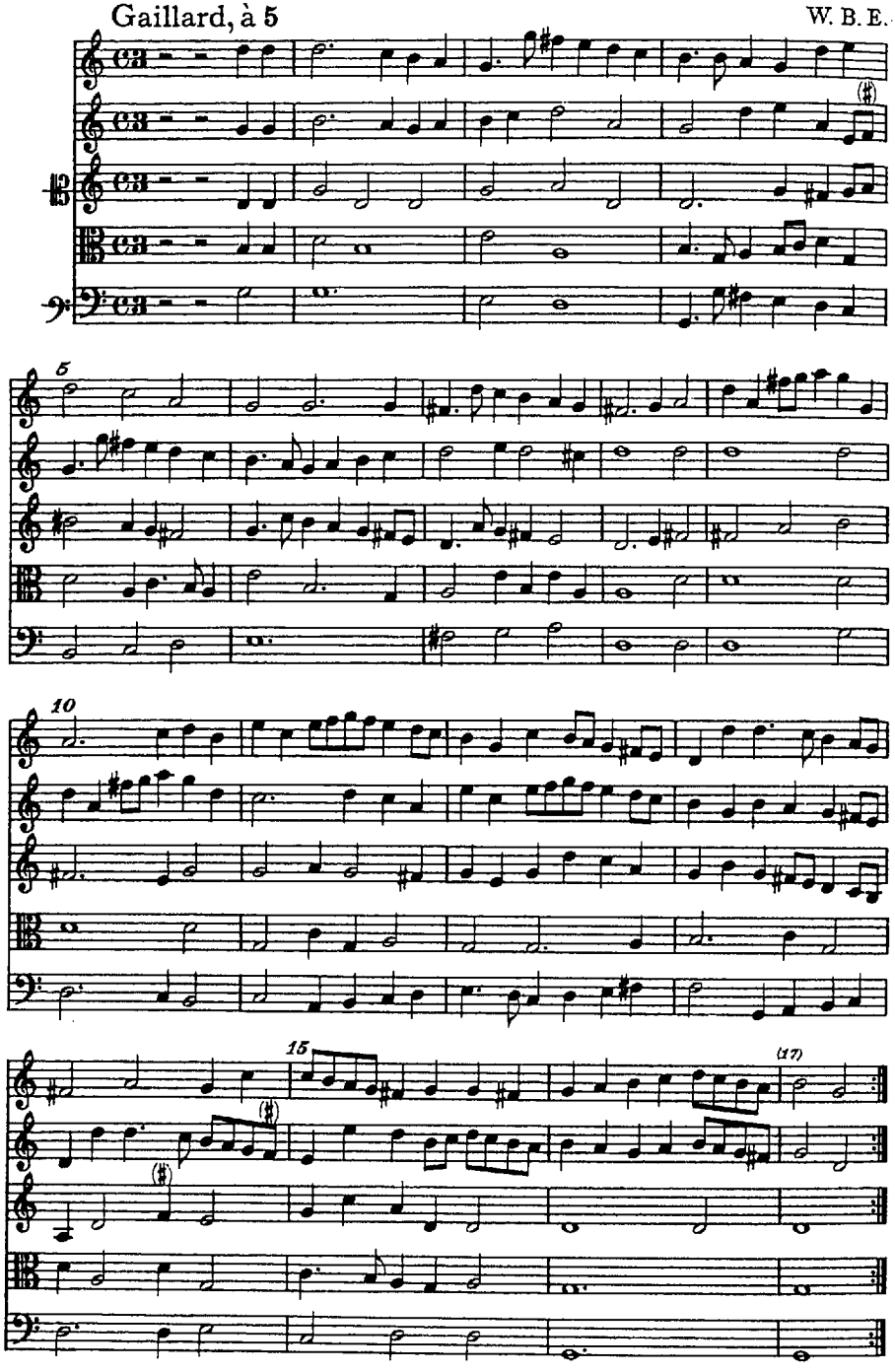
Paduana, à 5

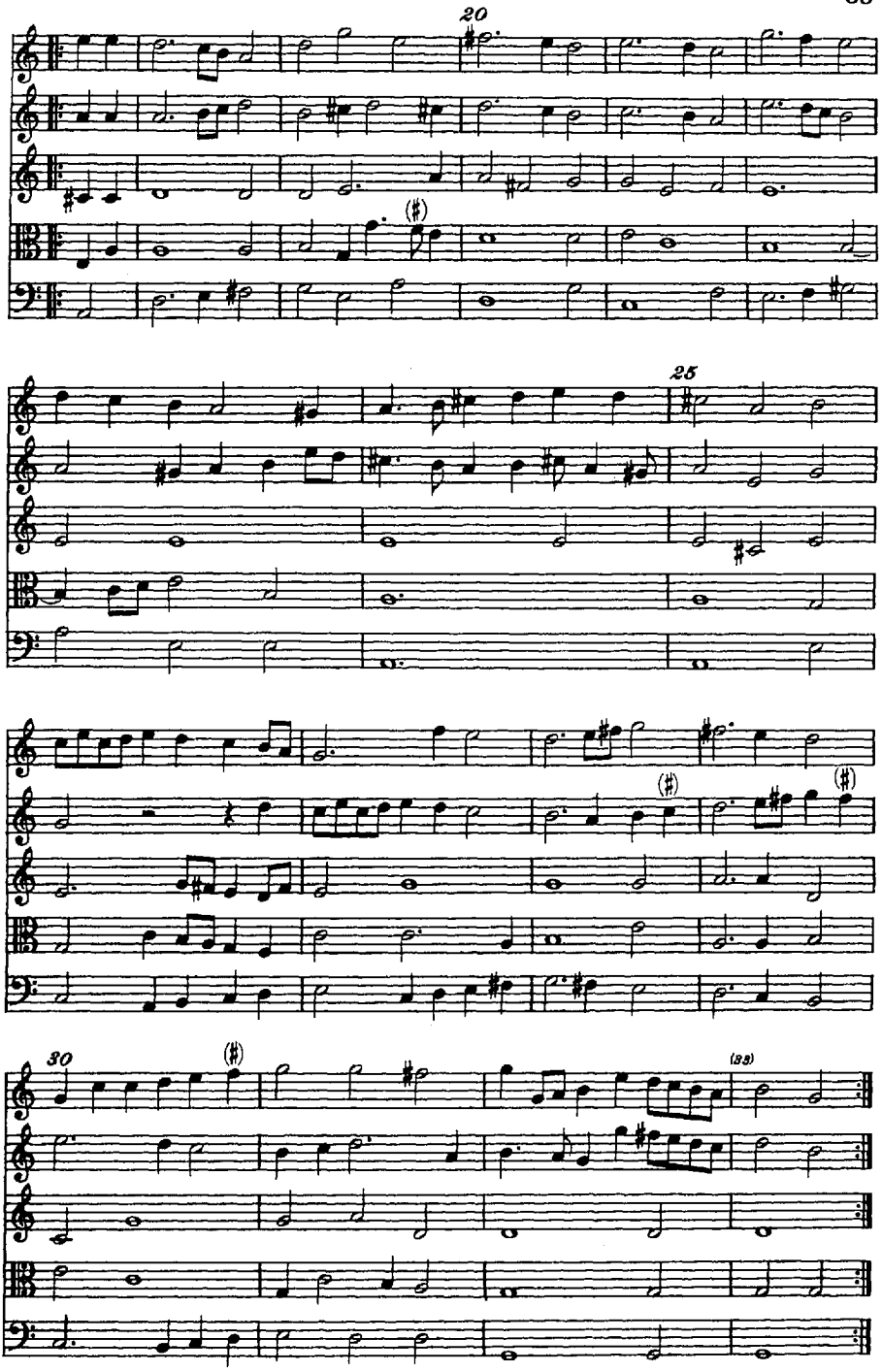
Wilhelm Brade, Engl.




10
15


(17)
(#)
20
(#)
25
(26)

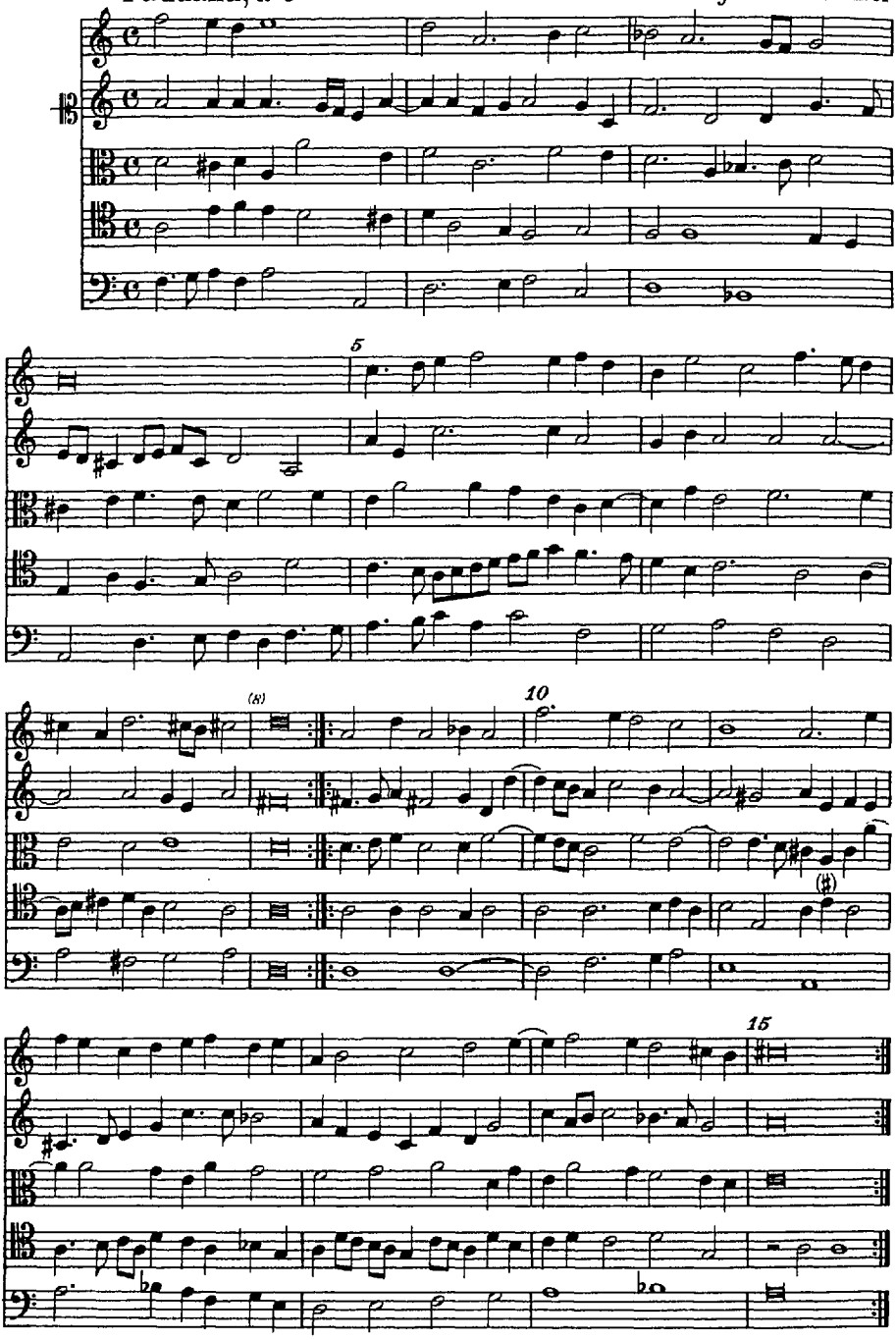

Gaillard, à 5
W. B. E.
5
10
15
(17)

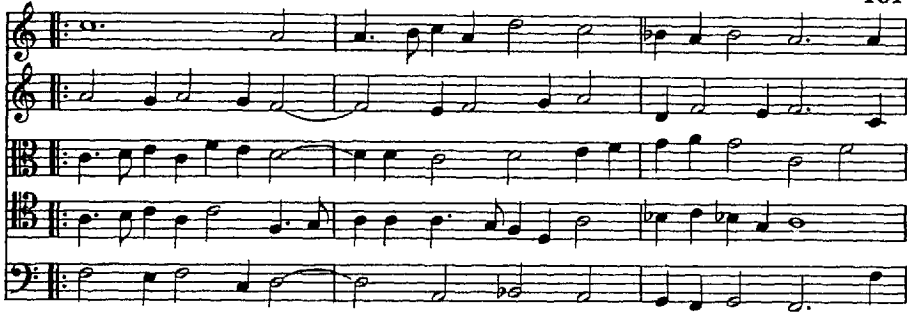

20
25
30
(33)

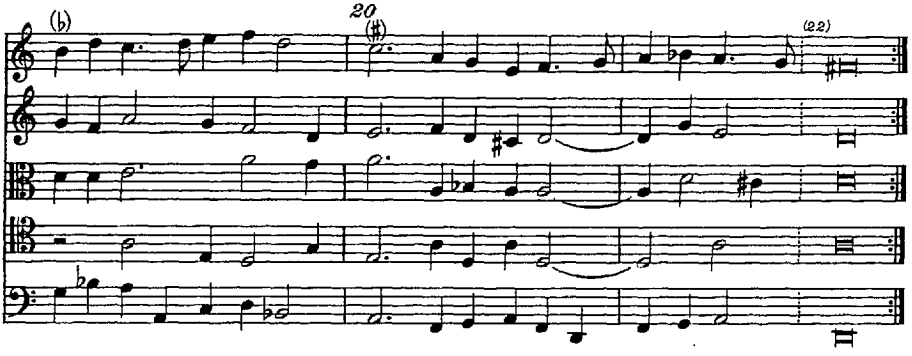
XIV

Paduana, à 5

Johann Sommer

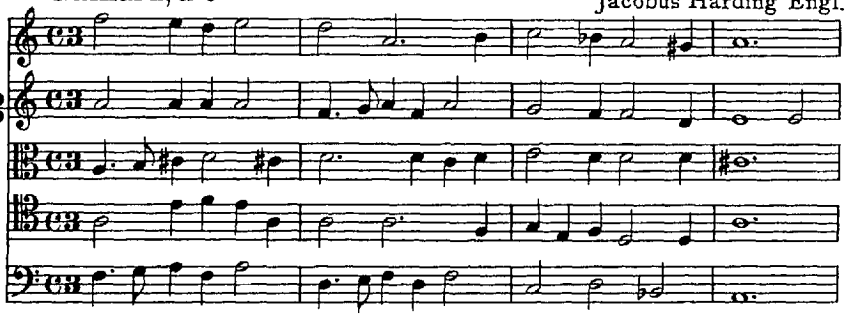


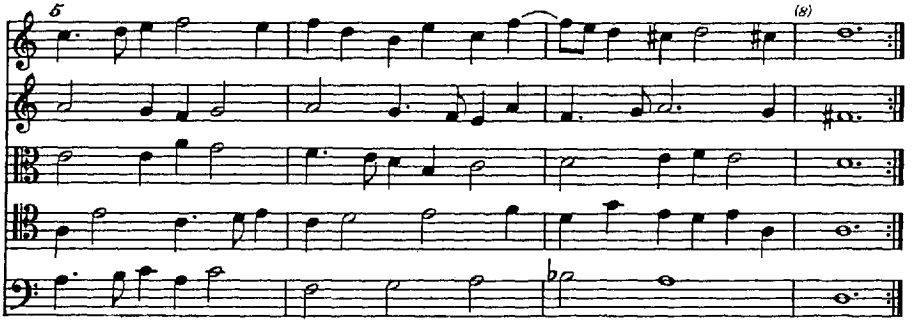


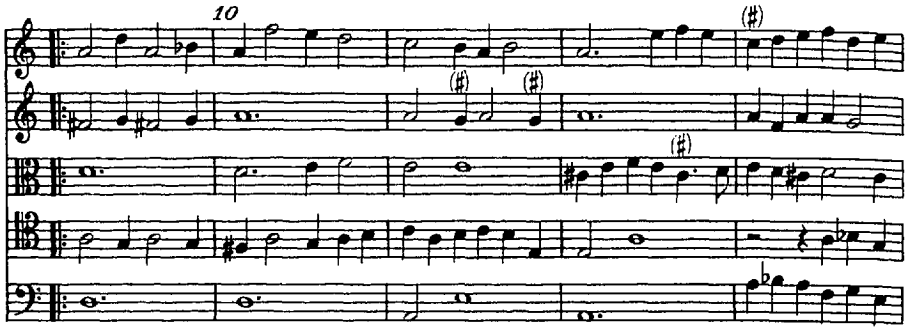


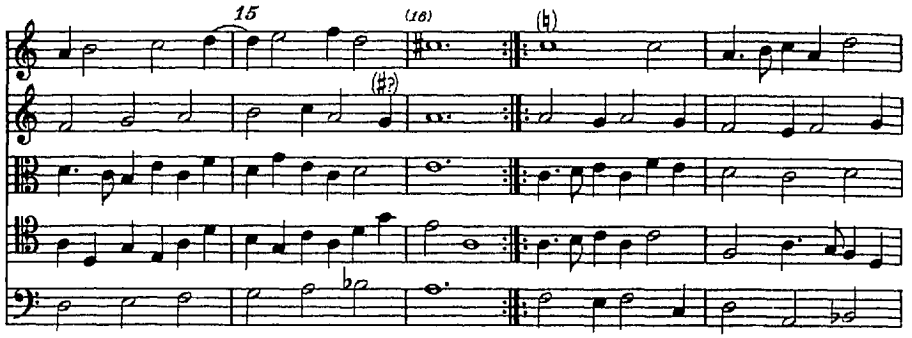
Gaillard, à 5

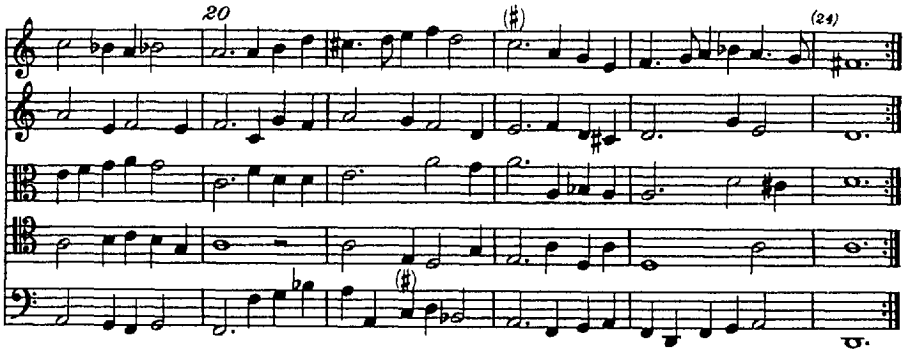
Jacobus Harding Engl.







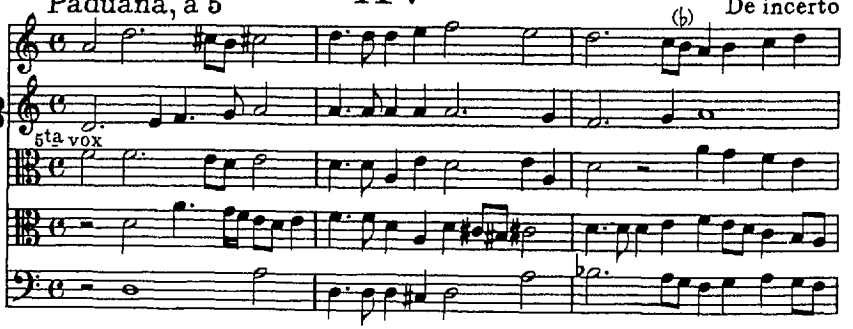


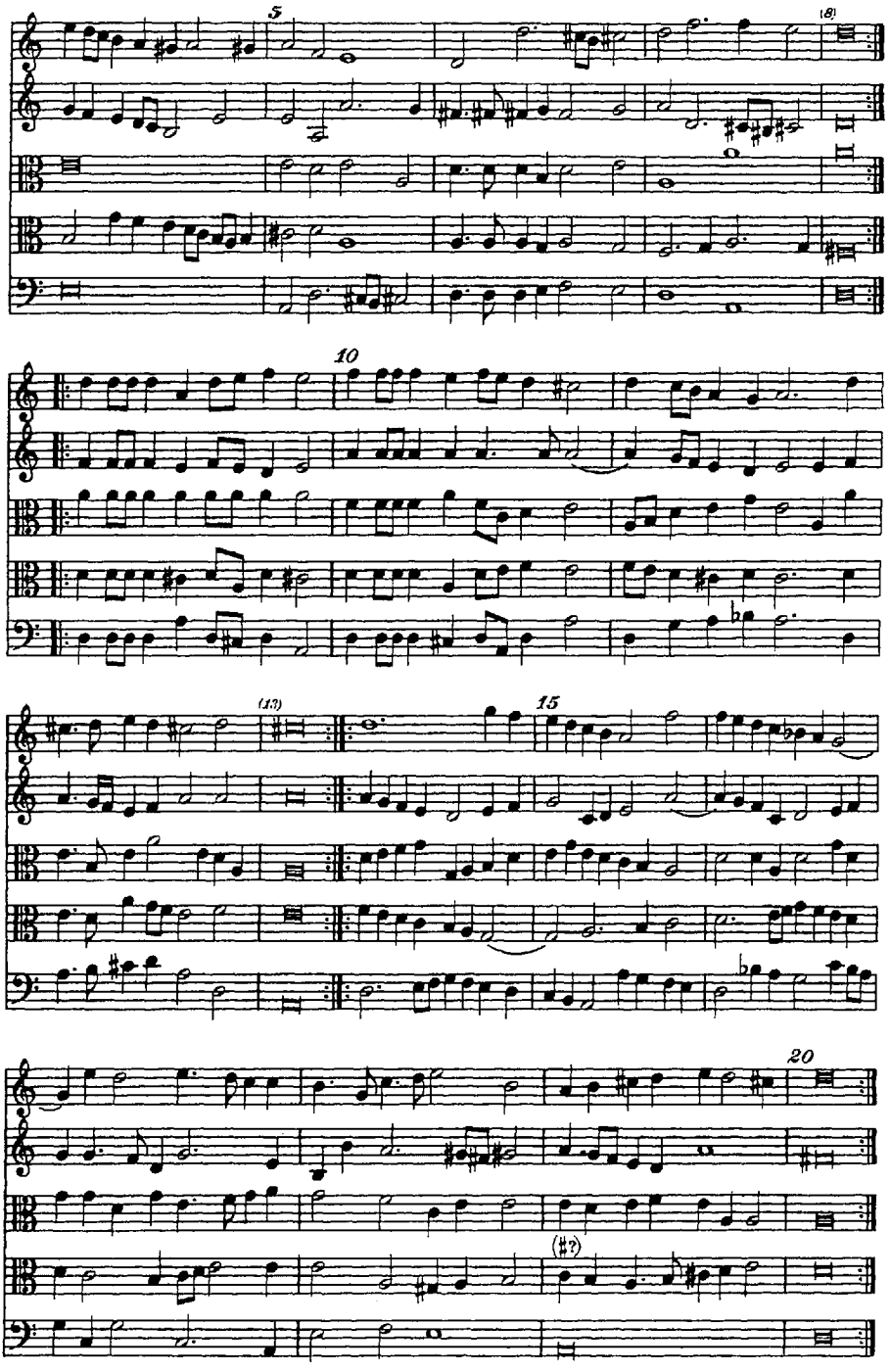


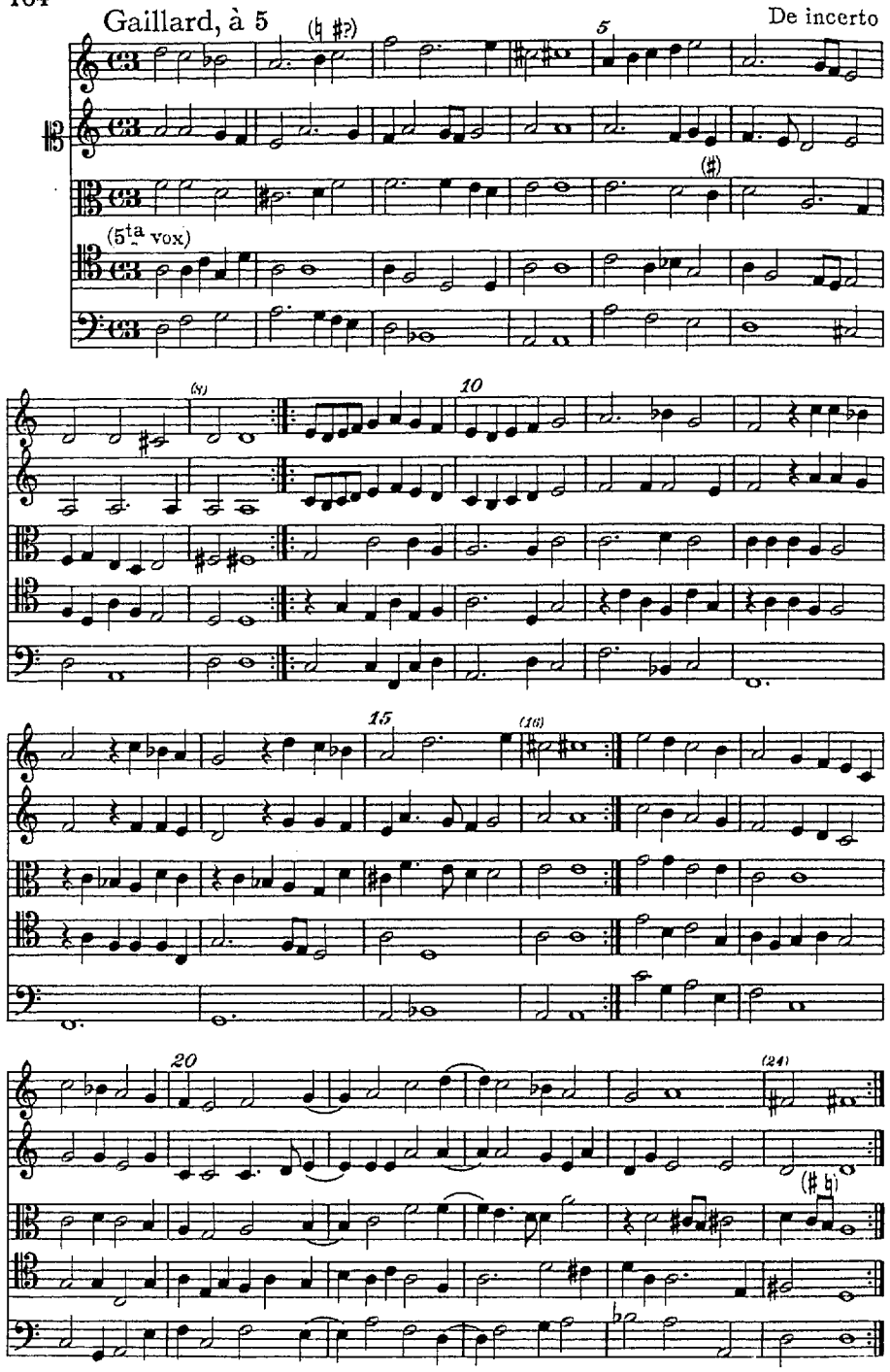
XV

Paduana, à 5

De incerto



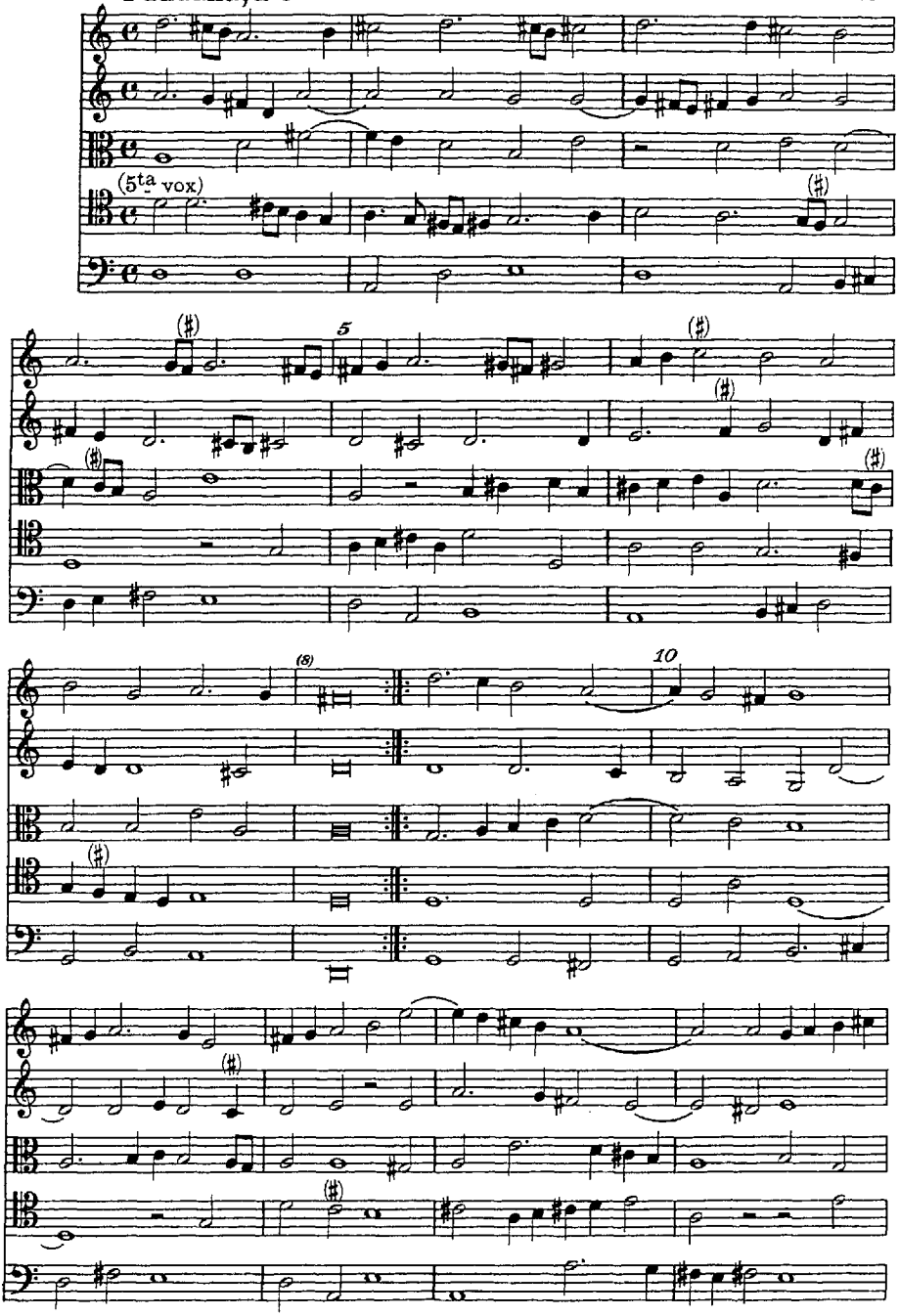

5
(8)
10
(13)
15
20
(#?)

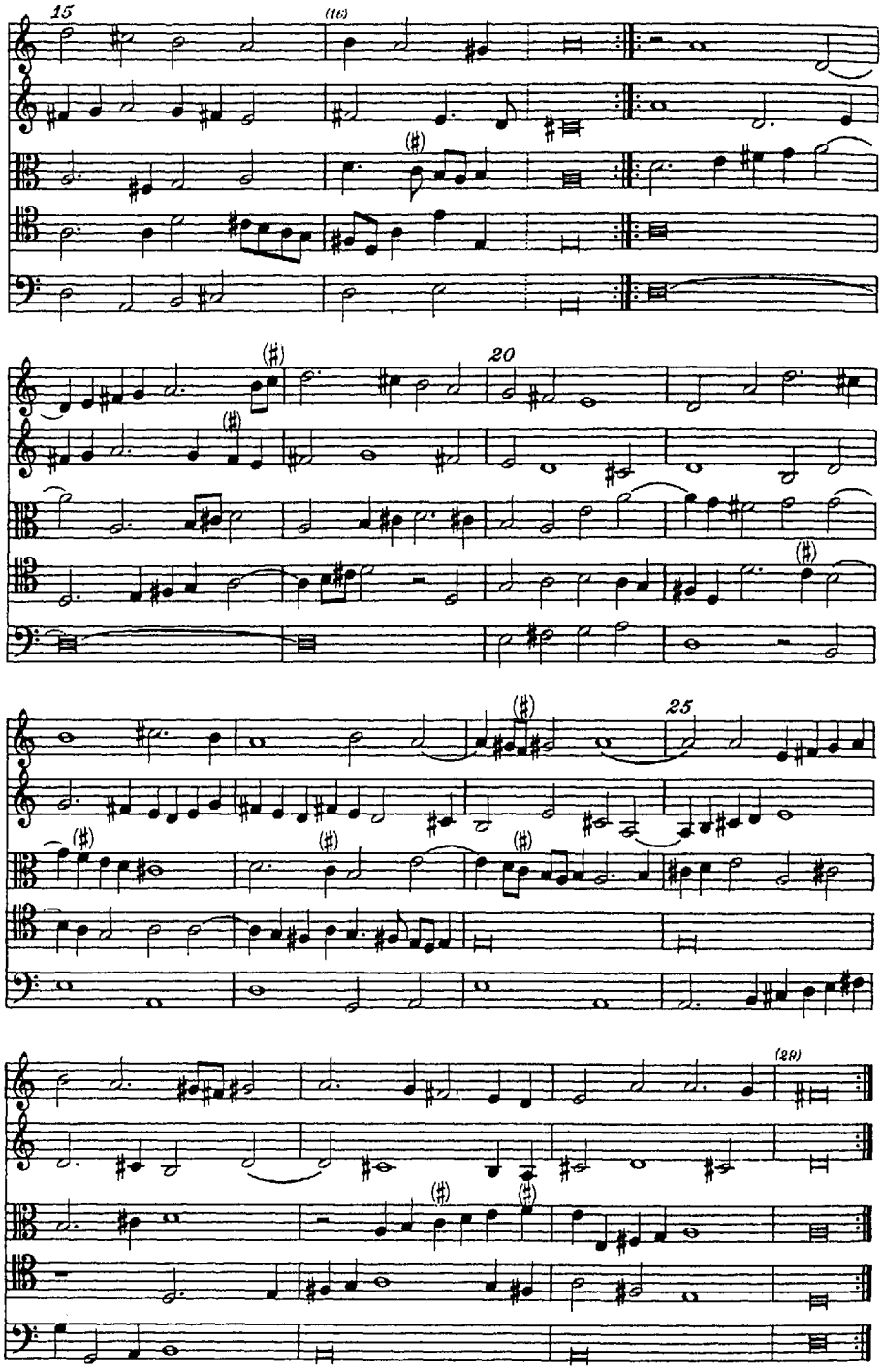

Gaillard, à 5
De incerto
(5ta vox)

XVI

Paduana, à 5

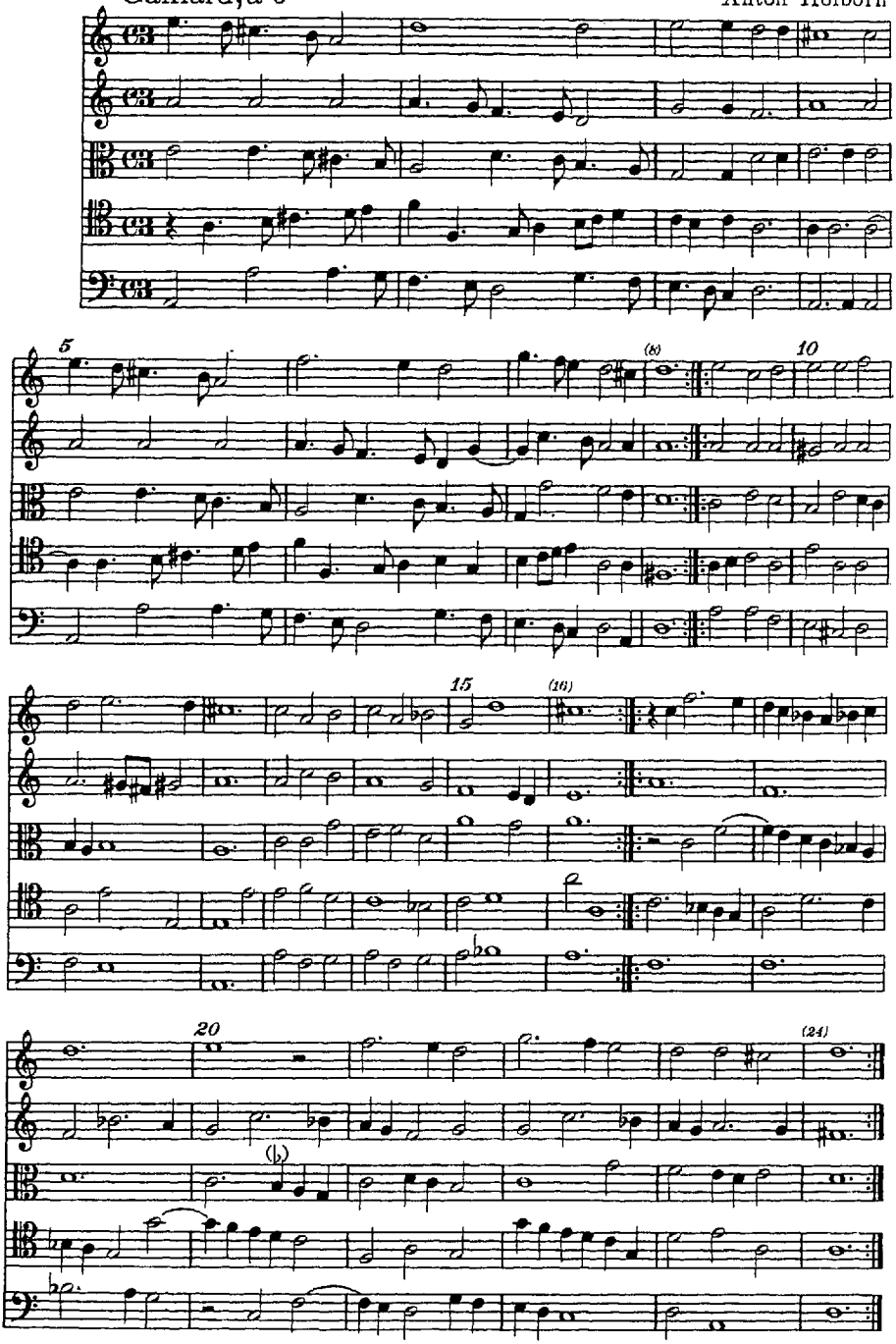
Anton Holborn




15
(16)
20
25
(29)

Gaillard, à 5

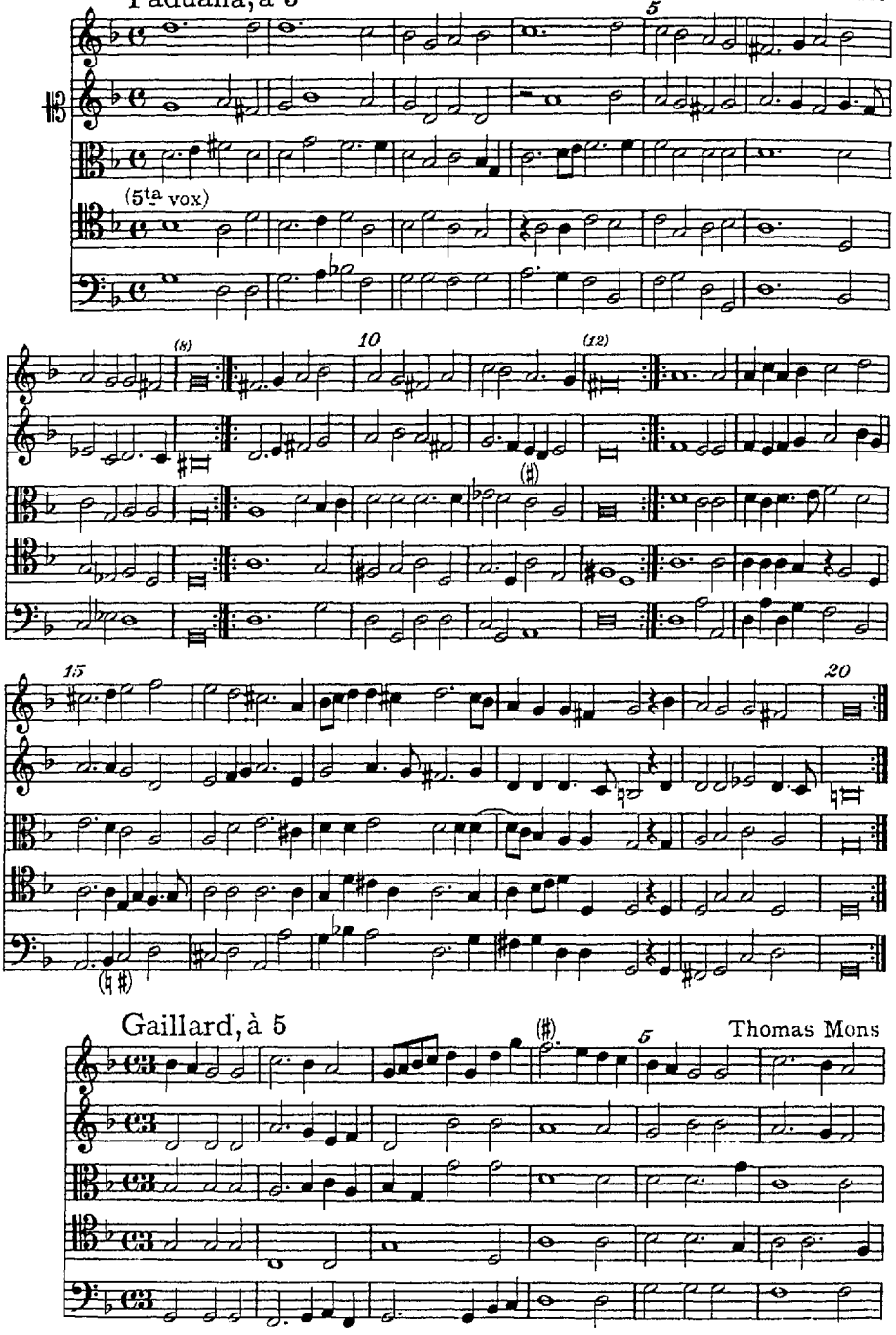
Anton Holborn



XVII

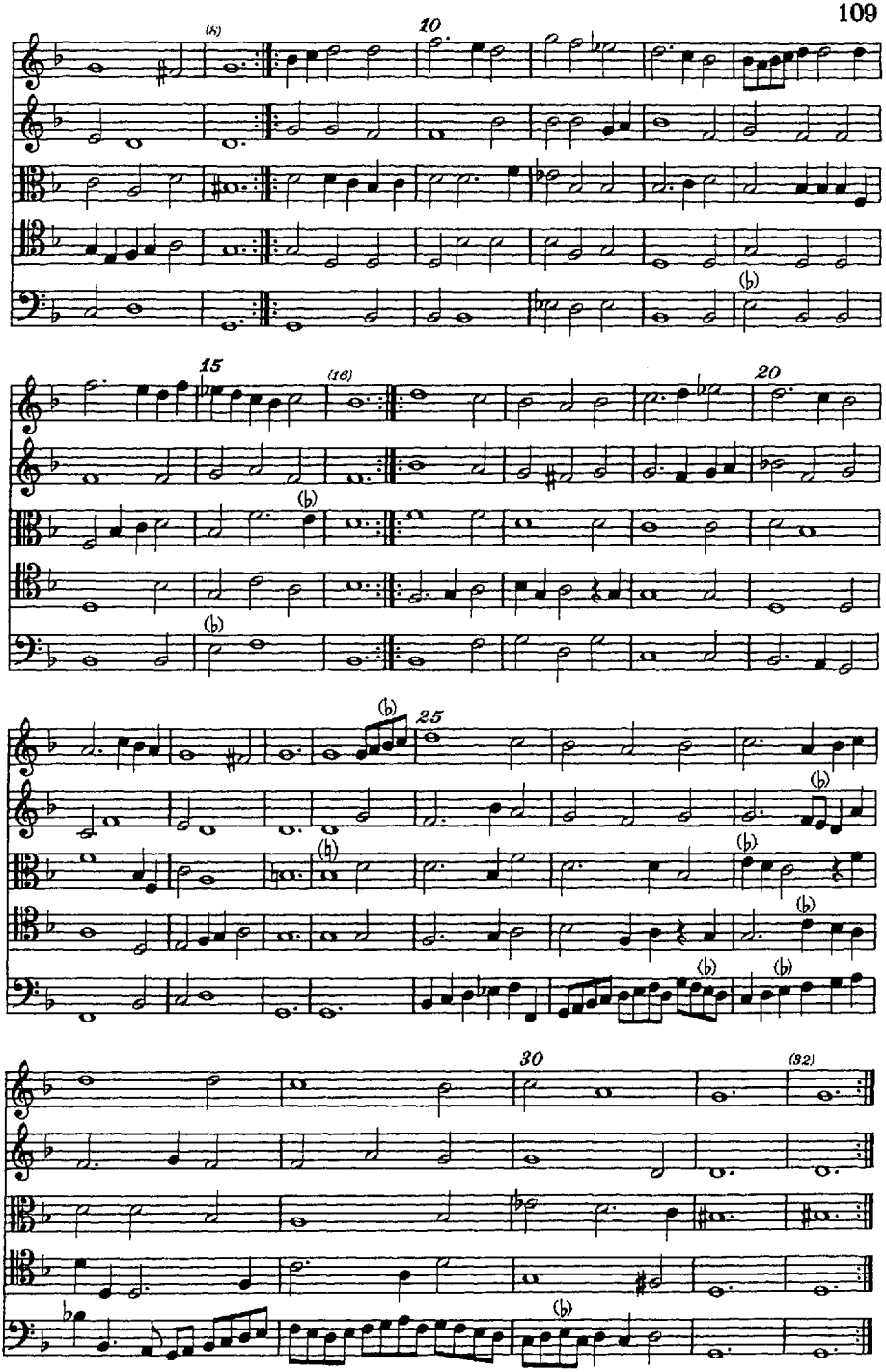
Paduana, à 5

De incerto



Gaillard, à 5

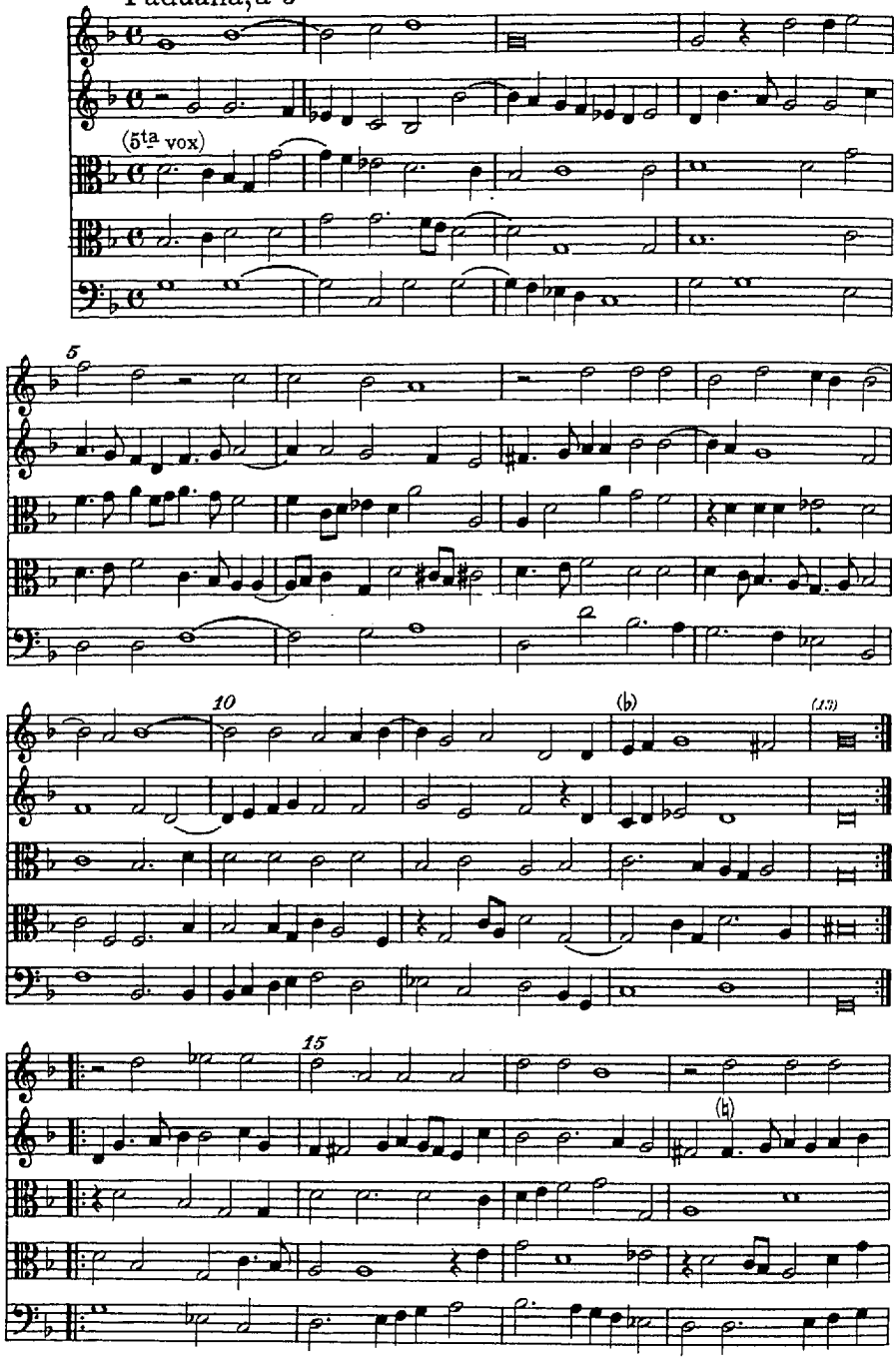
Thomas Mons

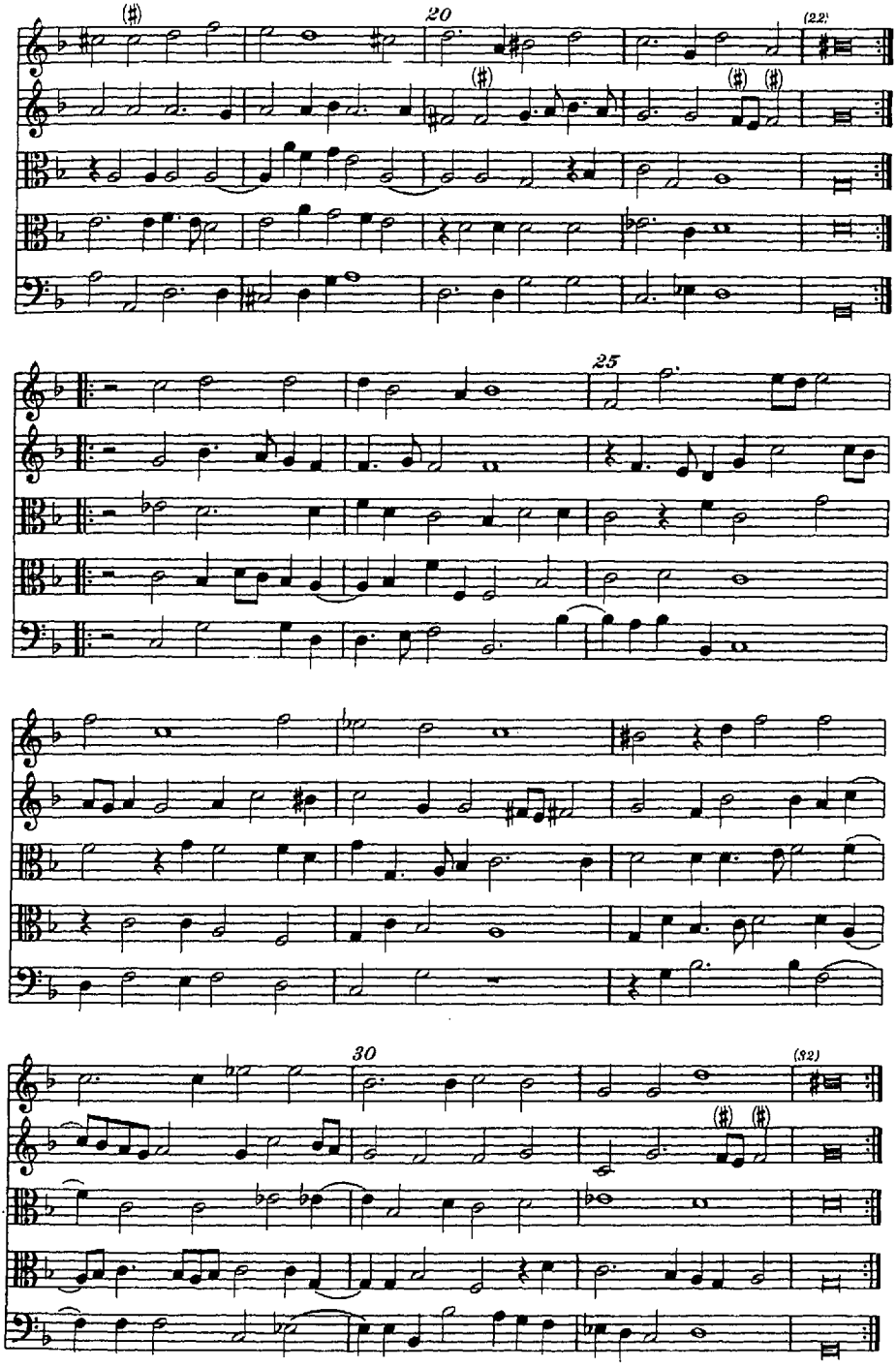

(6)
10
15
(16)
20
25
30
(32)

XVIII

Paduana, à 5

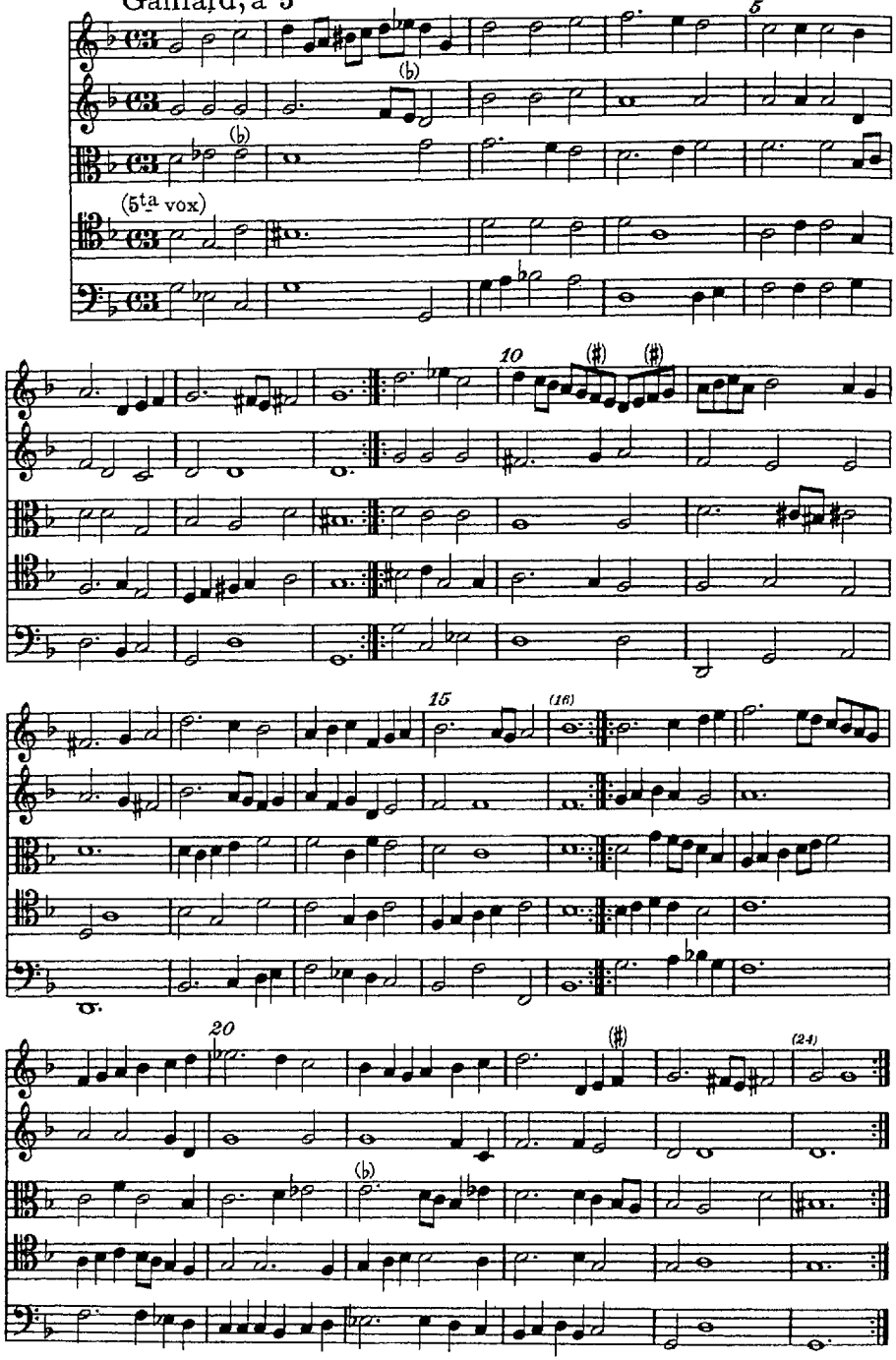
Joh. Sommer




20
(22)
25
30
(32)

Gaillard, à 5

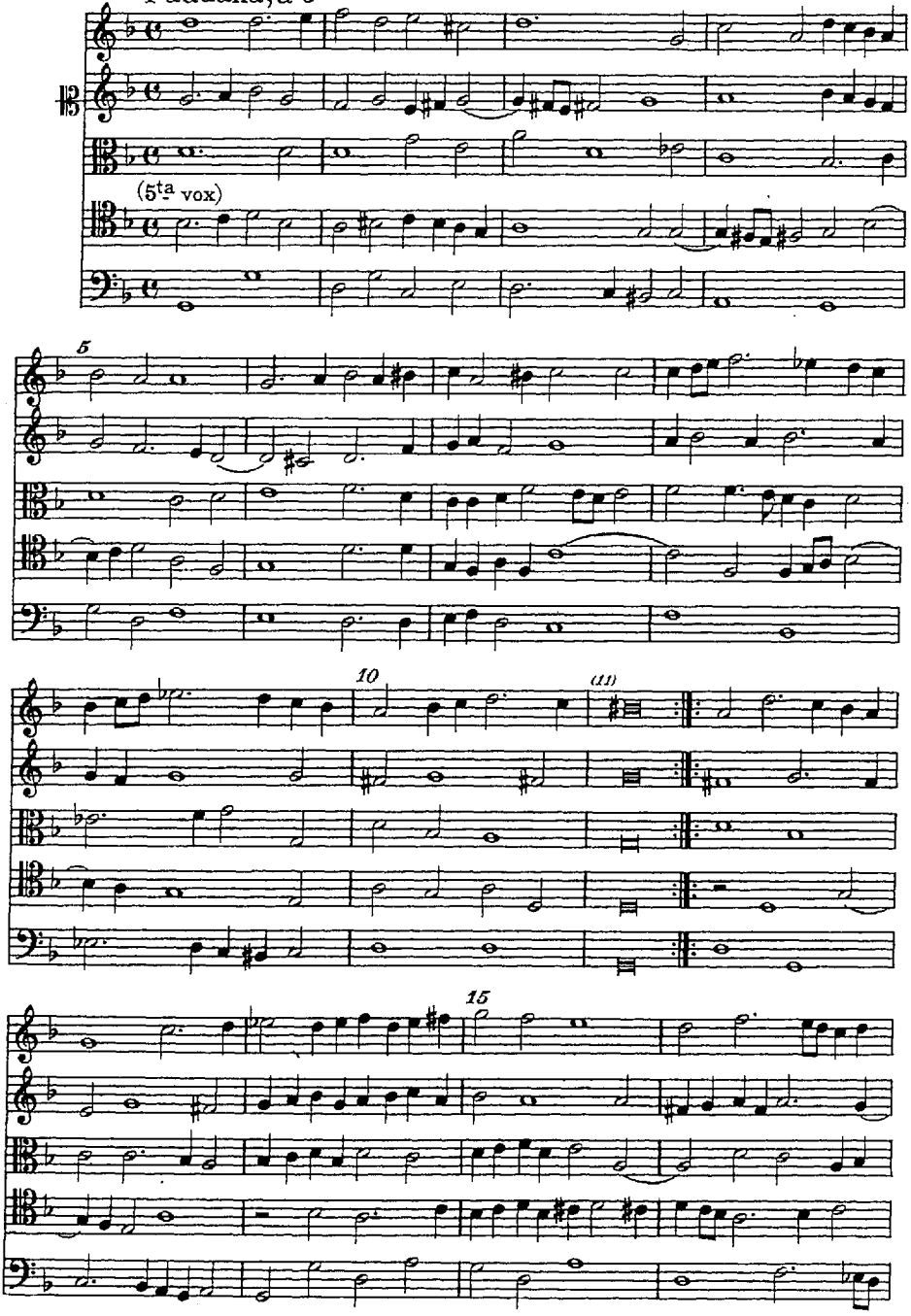
Jhon Douland

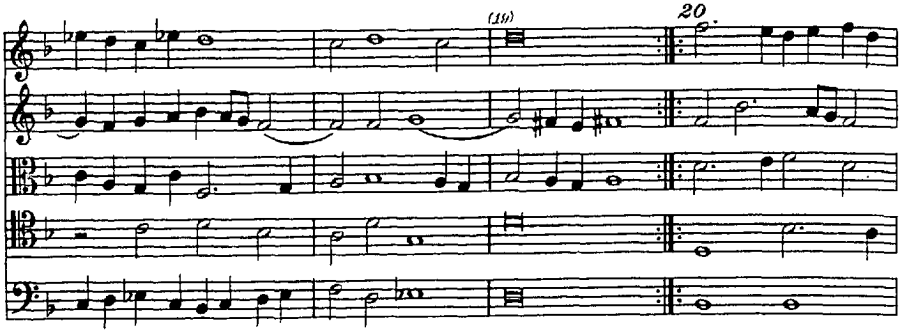


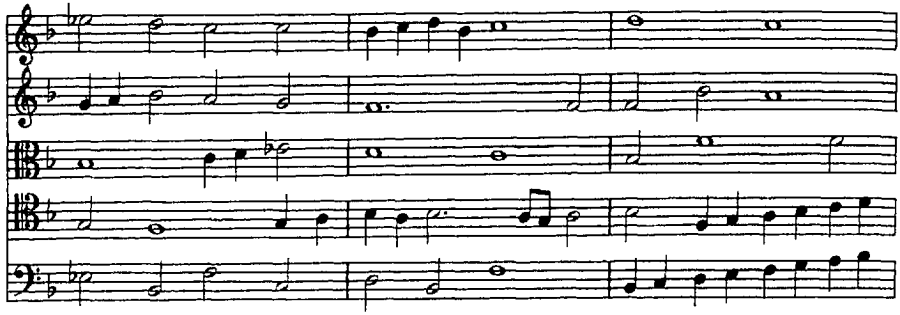
XIX

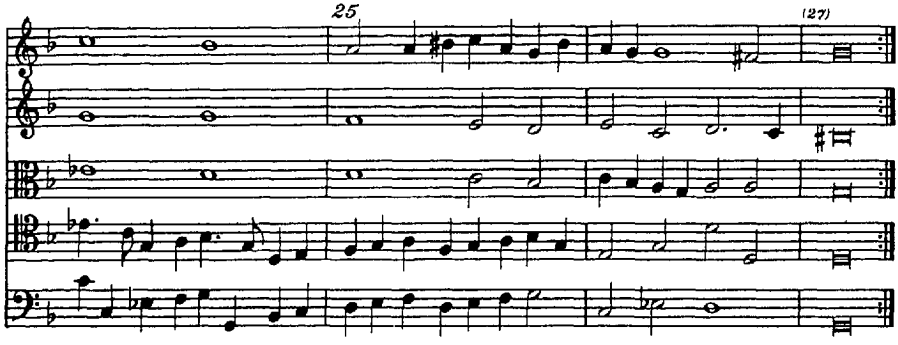
Paduana, à 5

Ant. Holborn



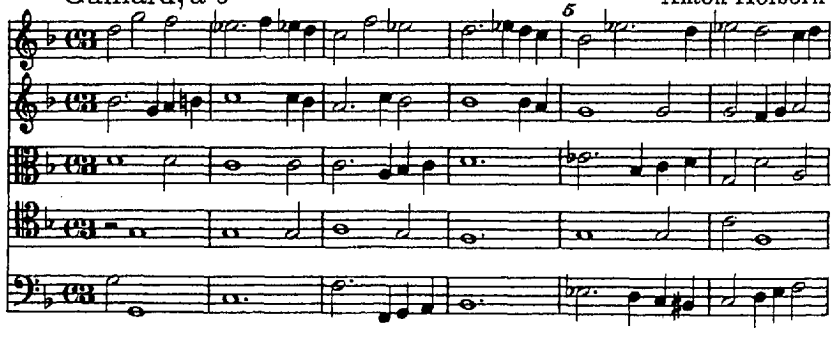


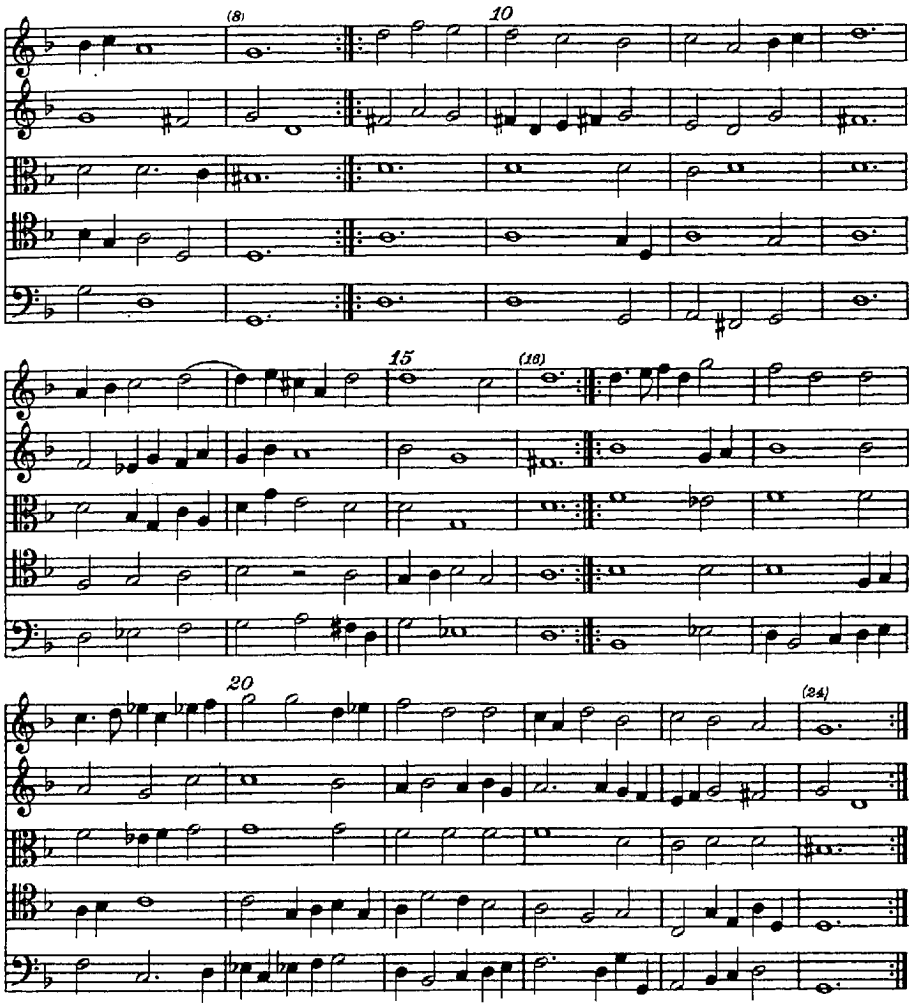




Gaillard, à 5

Anton Holborn

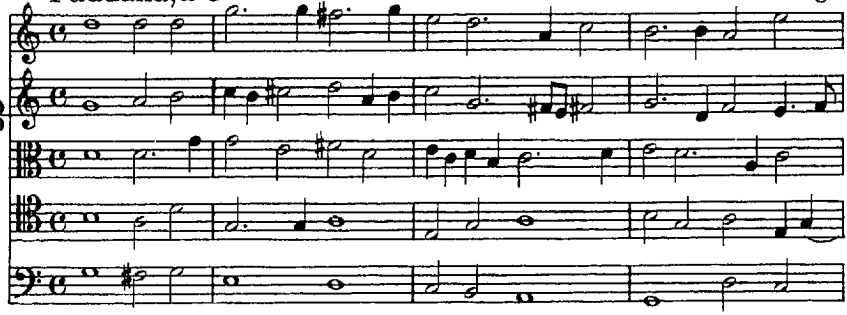


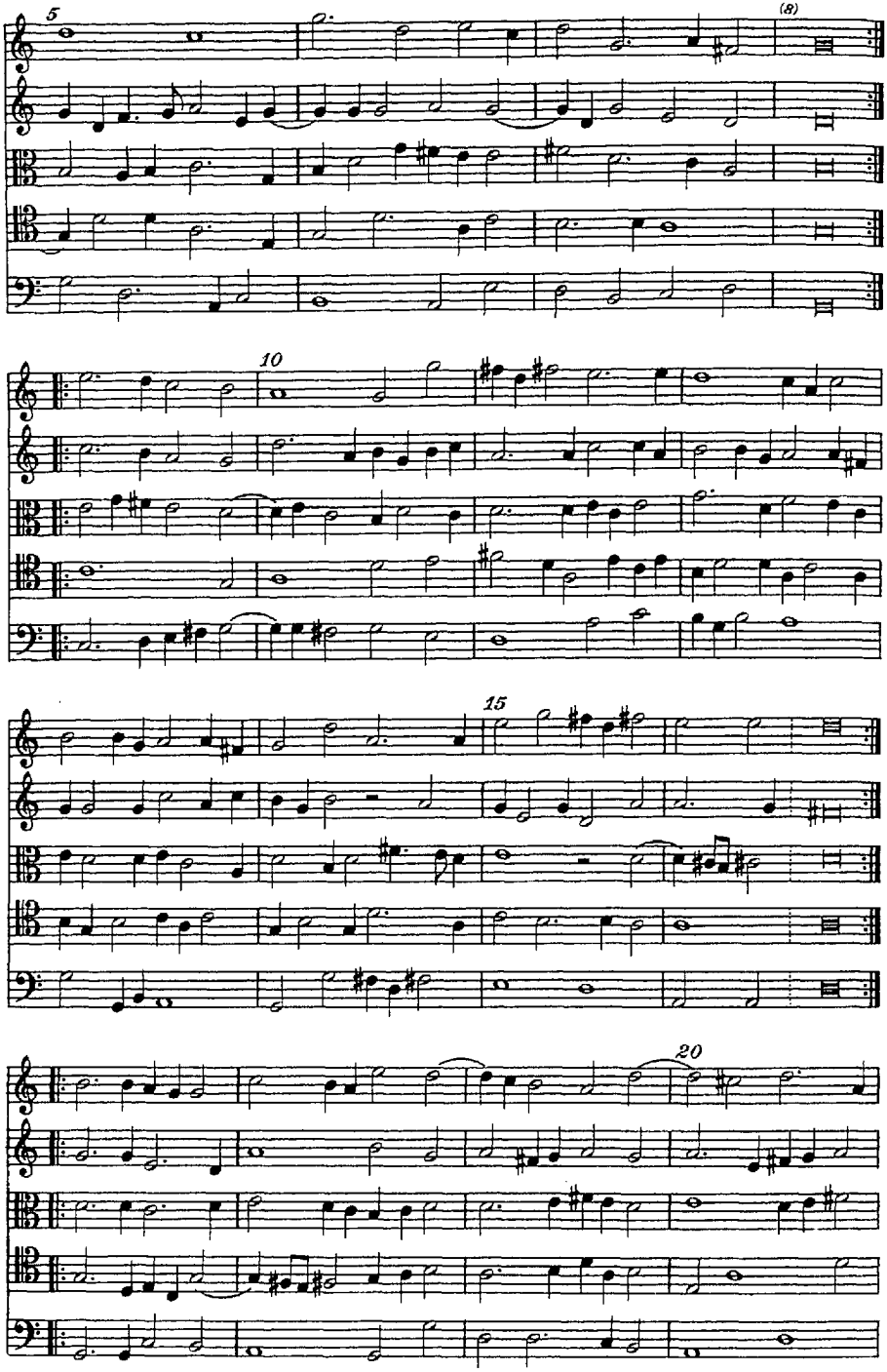


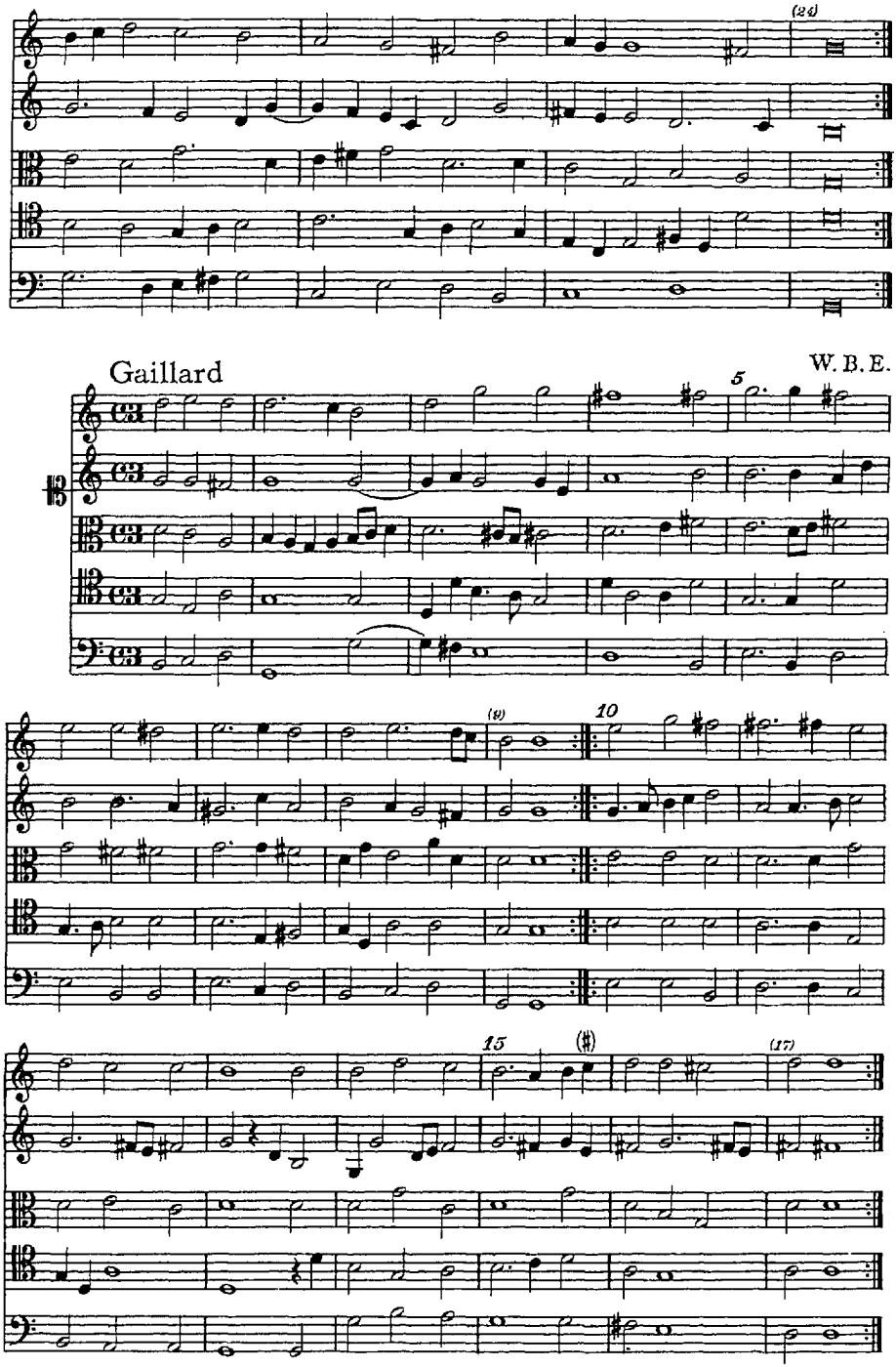
XX

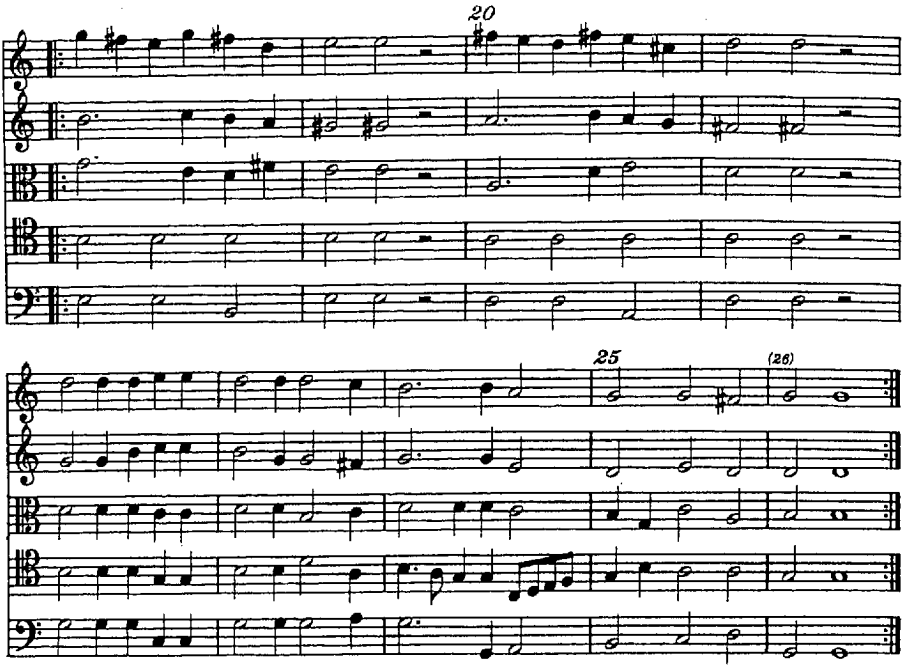
Paduana, à 5

Wilhelm Brade Engl.




5
(8)
10
15
20

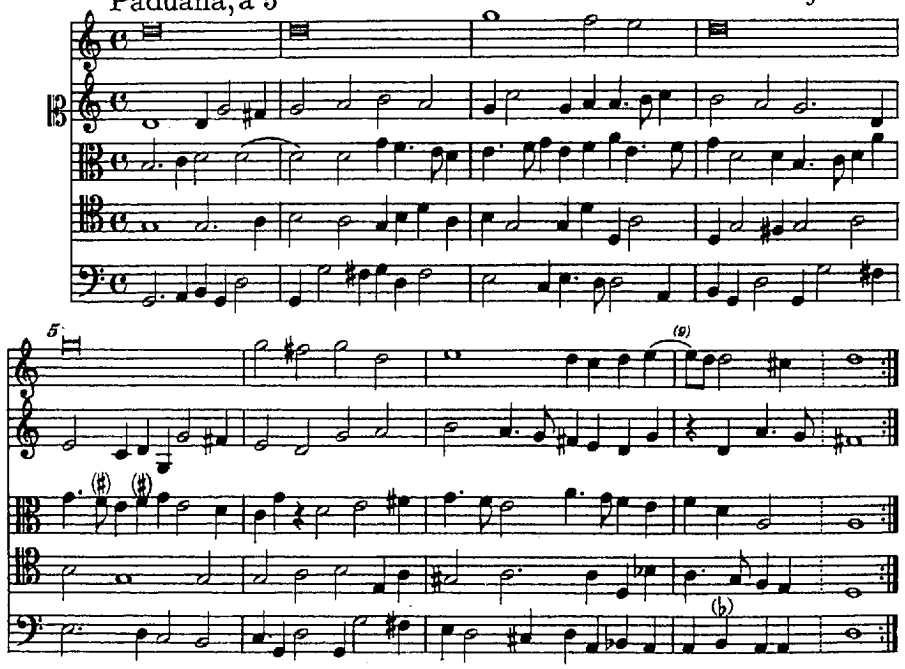

(24)
Gaillard
W. B. E.
5
(9)
10
15
(#)
(17)

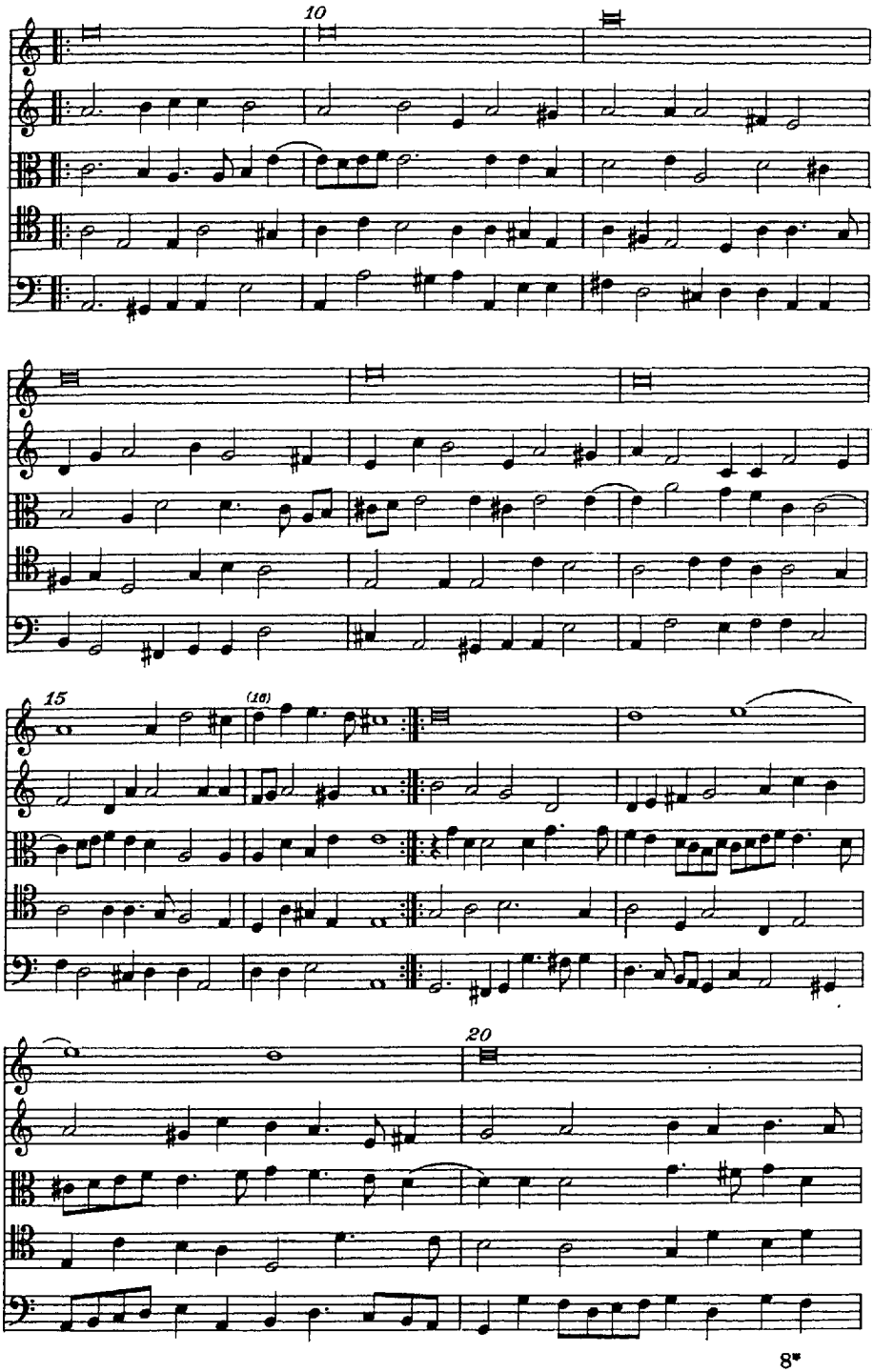


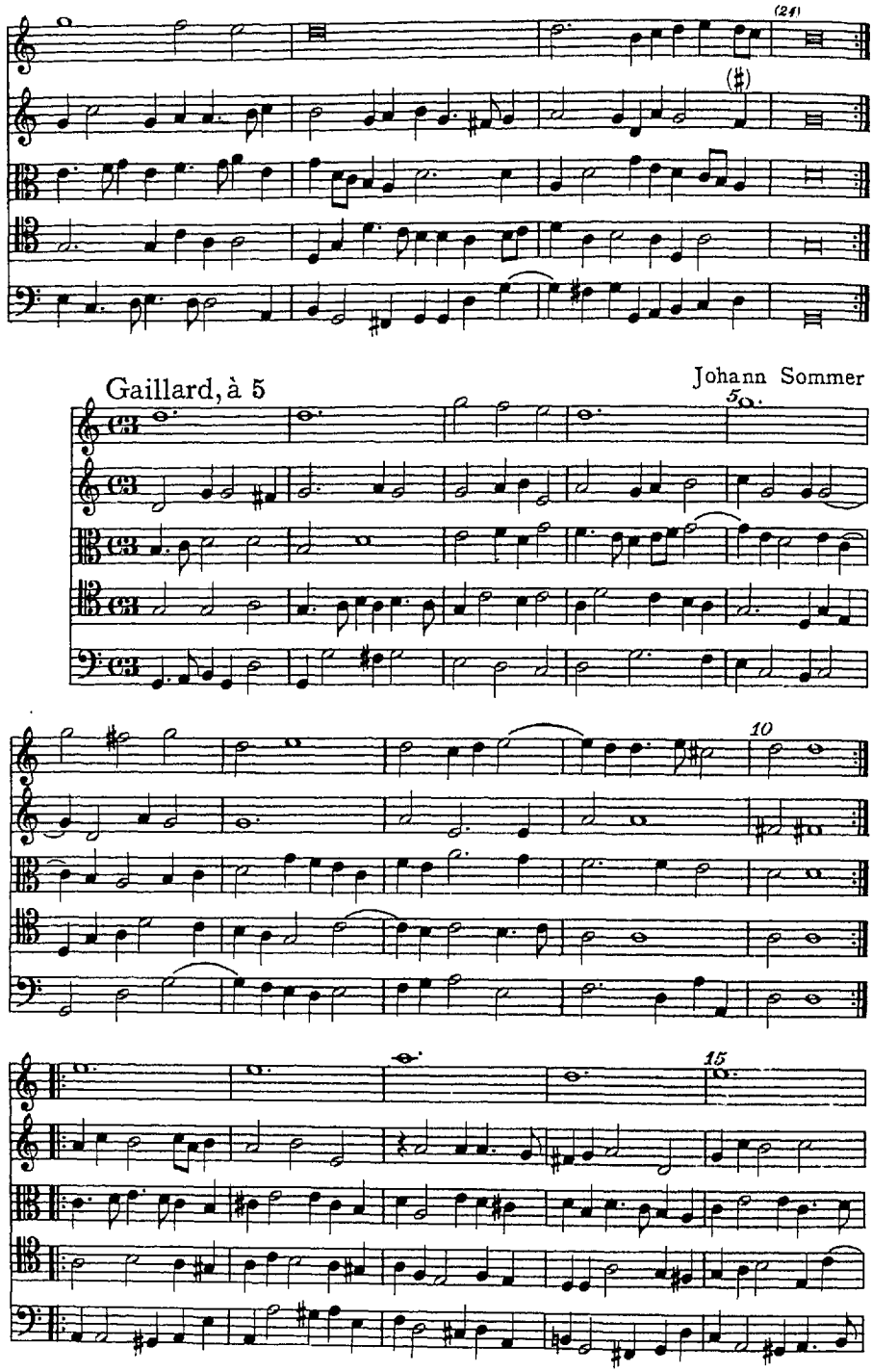
XXI

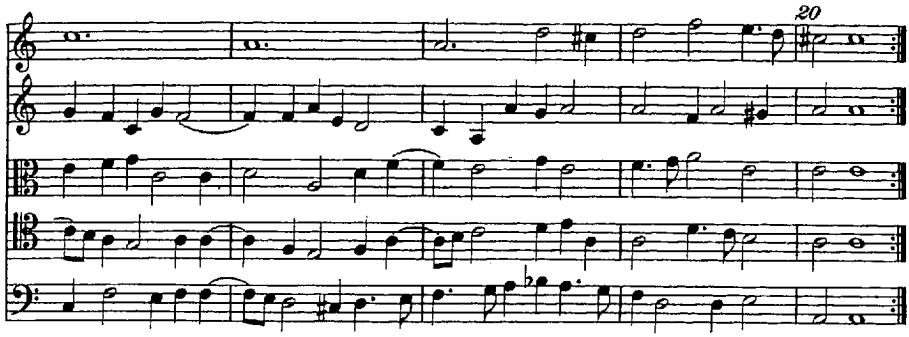
Paduana, à 5

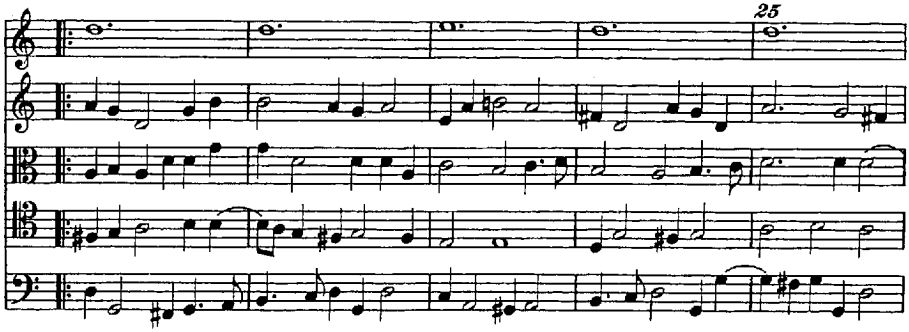
Edward Johnson

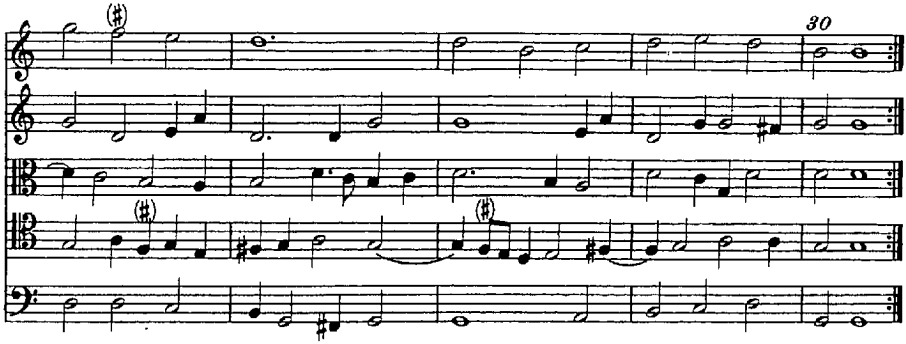



10
15
(16)
20


Gaillard, à 5
Johann Sommer



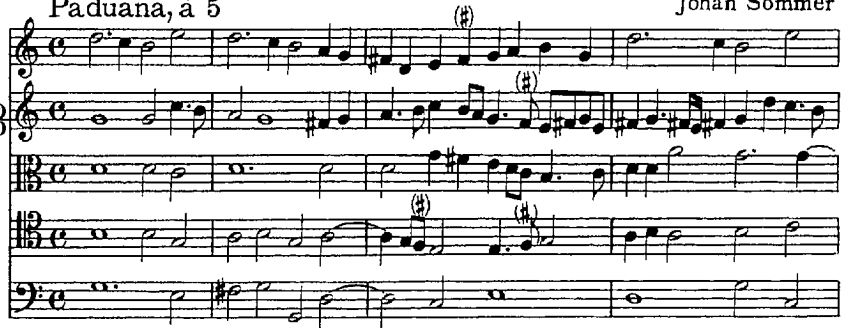


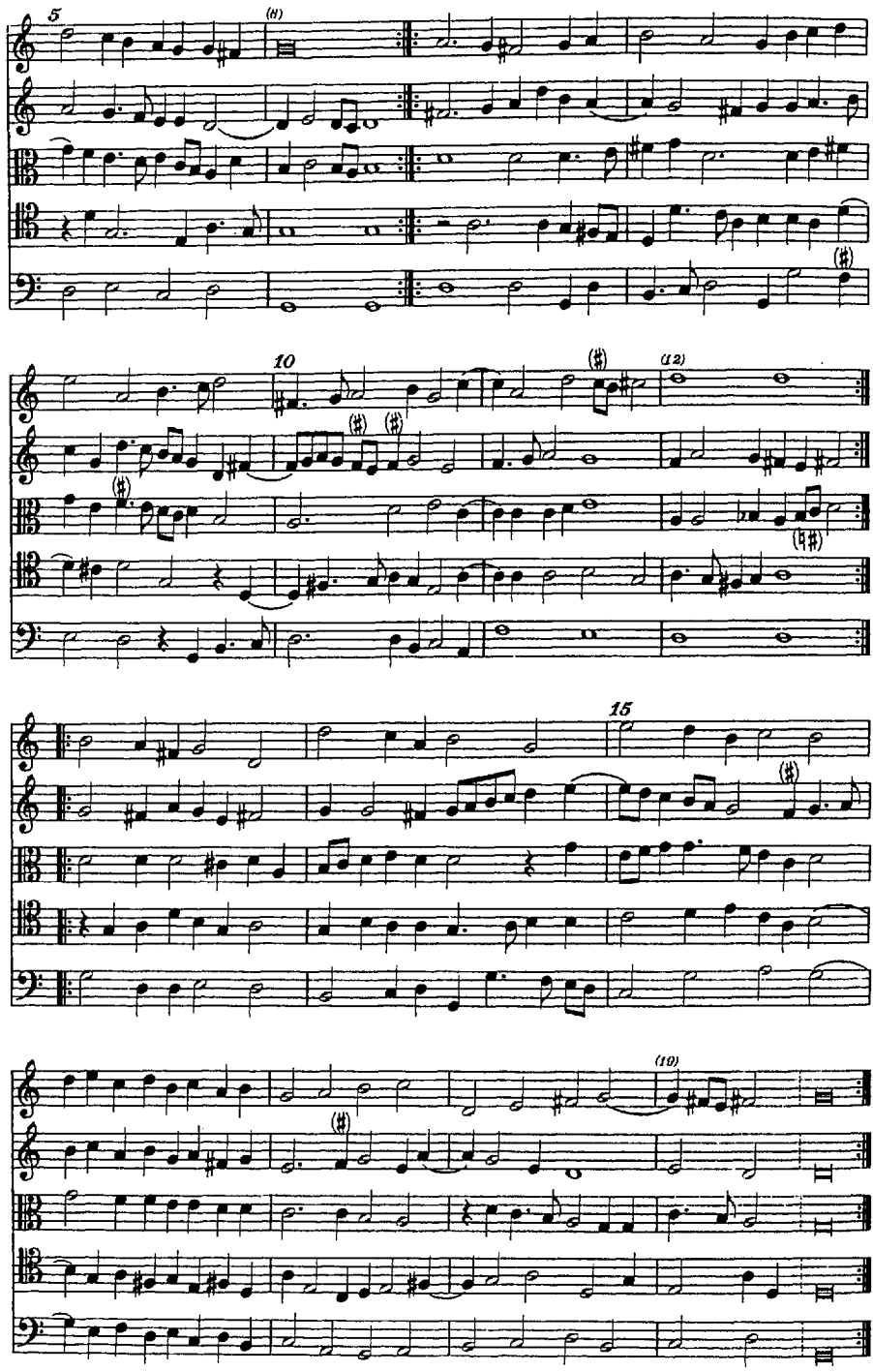


XXII

Paduana, à 5

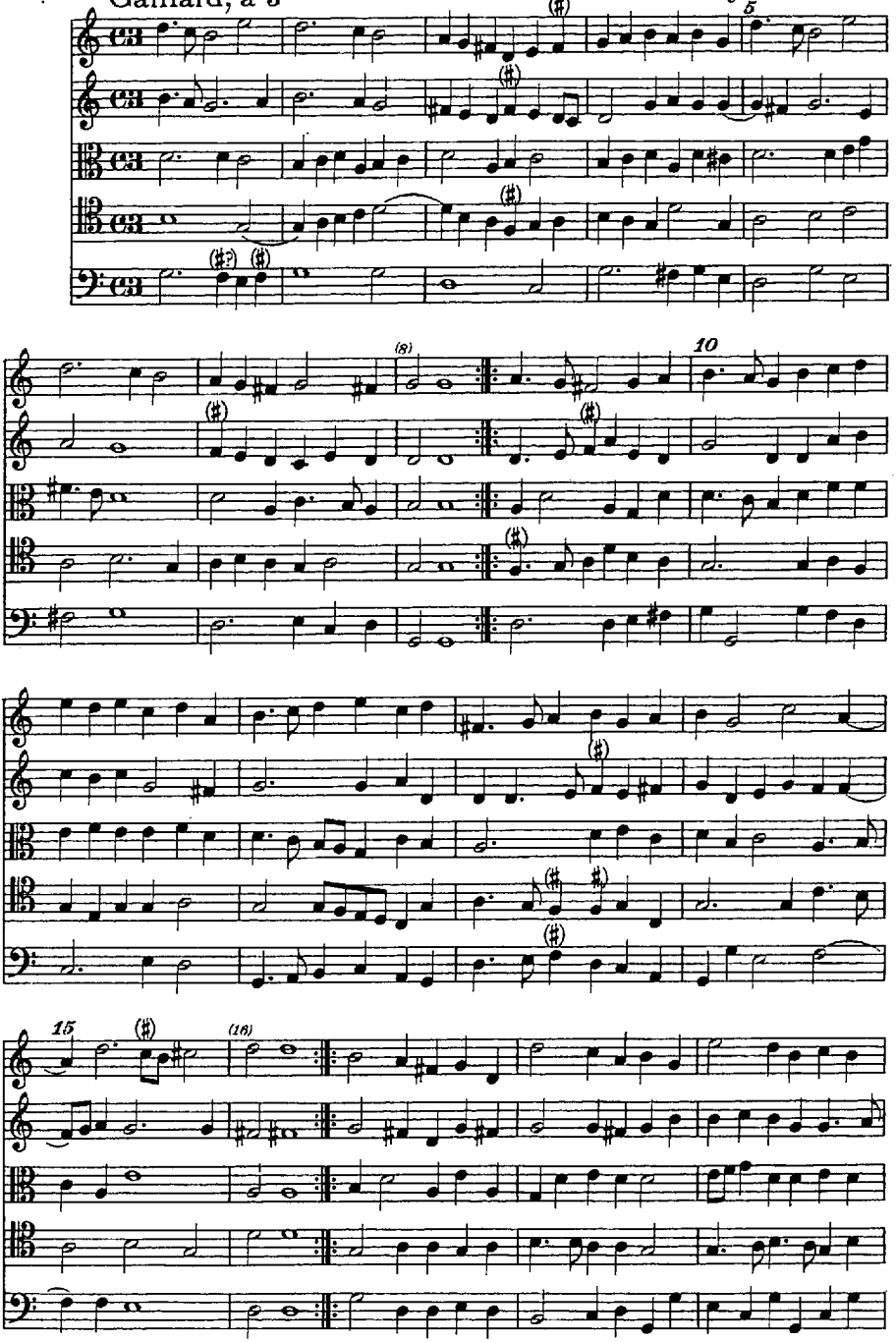
Johan Sommer

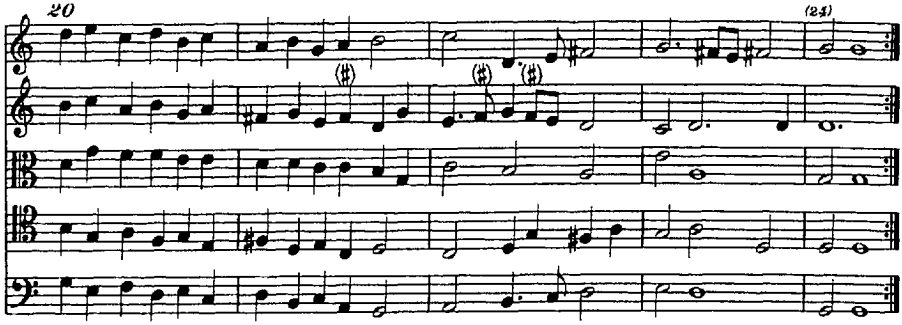



5
(8)
10
(12)
15
(10)

Gaillard, à 5

Johan Sommer

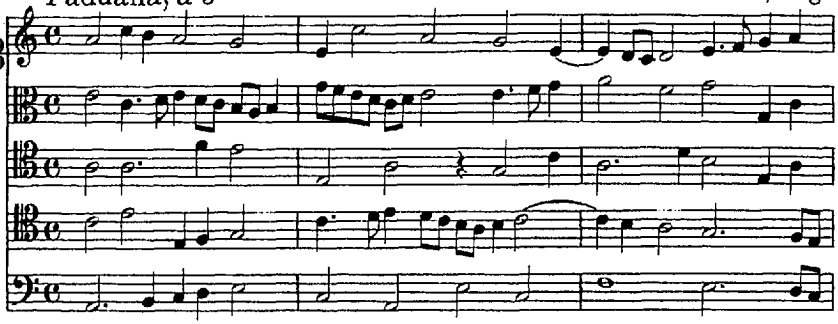


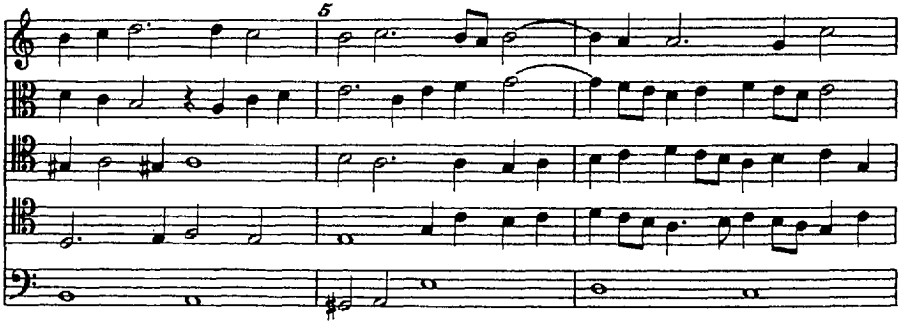


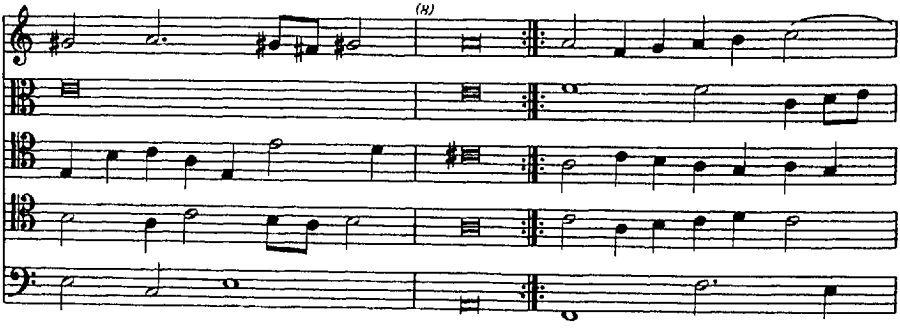
XXIII

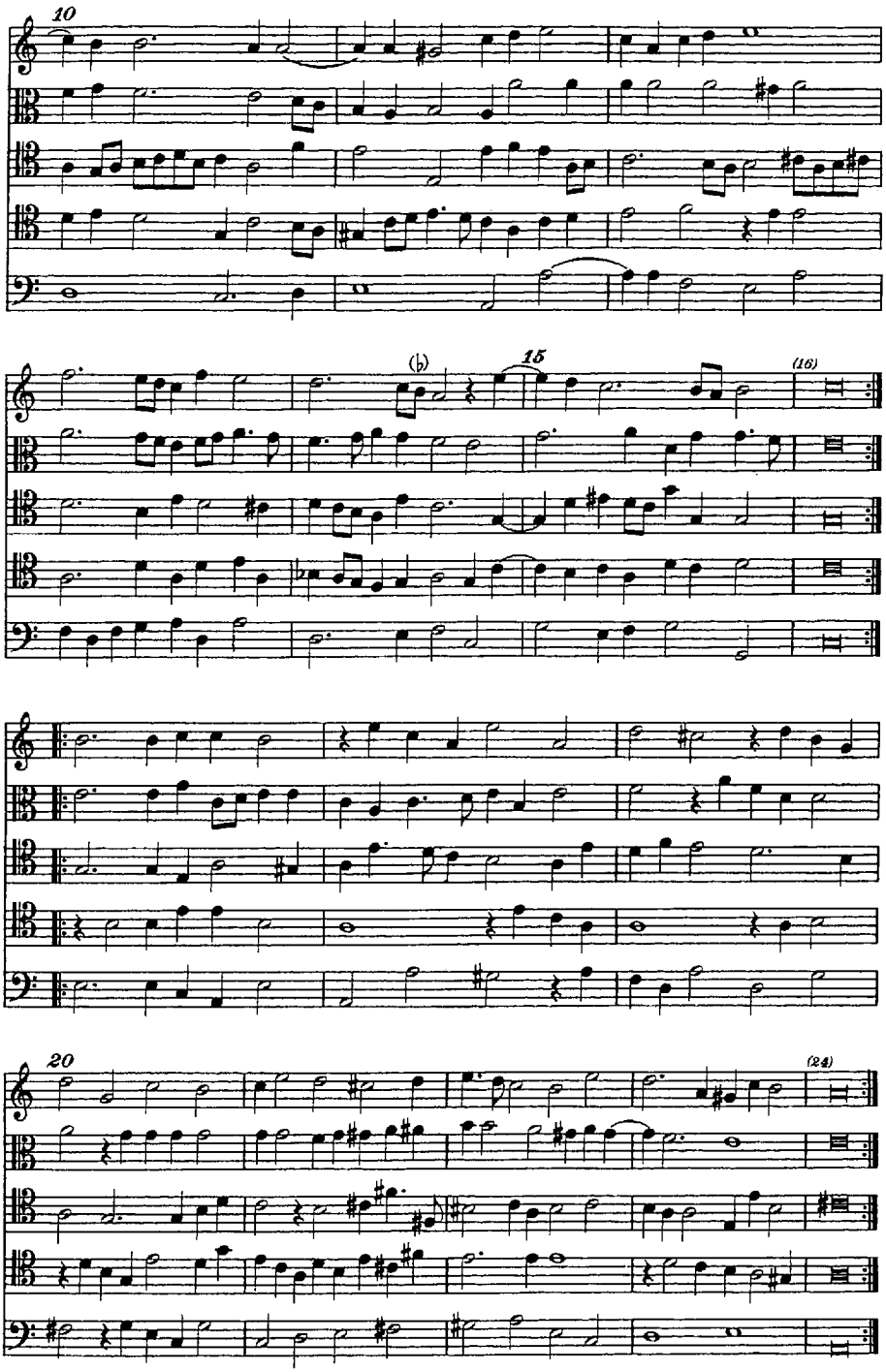
Paduana, à 5

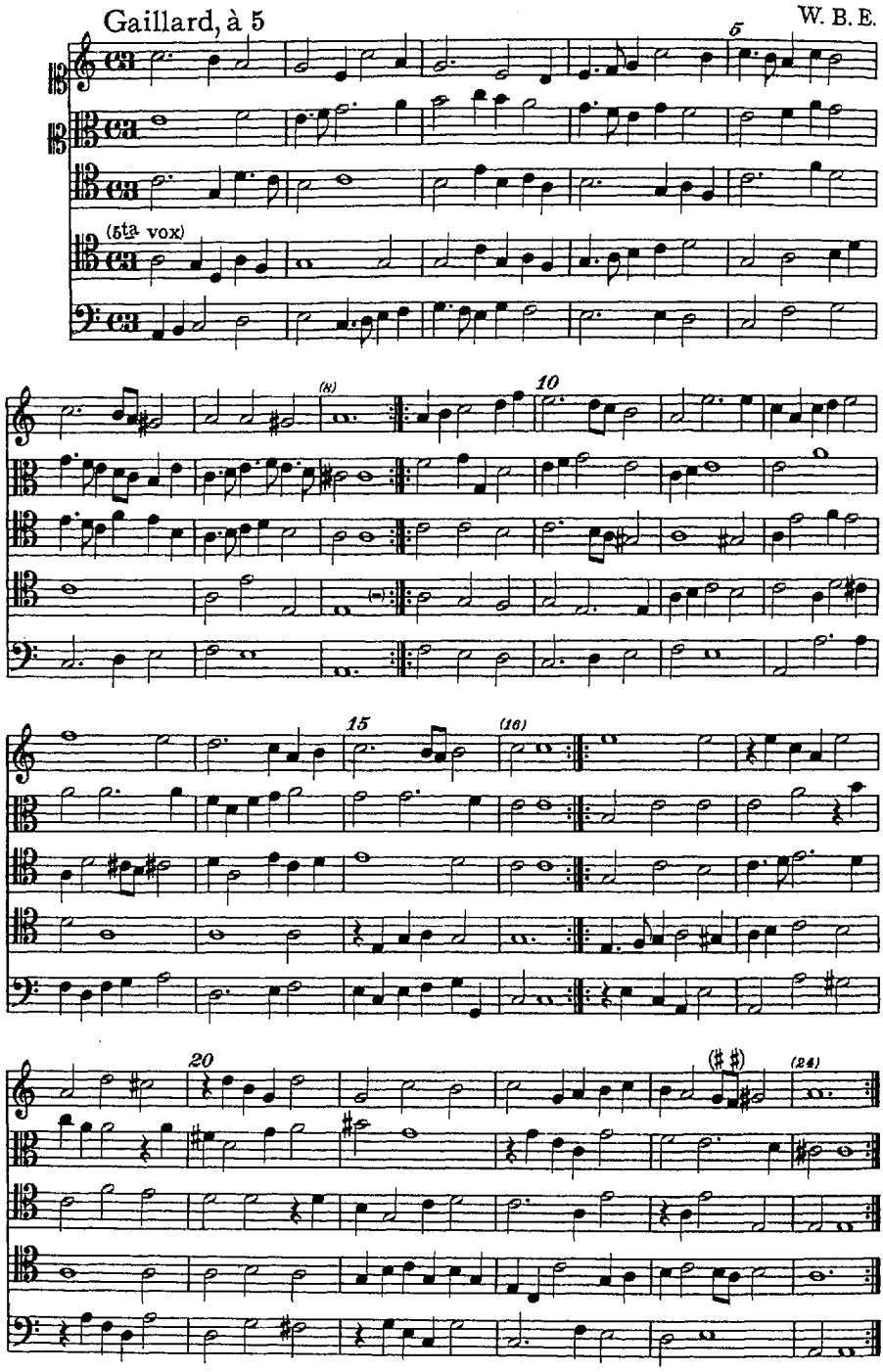
Wilhelm Brade, Engl.



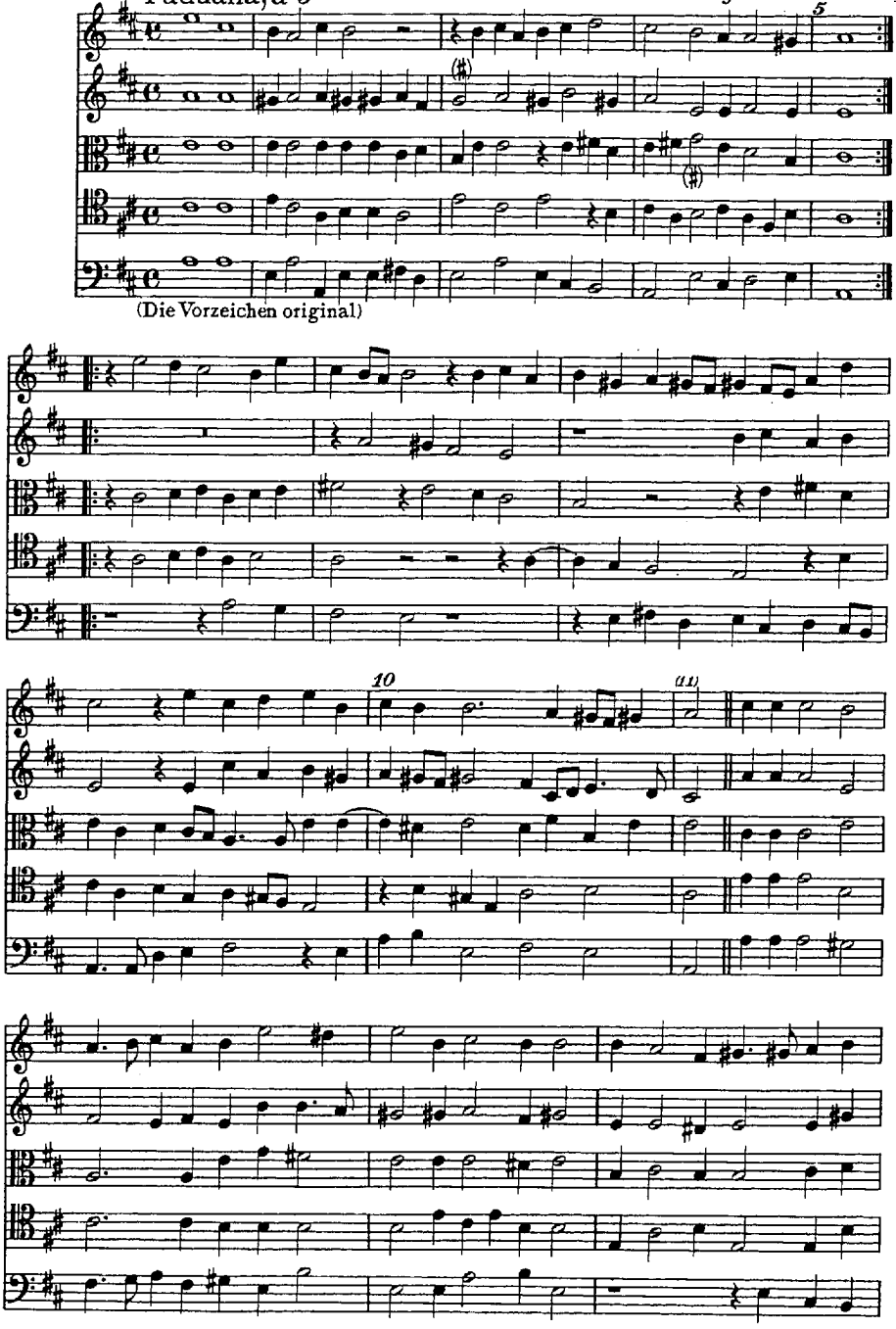




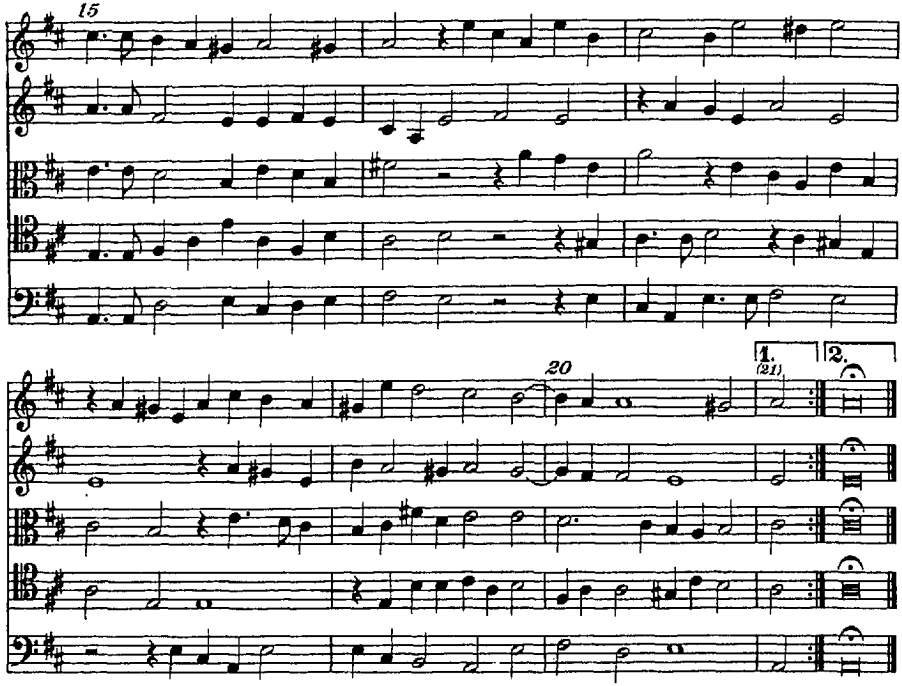

10
15
(16)
20
(24)


Gaillard, à 5
W. B. E.
(5ta vox)

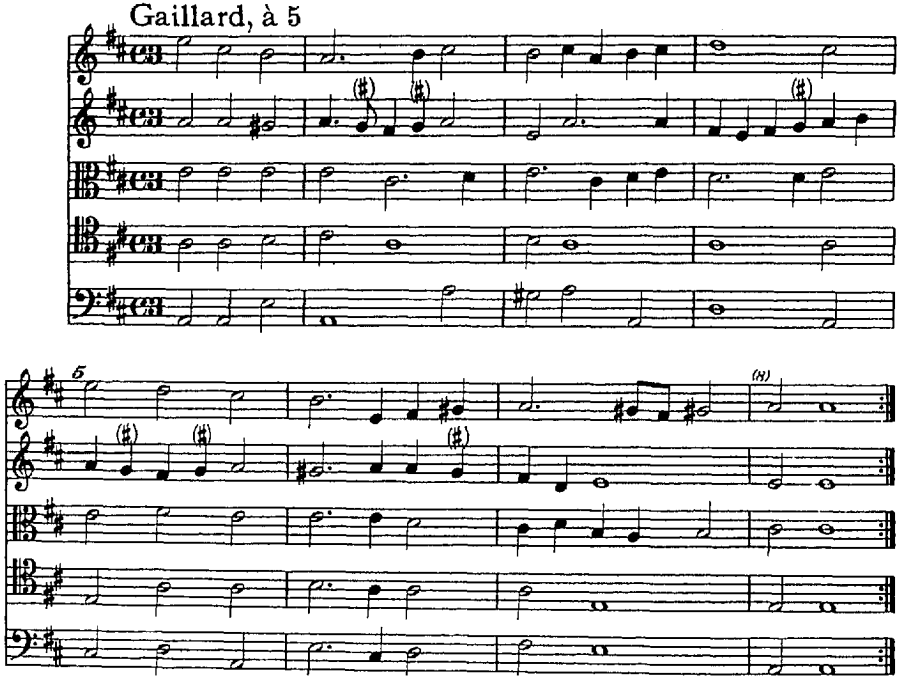
Paduana, à 5 Johan Sommer

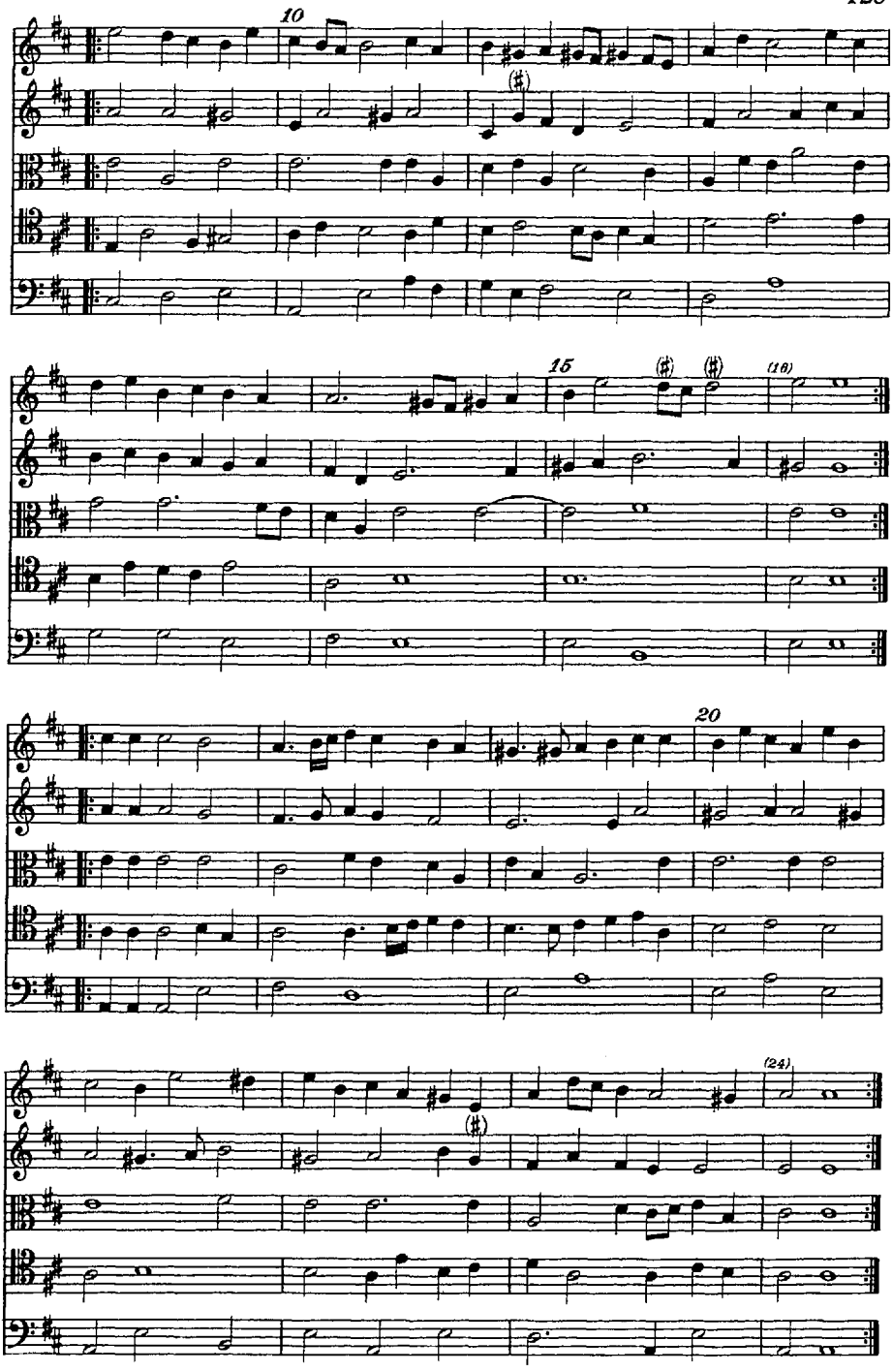


(Die Vorzeichen original)



Gaillard, à 5




10
15
(16)
20
(24)

Ander Theil/

Außerlesener lieblicher Paduanen / vnd auch so viel Galliarden/mit fünff Stimmen / auff allerley Instrumenten/vnd insonderheit auff Fiolen zu gebrauchen. Hiebevor im Druck nie außgangen.

Jetzt aber allen der edlen Music Liebhabern (so den Text nicht brauchen) zu Nutz vnd frommen collig̃irt/vnd mit Verlegung an Tag gegeben/

Durch

Christian Hildebrand/ eines Erbarn Raths der löblichen Statt Hamburg bestellten Instrumentisten.

ATLO.

16 09

Gedruckt zu Hamburg/ bey Philippi von Ohr Erben.

Werden verkaufft bey Michel Herings Buchführer daselbst.

Ad Momum

Wer an den Weg bawet ein Hauß /
  Viel meisterns muß er stehen auß.
Also dünckt mich in meinem Sinn /
  Werde mir auch geschehn hierin.
Daß sich viel Spötter finden lan /
  Die hieran kein Gefallen han.
Vnd können doch nichts anders machn/
  Denn andre tadeln vnd belachn.

Hierin die Arbeit ist nicht mein /
  Sol auch nicht davor ghalten seyn:
Sondern ich hab auß Lieb vnd Gunst/
  So ich trag zu der Music Kunst /
Vnd derselben Liebhabern all /
  Zu einem Dienst vnd Wolgefall:
Vieler berümbter Componistn /
  Auch Musicanten vnd Organistn /
Ihr Arbeit mit Fleiß colligirt /
  Durch offnen Druck nun publicirt /
Vnd damit wöllen die begabn /
  Die Lust vnd Lieb zur Music habn.

Darumb *Mome* mich nicht belach/
  Sondern zuuor ein bessers mach.
Ein andern richten ist kein Kunst /
  Ein bessers machen bringet Gunst.
Mir solls gefalln / machstu es baß /
  Hierin mich vngerichtet laß.
Hiemit ich vns nun all zugleich
  Wünsche das ewig Himmelreich.

Dem Hochwirdigen / Durchleuchtigen / Hochgebornen Fürsten vnd Herrn / Herrn

Heinrich Julio / Postulirtem Bischoff zu Halberstadt / Hertzogen zu Braunschweig vnd Lüneburg / Meinem gnedigen Fürsten vnd Herrn.

HOchwirdiger / Durchleuchtiger / Hochgeborner Fürst / gnediger Herr: Es ist E. F. G. als einem hocherfahrnen Fürsten bekandt / in was *digniteten* vnd Würden die *Musica*, bey den Griechen gehalten / vnd wie die *Musici, Vates & Sapientes* von denselben genennet worden / woher erfolget ist: *quod teste Cicerone Themistocles cum scientiæ hujus se imperitum confessus esset, indoctior habitus fit:* Dann auch / weil diese *scientia, apud Graecos, tantae venerationis* gewesen / daß / wie *Eras. lib. 3. Apoph. referiret,* der weyse Mañ *Socrates,* in seinem hohen Alter sich auff die Music begeben / dieselbe erlernet / Vnd / ob er wol deßhalben von andern angesprengt worden: derselbe doch nicht gewichen ist / sondern geantwortet hat: *Nequaquam absurdum est, discere ea, quae prius nescivi, communi vitae tam utilia & necessaria esse.* Darumb auch *Era:* im allegirtem ort / diese Kunst so viel zu commendiren, setzet: *Tanti fecit Musicam vir sapientissimus, ut jam grandaevus discere nequaquam erubesceret.*

Daß nu diese *scientia,* ein solch nötig vnd nützlich Ding / *& scientia veneratione digna* gewesen / haben die *Graeci,* zweiffels frey / auß dem Liecht der Natur vnd täglicher Erfahrenheit gewust. Wir aber / welchen Gott lob / vber das Liecht der Natur / auch das Liecht Göttliches Wortes vnd Willens offenbahret / wissen daneben / daß durch vbung dieser Kunst / der Allerhöchste

gelobt / der Mensch hoch erfrewet / vñ sein Hertz / Göttlicher Allmacht / mit mehrern Frewden zu dienen / angereitzt werden kan.

Hierumb ist solche Kunst / in diesen Zeiten / so viel höher zu achten. Inmassen dan auch dieselbe / von dem mehrern Theil / hoher Christlicher Potentaten vnd Fürsten / in grossem *pretio* gehalten wird / vnd die jenigen / welche solche Kunst erlernet / nicht wenig geliebet werden.

Vnd alsdann meine liebe Eltern / mich von Jugendauff / auch in erwehnter Kunst erziehen lassen / habe ich mich bestes Fleisses in deroselben geübt / vnd vnter andern / neben meinen Gesellen in lieblichen *Paduanen, Galliarden, Intraden* vnd *Cantzonen,* mich nicht wenig *exerciret,* habe auch / was für besonder Frantzösische / Englische / Polnische vnd Teutsche Stücke zu bekommen gewesen / dieselben zu erlangen / keinen Fleiß / Mühe vnd Vnkosten ersparet / bis neben andern / ich eine ziemliche Anzahl deroselben / so von vornemen kunstreichen *Authoren componirer,* vnd niemals in Truck außgangen / mechtig worden. Weil dann etliche erwehnter schöner Stücke / in entwichenem 1607. Jahre / von meinem *Collegen* Zachariasen Füllsack vnd mir mit Fleiß *revidiret,* in *partes* abgetheilet / in Truck gebracht / vnd *Pars prima* deroselben / dem Durchleuchtigsten / Hochgebornen Fürsten vnd Herrn / Herrn *CHRISTIANO II.* Hertzogen zu Sachsen / deß H. Römischen Reichs Ertzmarschalcken vnd Churfürsten / Landgraffen zu Düringen / Marggraffen zu Meissen / vnd Burggraffen zu Magdeburg / ꝛc. meinem gnedigsten Herrn / vnterthenigst *dediciret* ist / vnd wir die vbrigen auch zu *ediren,* von den Liebhabern dieser Kunst / vielmals ermahnet worden / So habe ich den andern Theil / *praelo* zu *submittiren,* mit der *Authorn* Einwilligung / mir angelegen seyn lassen / auff daß andere erfahrne *Musici,* deren mechtig werden / sie gebrauchen / vnd ihren *Discipulen* lehren könnten.

Damit aber diß *opus,* andern so viel mehr *commendiret,* vnd eines vornemen Potentaten vnd Herrn Schutz *committiret* werden müge: So habe E. F. G. ich dasselbe / in aller Vnter-

thenigkeit *dediciren* wollen / angesehen / E. F. G. ein besonderer Liebhaber / *Defensor, Patron* vnd Befürderer der freyen Künste / vnd also auch der edlen Music ist. Inmassen dan E. F. G. zu Anzeige solcher Trew / gegen ernante Kunst / tragenden *affection*, nicht alleine ansehentliche / stadtliche / erfahrne / wolgeübte *Musicanten*, von Englischen / Frantzosen / Italianern vnd Teutschen / bey währender Ihrer Fürstlichen Regierung / mit grossen Vnkosten gehalten / vnd noch halten / Sondern dieselben auch ansehentlich vnd also begnadet / daß E. F. G. deßwegen in: vnd ausserhalb des Römischen Reichs hoch gepriesen vnnd gerühmet werden. Dann auch darumb / daß vnter E. F. G. ich geboren / meine liebe Eltern vnter deroselben gewohnet / ich daher deren geborner Vnterthan / vnd vor die Gut: vnd Wolthaten / so von E. F. G. meinen lieben Eltern / vnd mir / in allen Gnaden erwiesen / zu gehorsamer vnterthenigen Danckbarheit / verbunden vnd *obligiret* bin.

Demnach gelanget an E. F. G. meine vnterthenige Bitte / dieselbe wölle diese meine vnterthenige *dedication, ad exemplum Artaxerxis Persarum Regis*, welcher die geringfügigen Gaben seiner Vnterthanen / stets mit gnedigstem Gemüthe anzunehmen gewürdiget / Sich in Gnaden gefallen lassen / vnd mein gnediger Fürst vnd Herr seye vnd bleiben. E. F. G. Göttlicher *Protection* zu bestendiger Leibes Gesundheit / glücklicher Regierung / vnd immerwährendem Fürstlichem Wolstande / deroselben aber mich zu Gnaden befehlende. *Datum* Hamburg / den 20. *Februarij, Anno* 1609.

E. F. G.

Vntertheniger Gehorsamer

Christian Hildebrand / eines
Erbarn Raths daselbst bestellter Instrumentist.

INDEX

Bateman, Robert
Gaillarde X
» XIV

Borchgreving, Melchior
Paduane und Gaillarde VI

Brade, William
Paduane und Gaillarde VIII

Gistou, Nicolo
Paduane und Gaillarde IV
» » » VII

Grep, Benedictus
Paduane und Gaillarde III
» » » XI

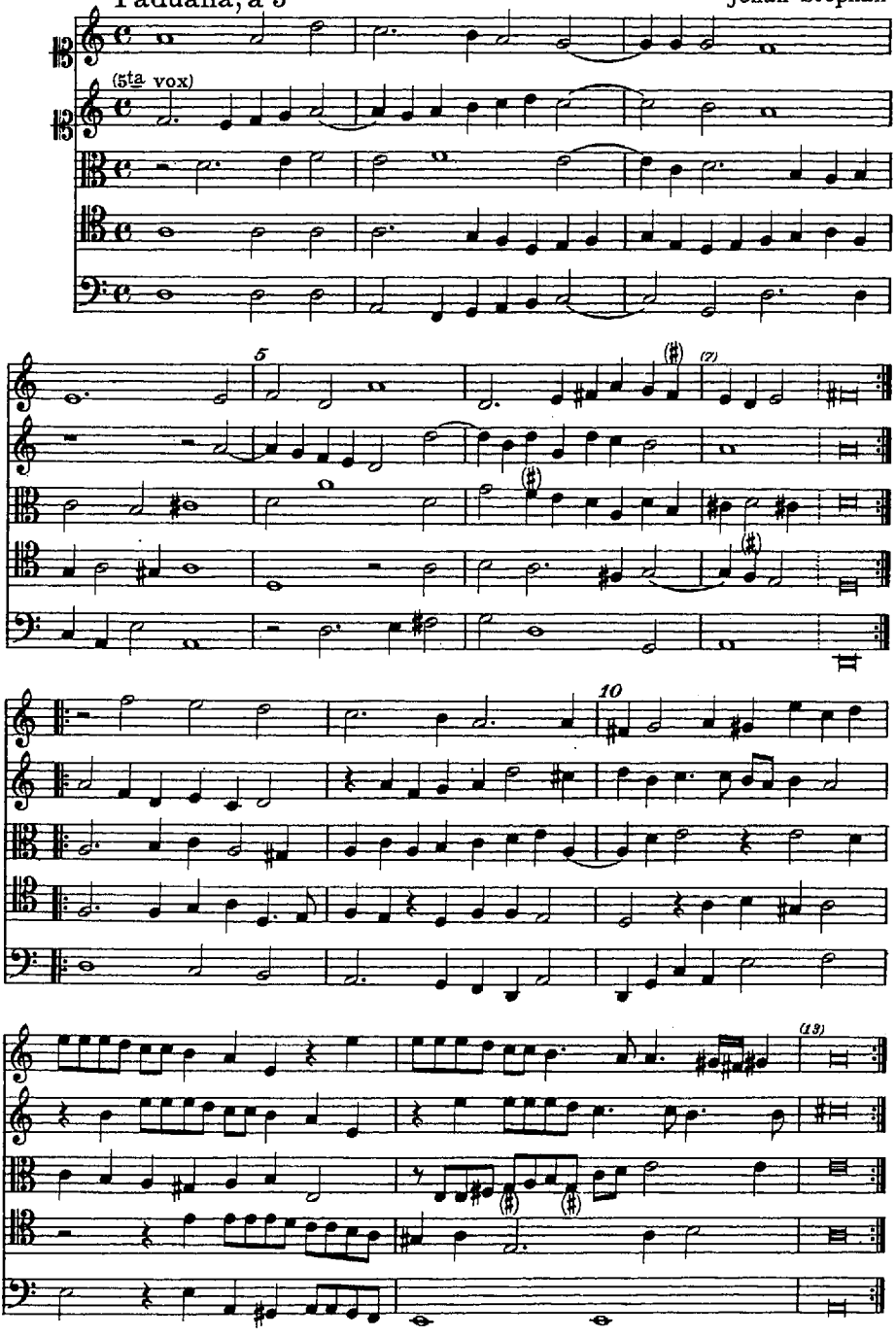
Merker, Mathaeus (M. M.)
Paduane und Gaillarde V
» » » IX
» » » XIII
» » » XV

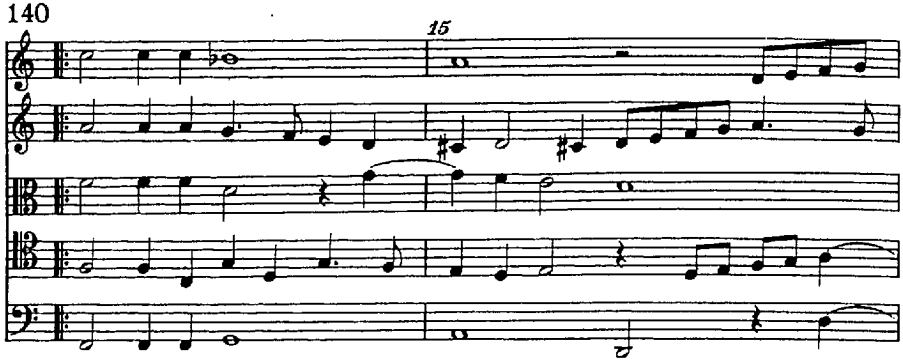
Sommer, Johann
Paduane und Gaillarde XVI
» » » XVII

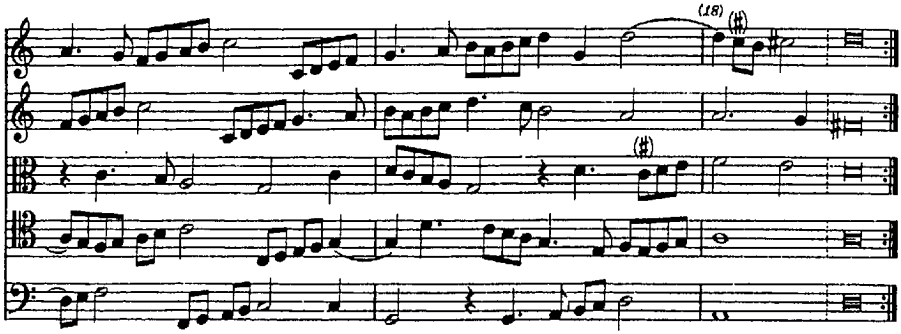
Stephani (Steffens), Johann
Paduane und Gaillarde I
» » » II
» » » XII
» » » XVIII
Paduane X
» XIV

Paduana, à 5

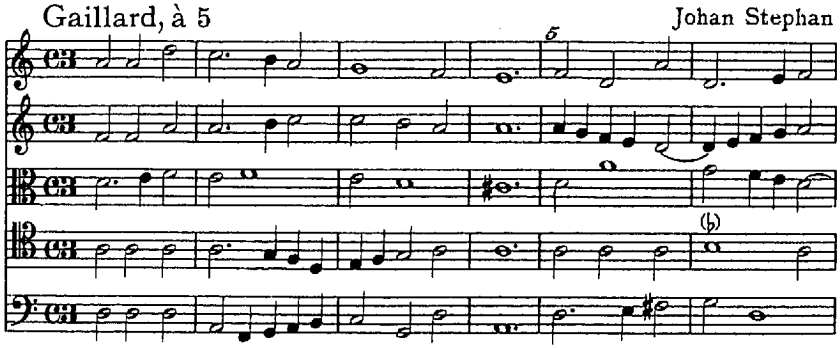
Johan Stephan

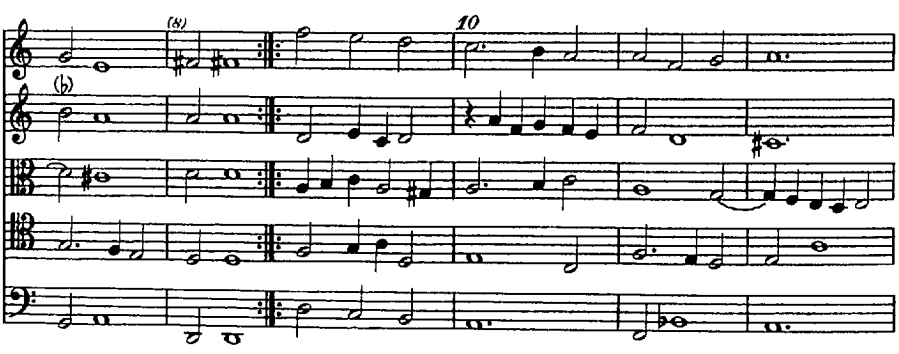


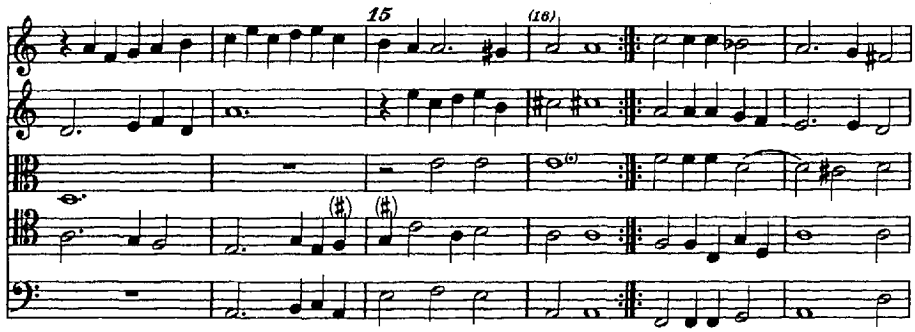


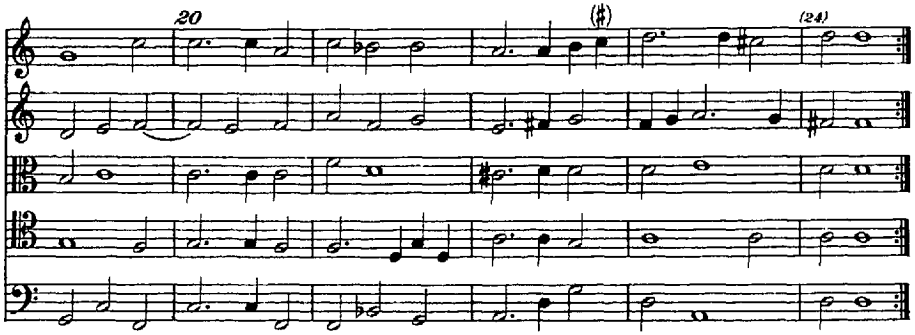


Gaillard, à 5 Johan Stephan



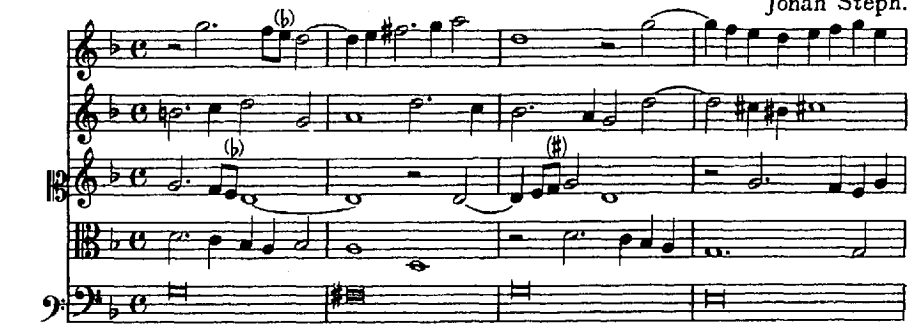


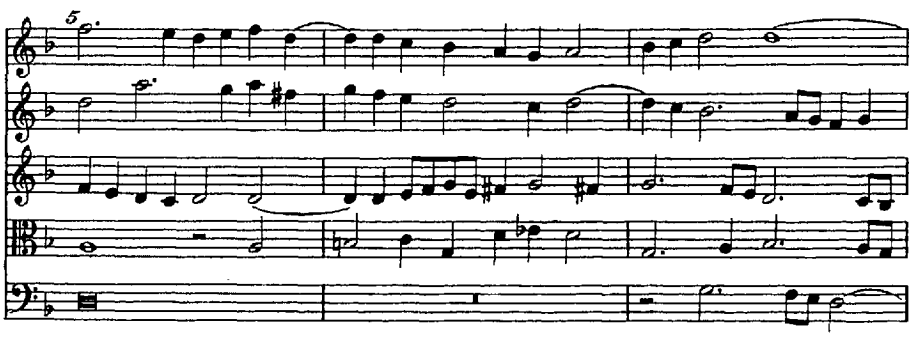


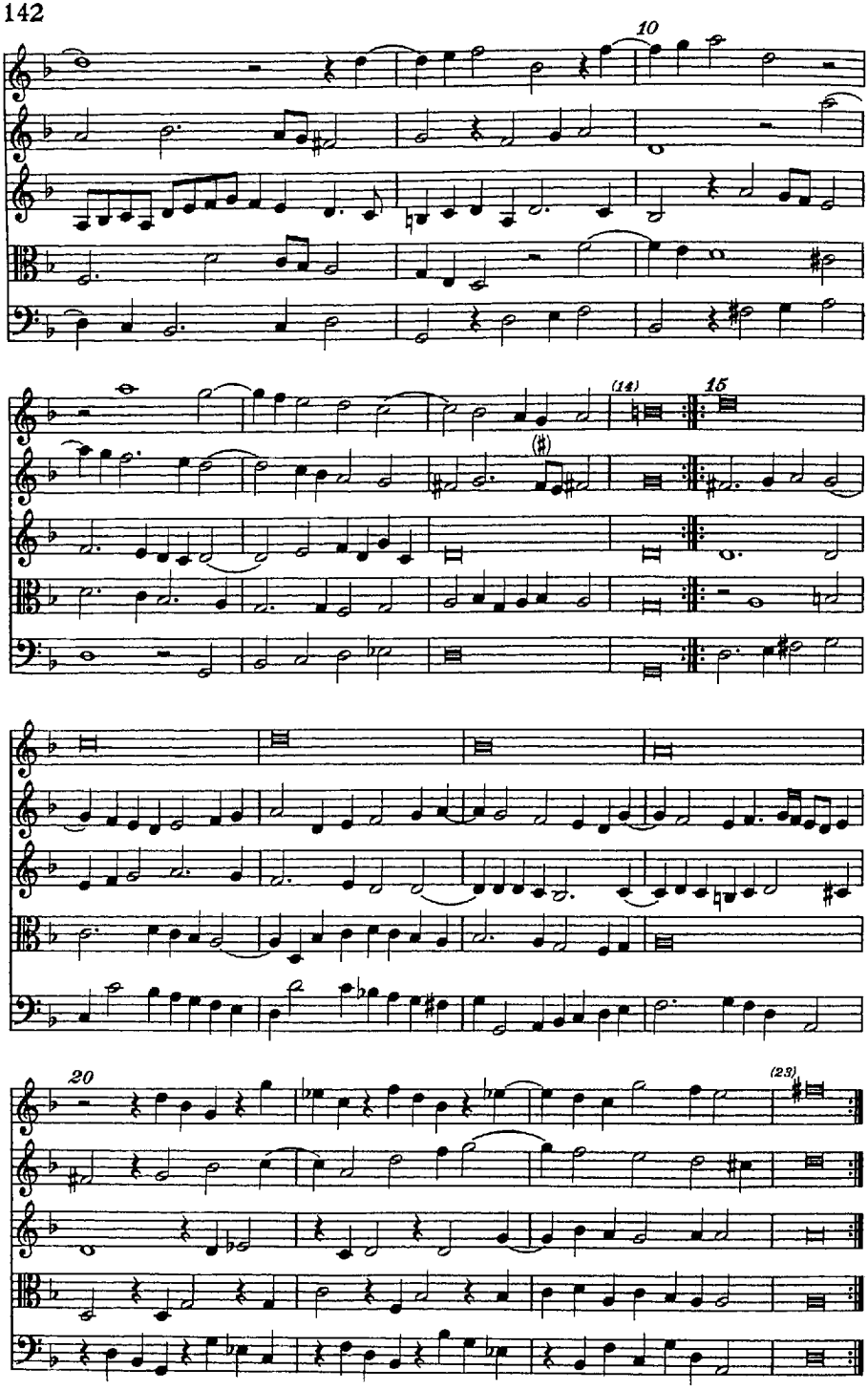


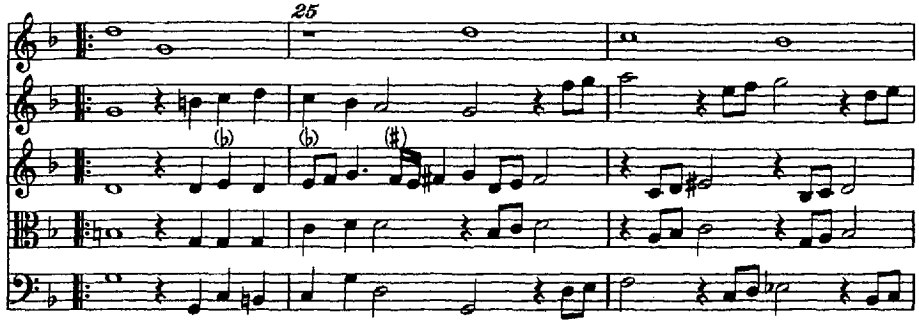
II

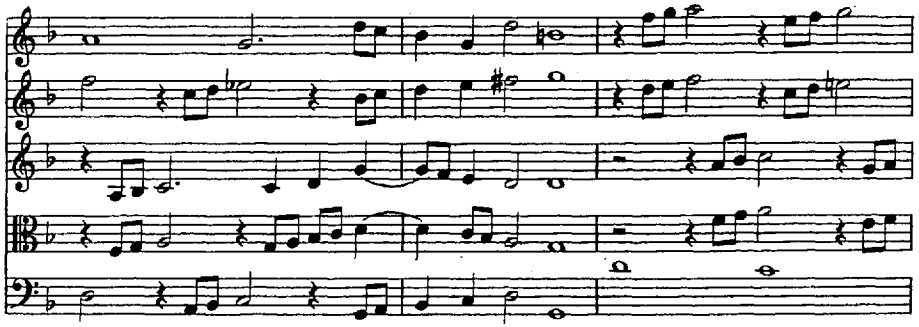
Johan Steph.

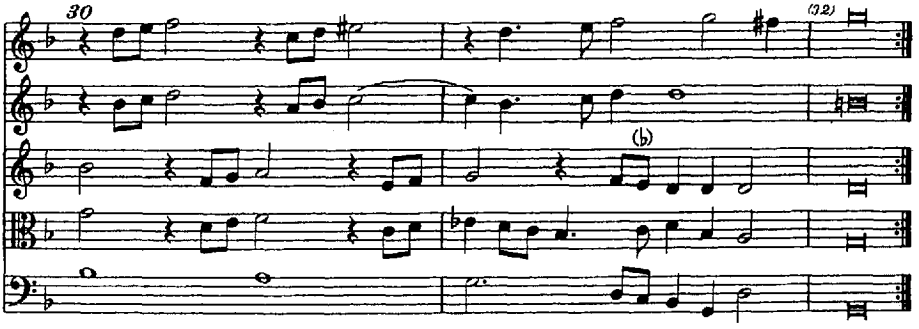





10
(14)
15
20
(23)

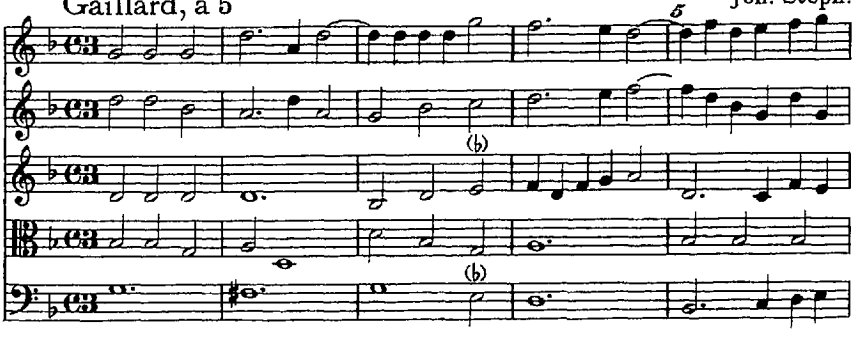


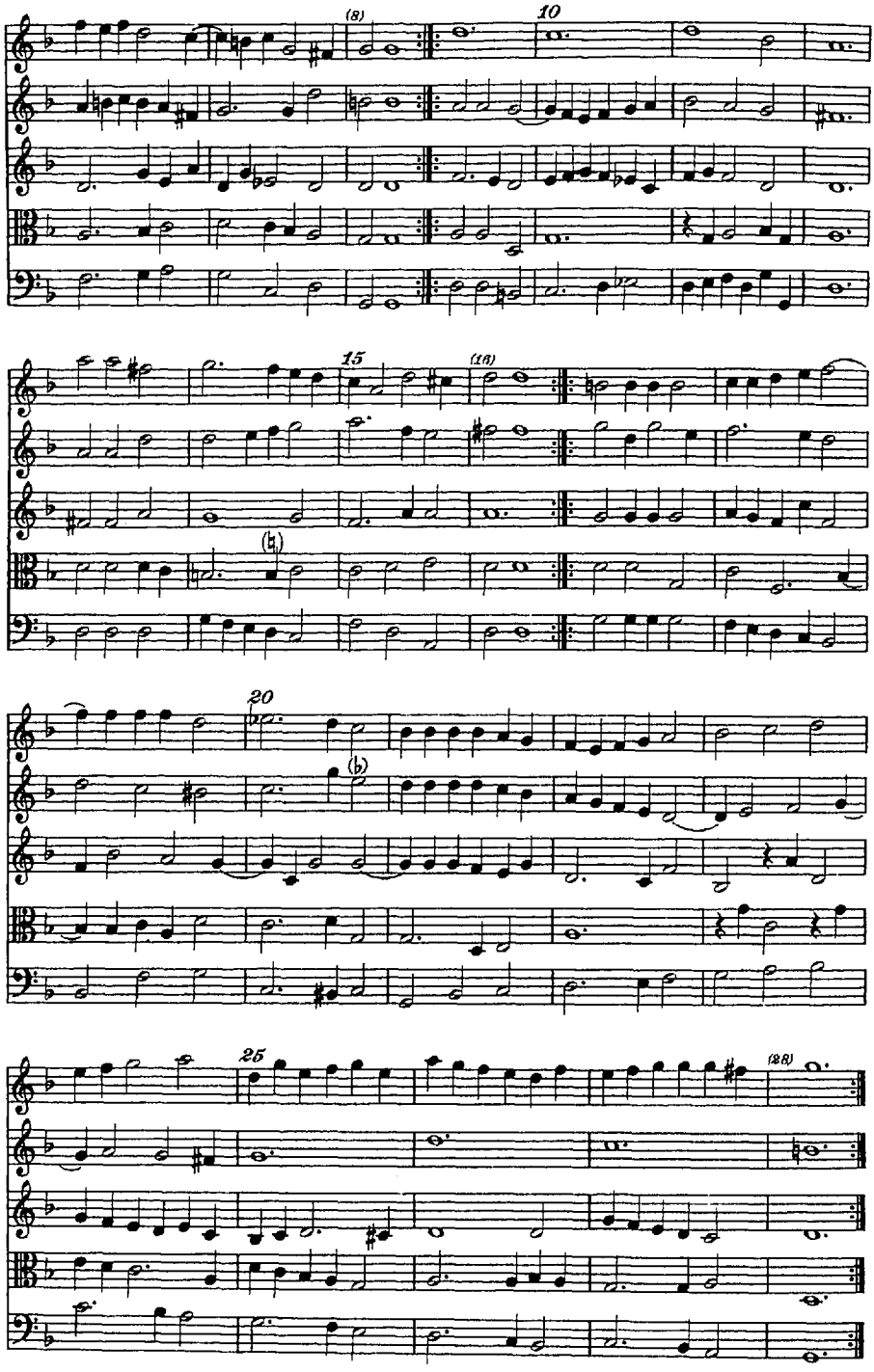




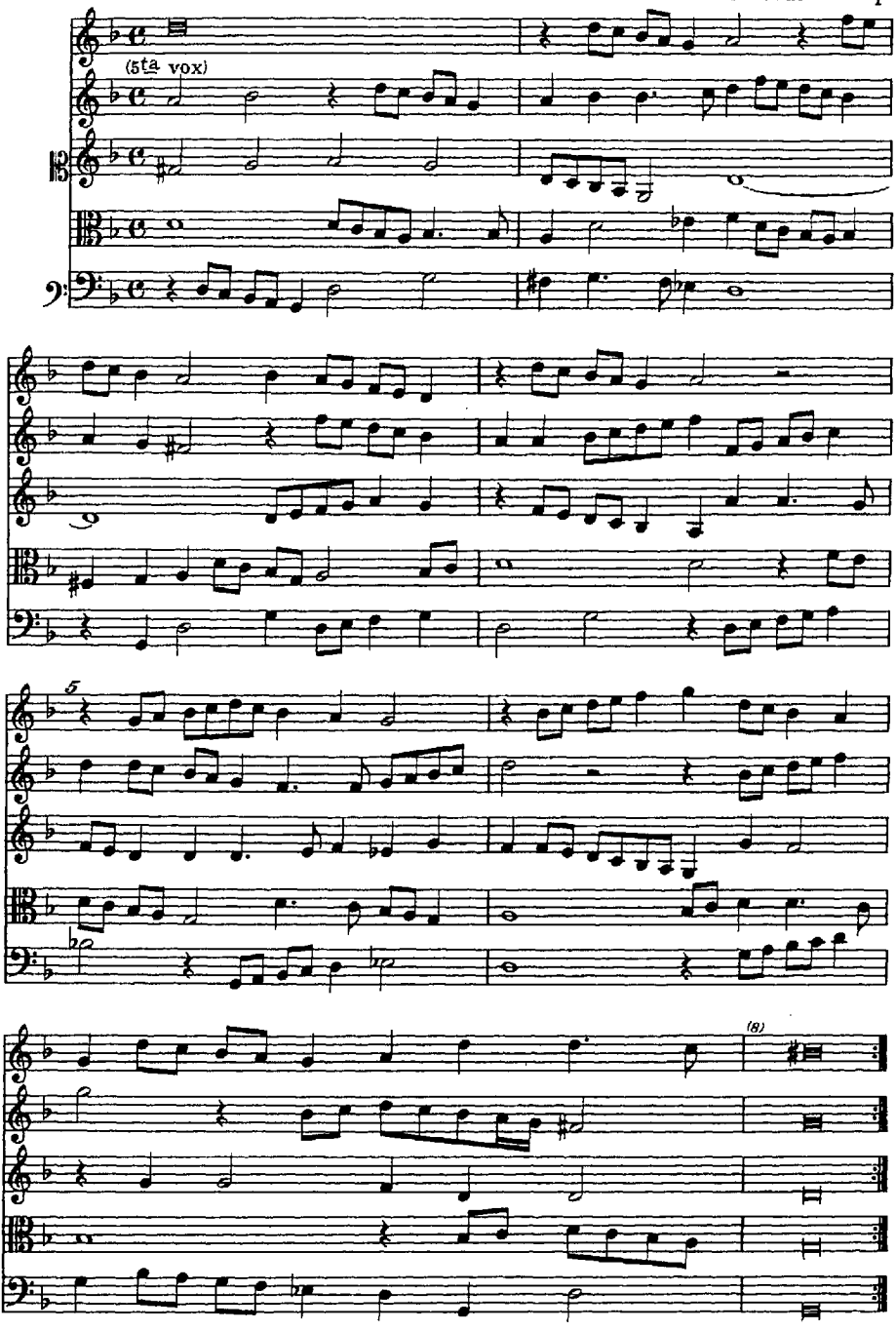
Gaillard, à 5

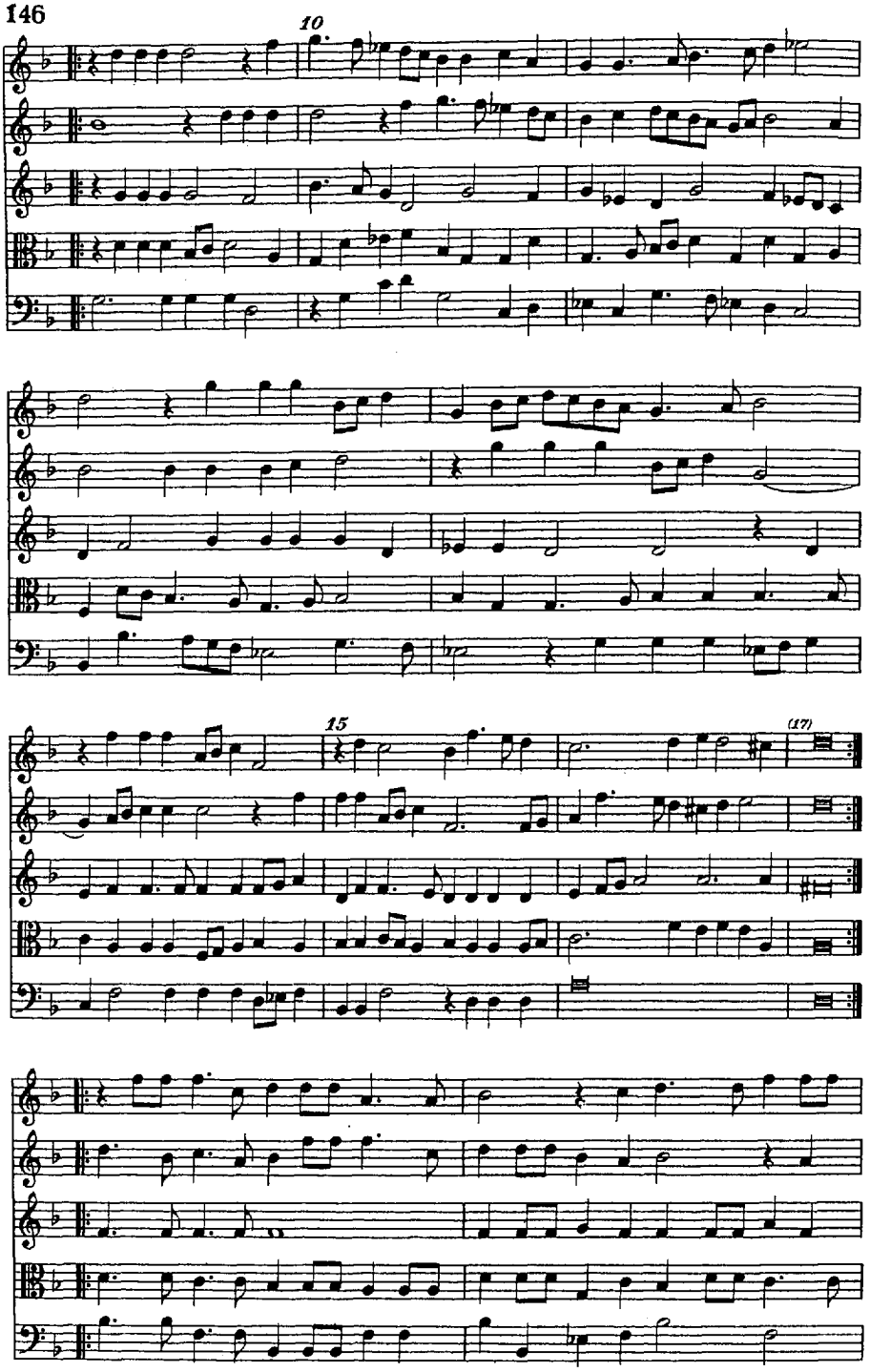
Joh. Steph.

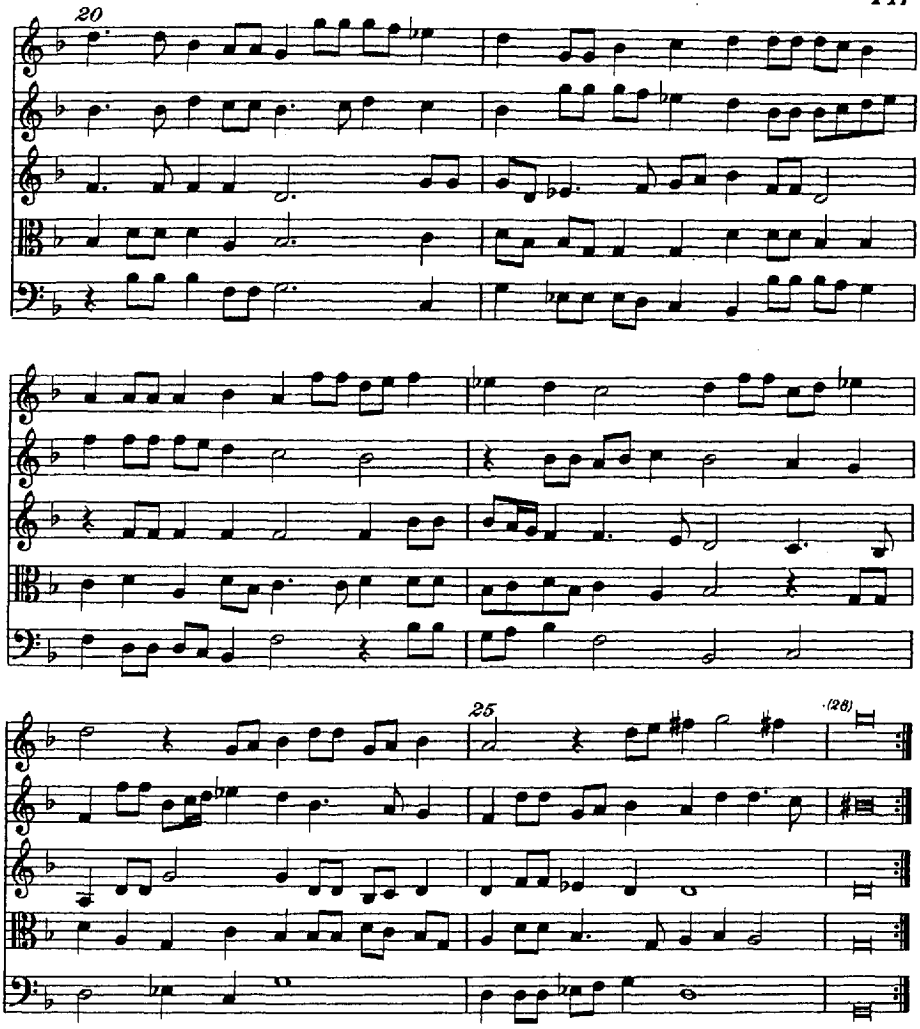



(8)
10
15
(16)
20
25
(28)

Benedict. Grep

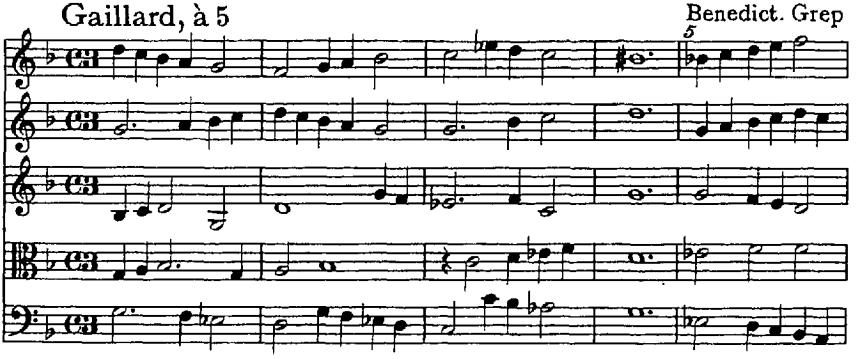


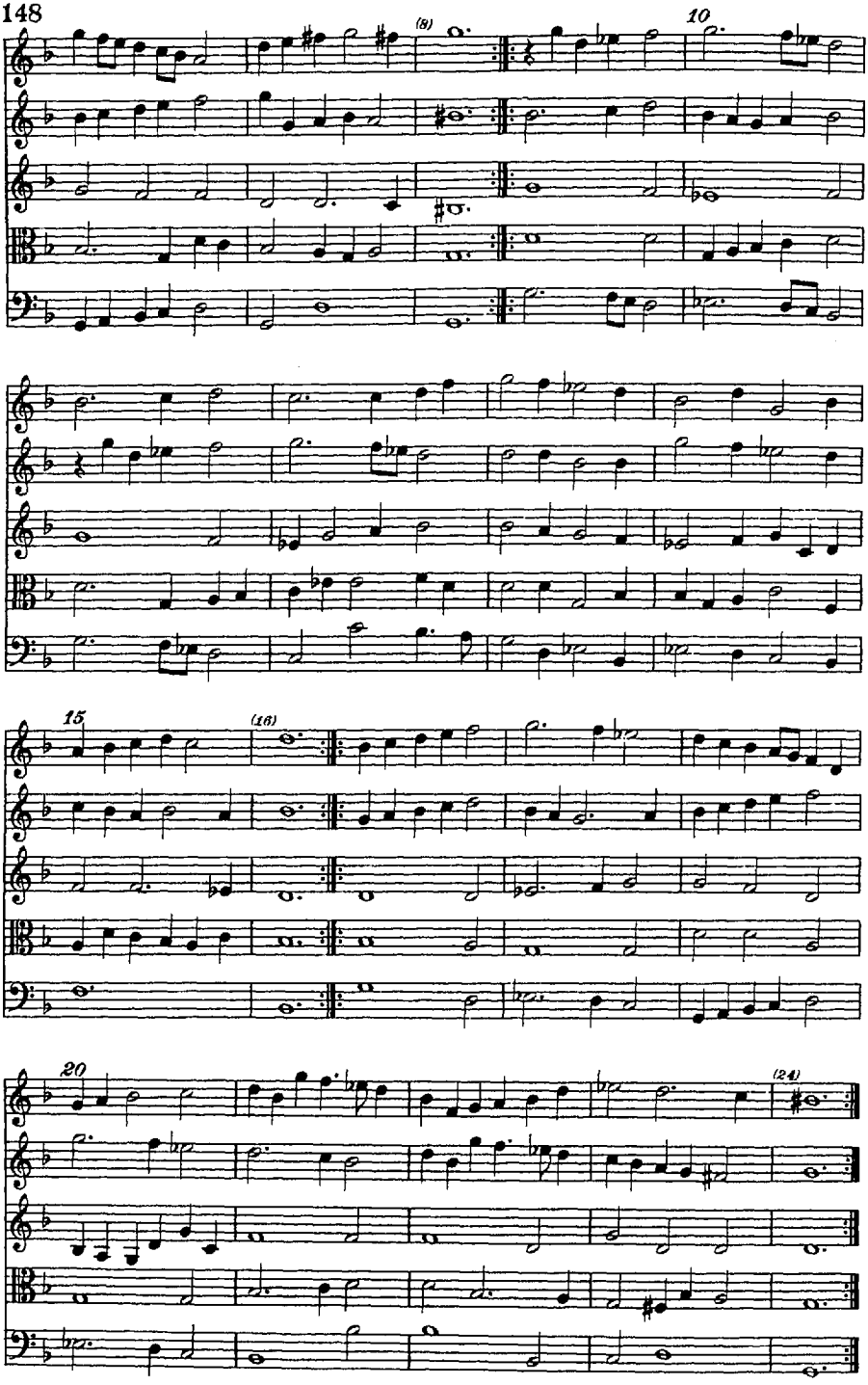

10
15
(17)



Gaillard, à 5

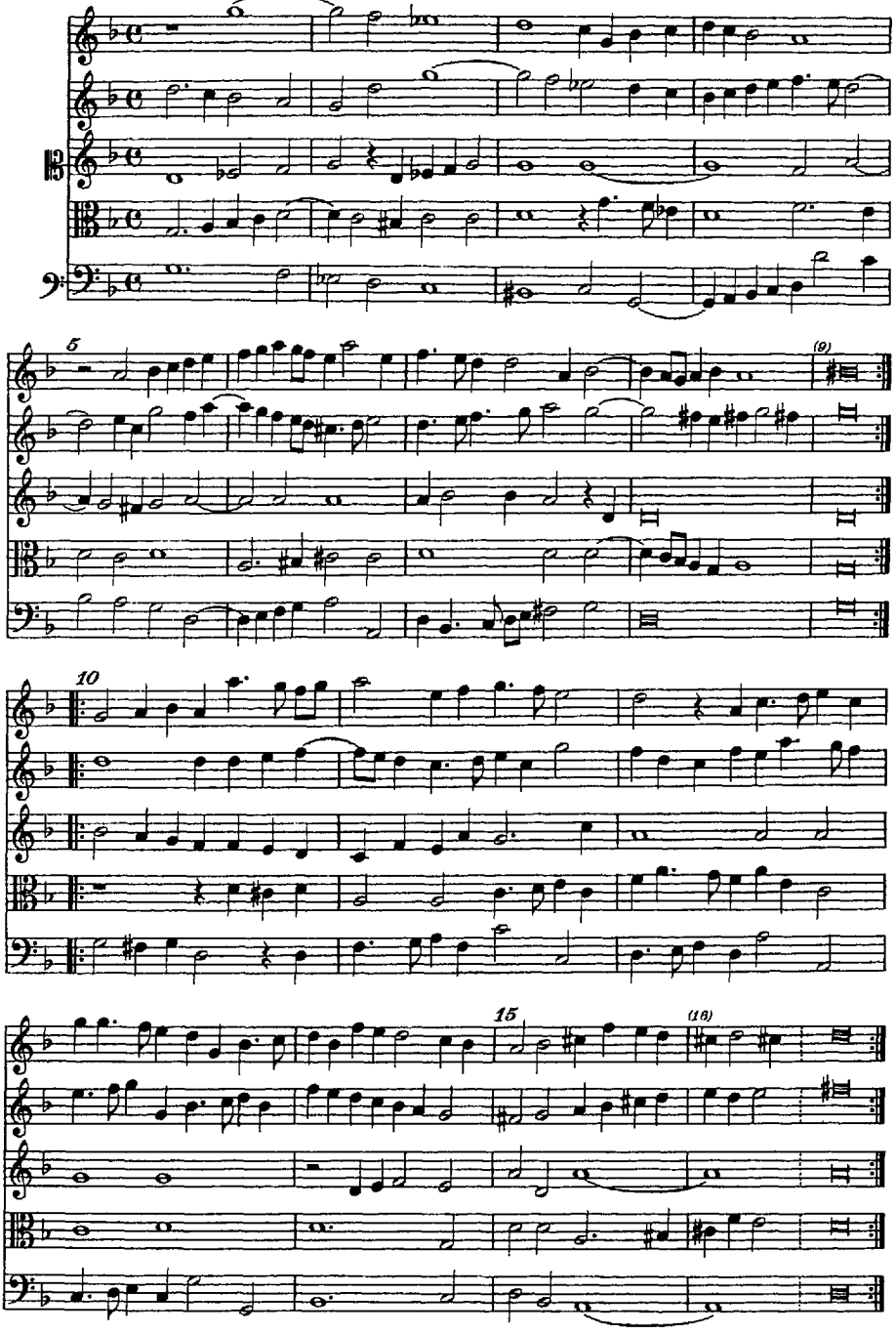
Benedict. Grep

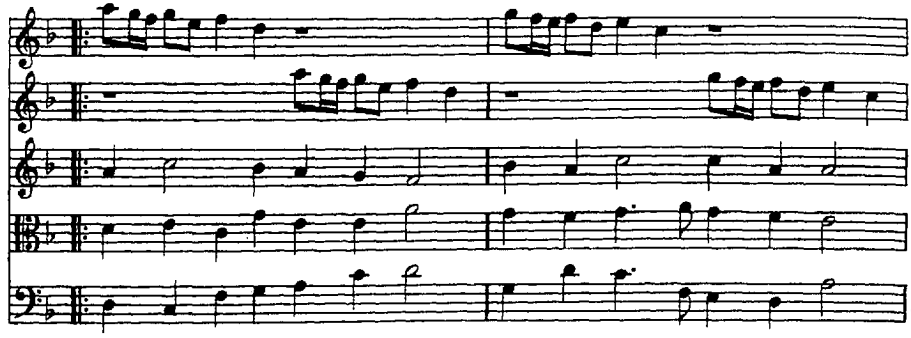


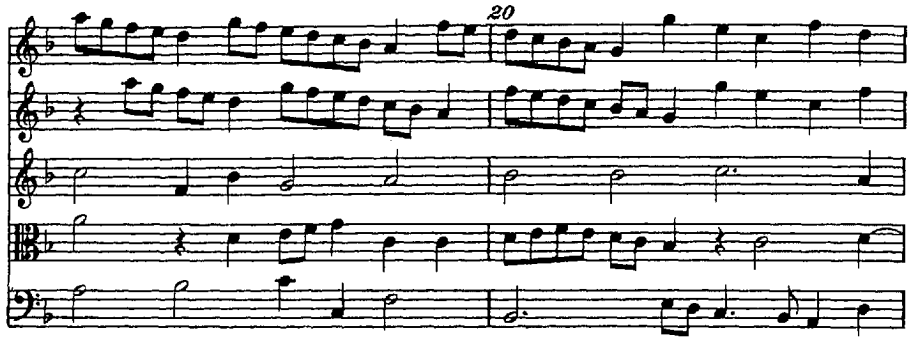

(8)
10
15
(16)
20
(24)

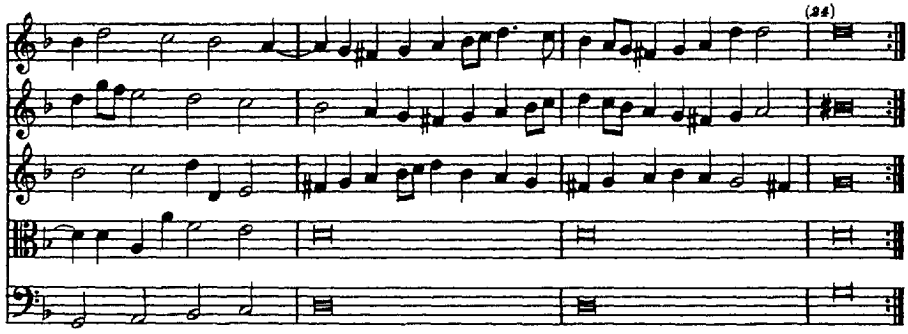
IV

Nicolo Gistou



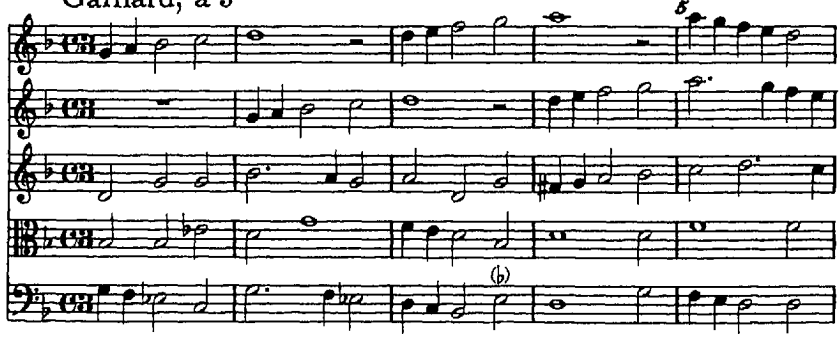


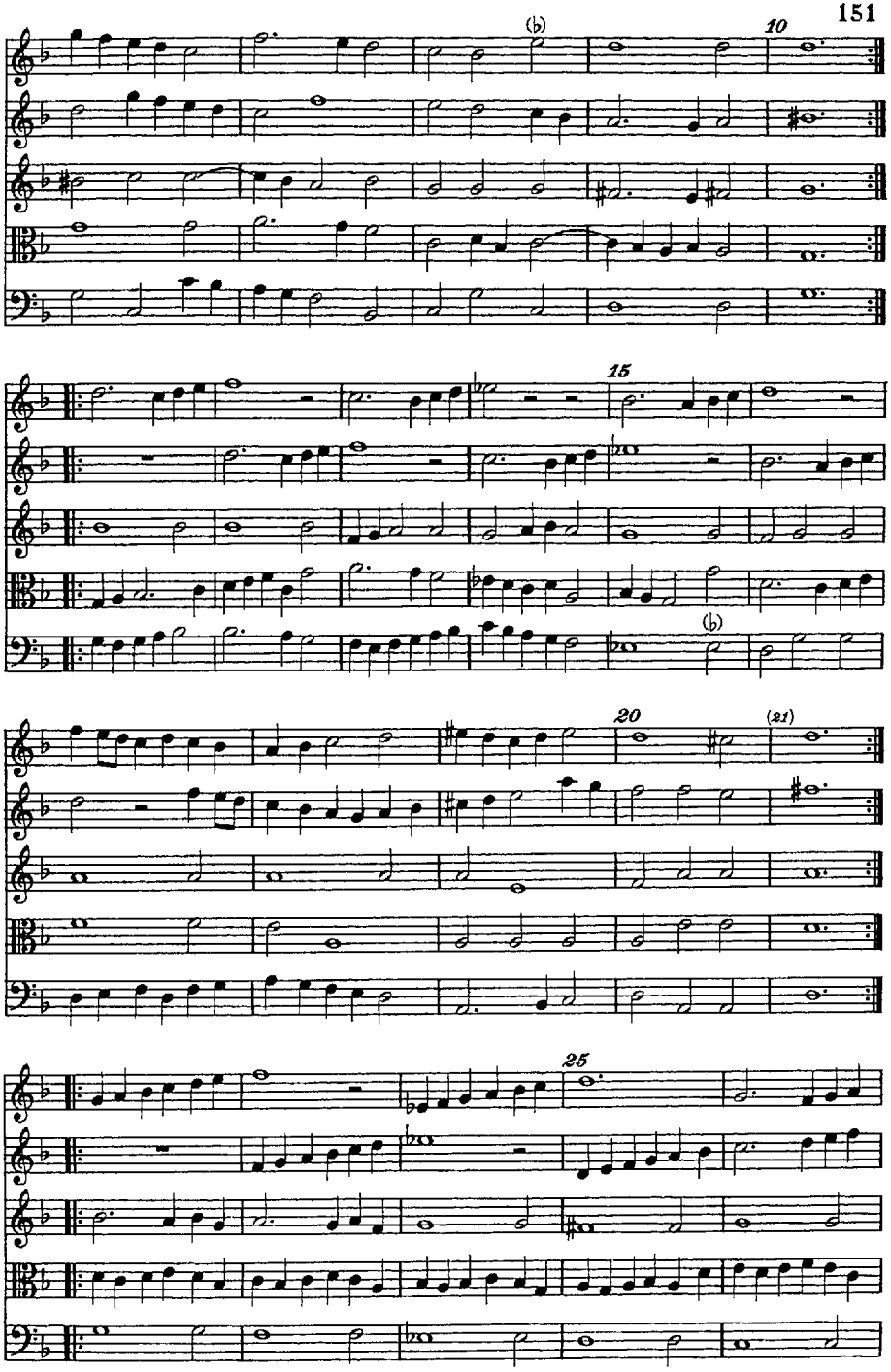


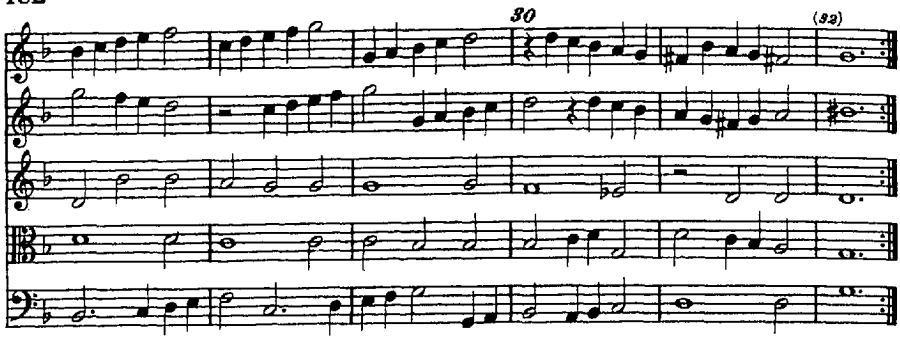


Gaillard, à 5

Nicolo Gistou

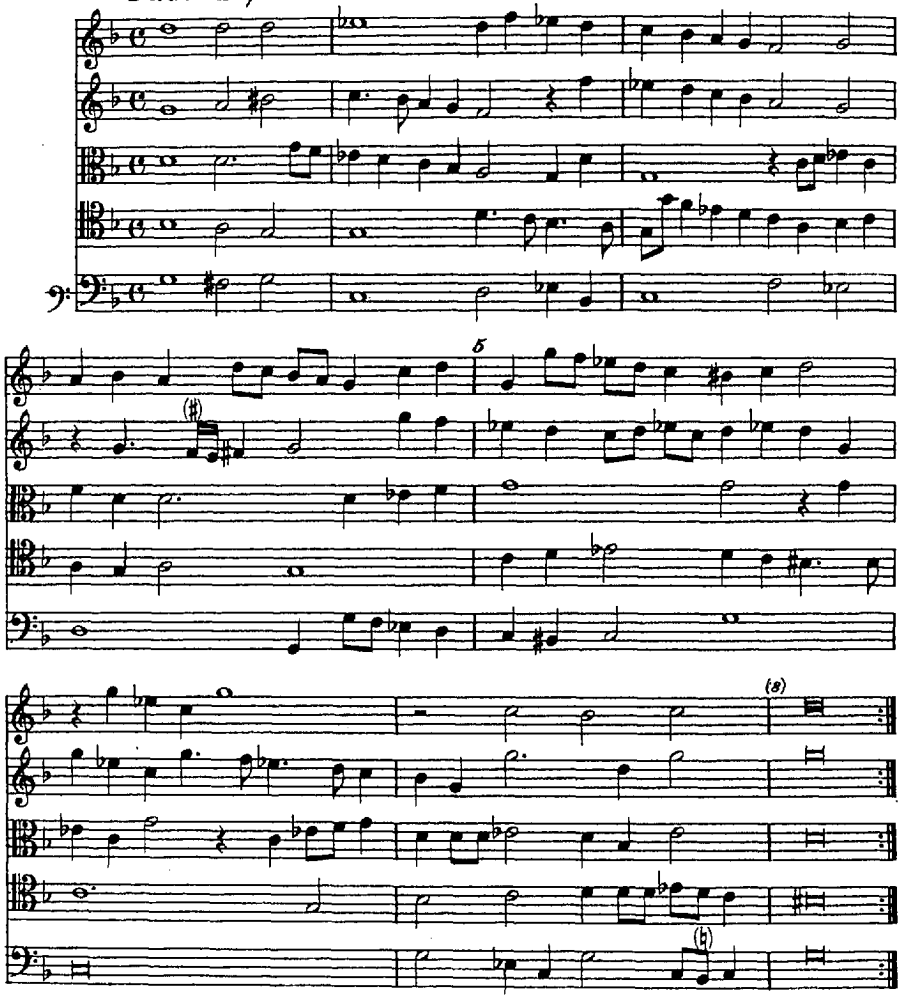


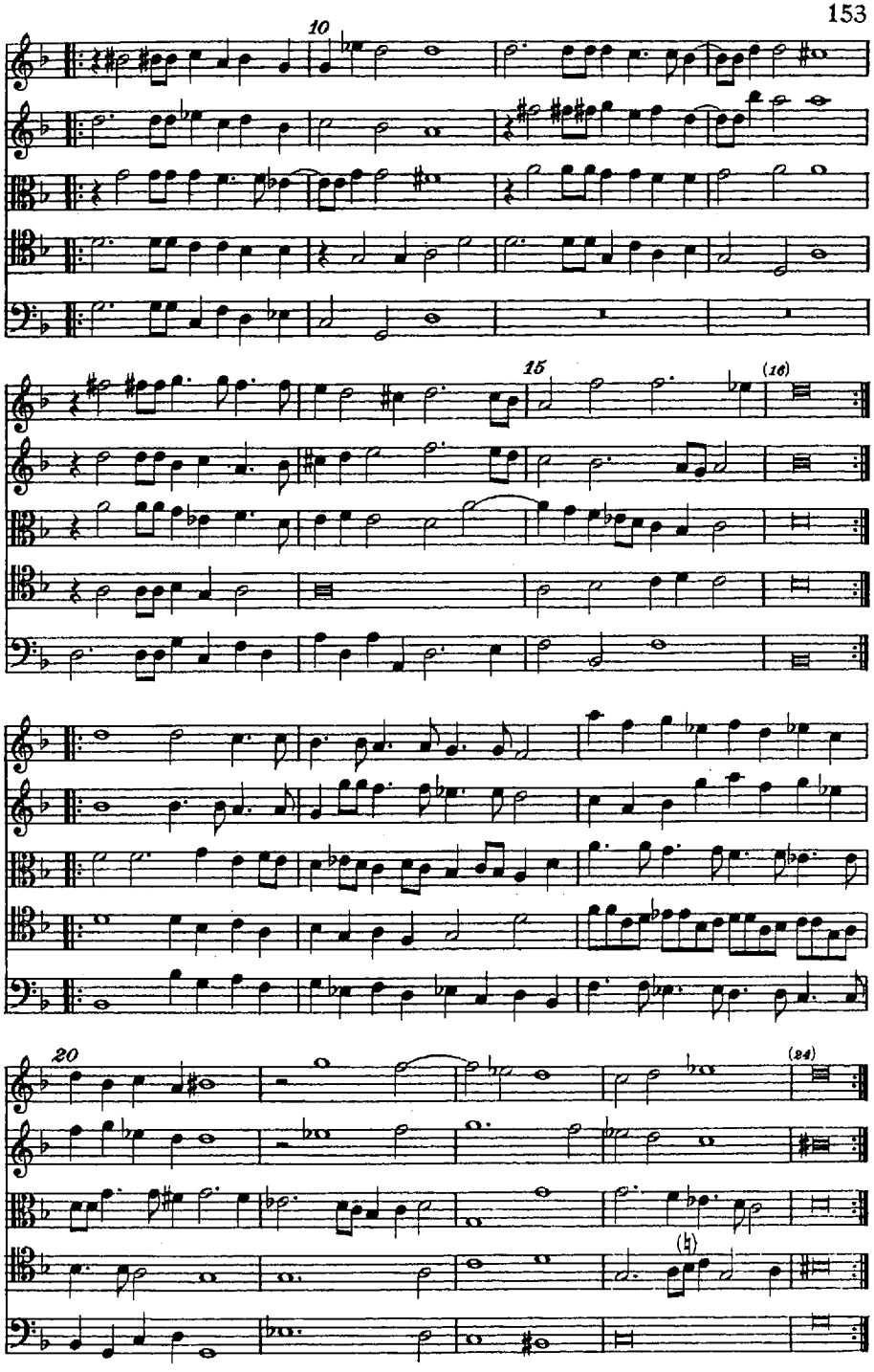

10
15
20
(21)
25



V

Paduana, à 5 M. M.

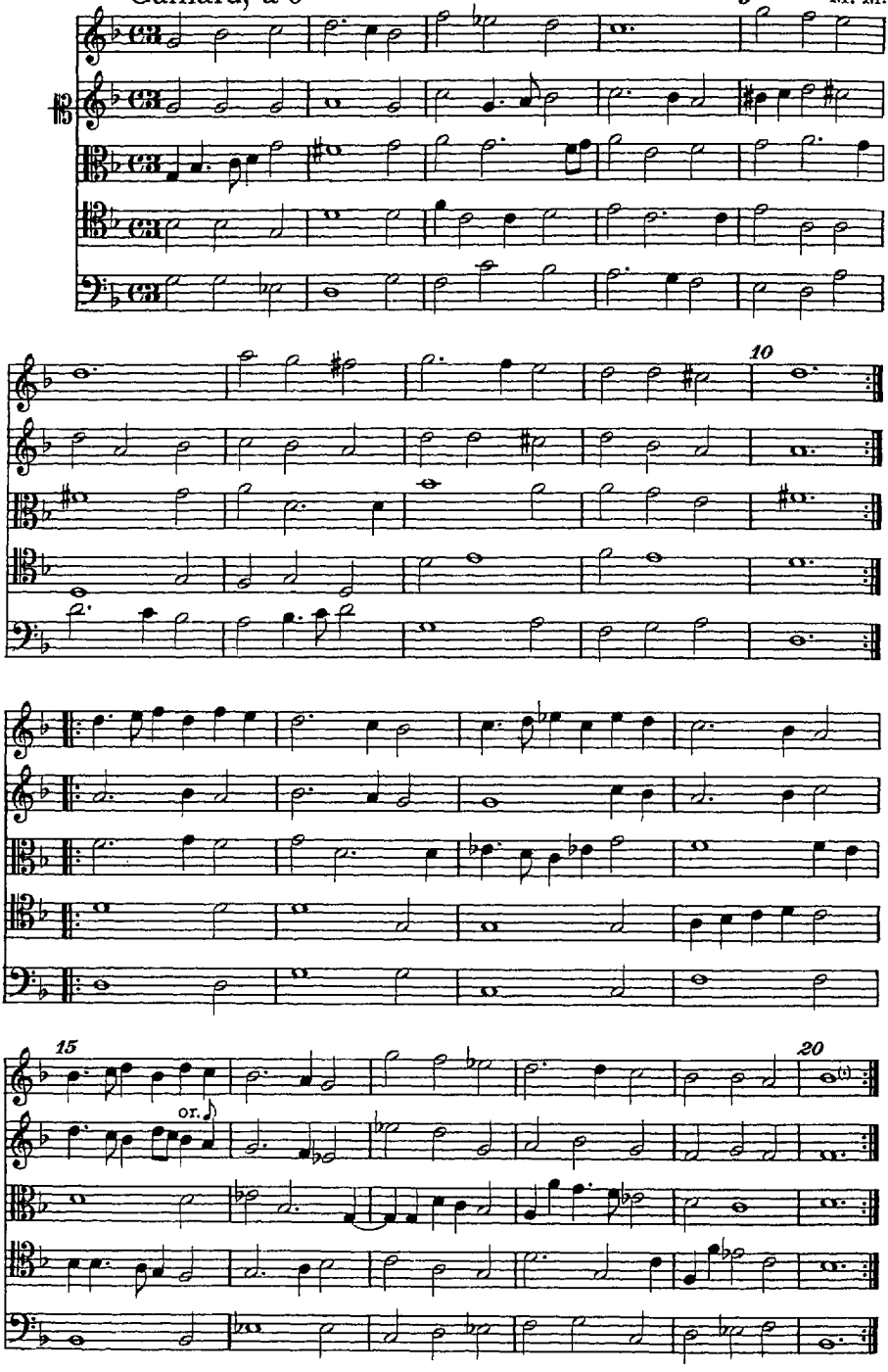


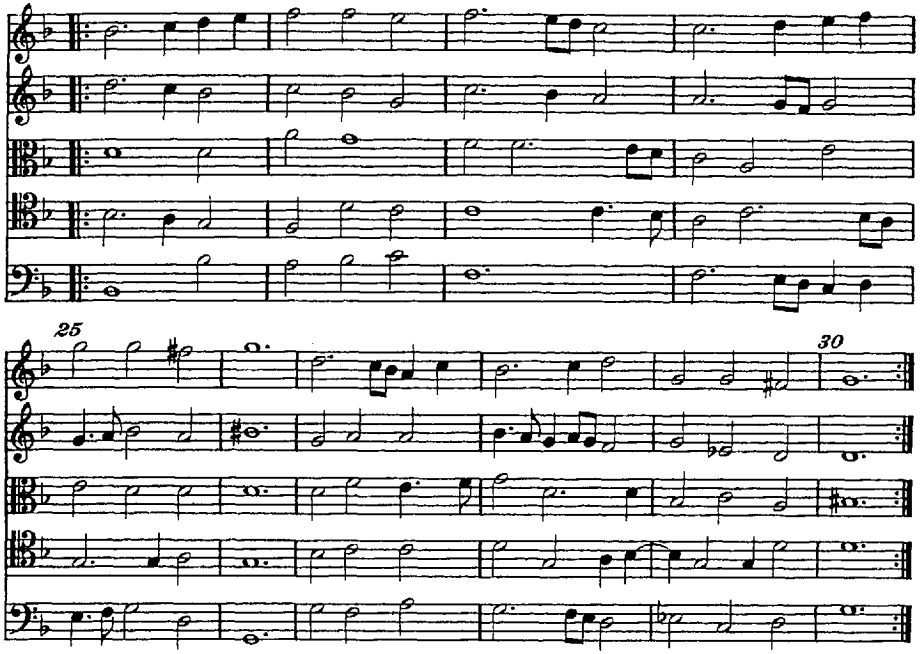

10
15
(16)
20
(24)

Gaillard, à 5

5

M. M.

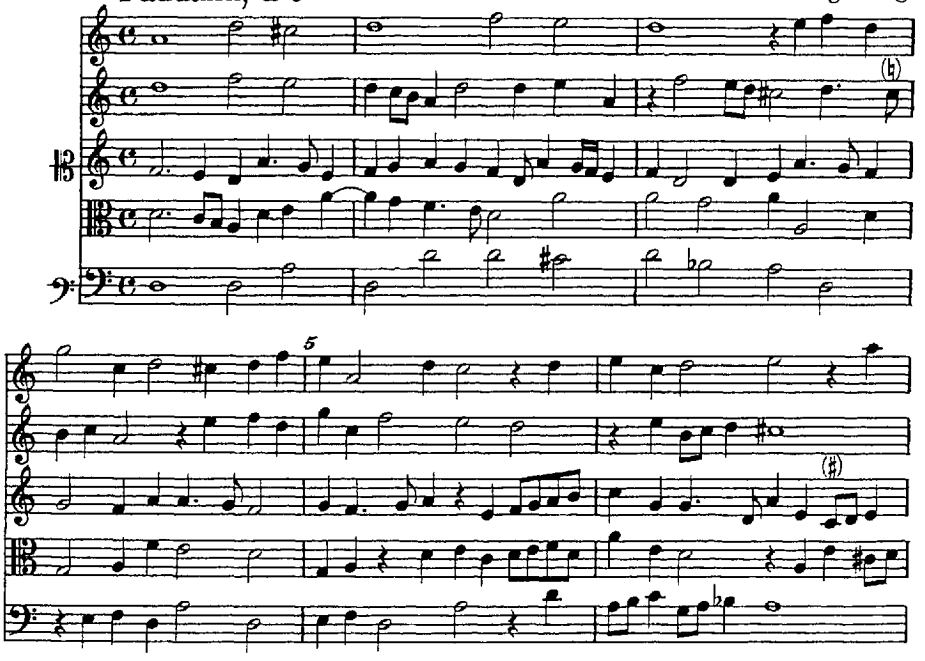


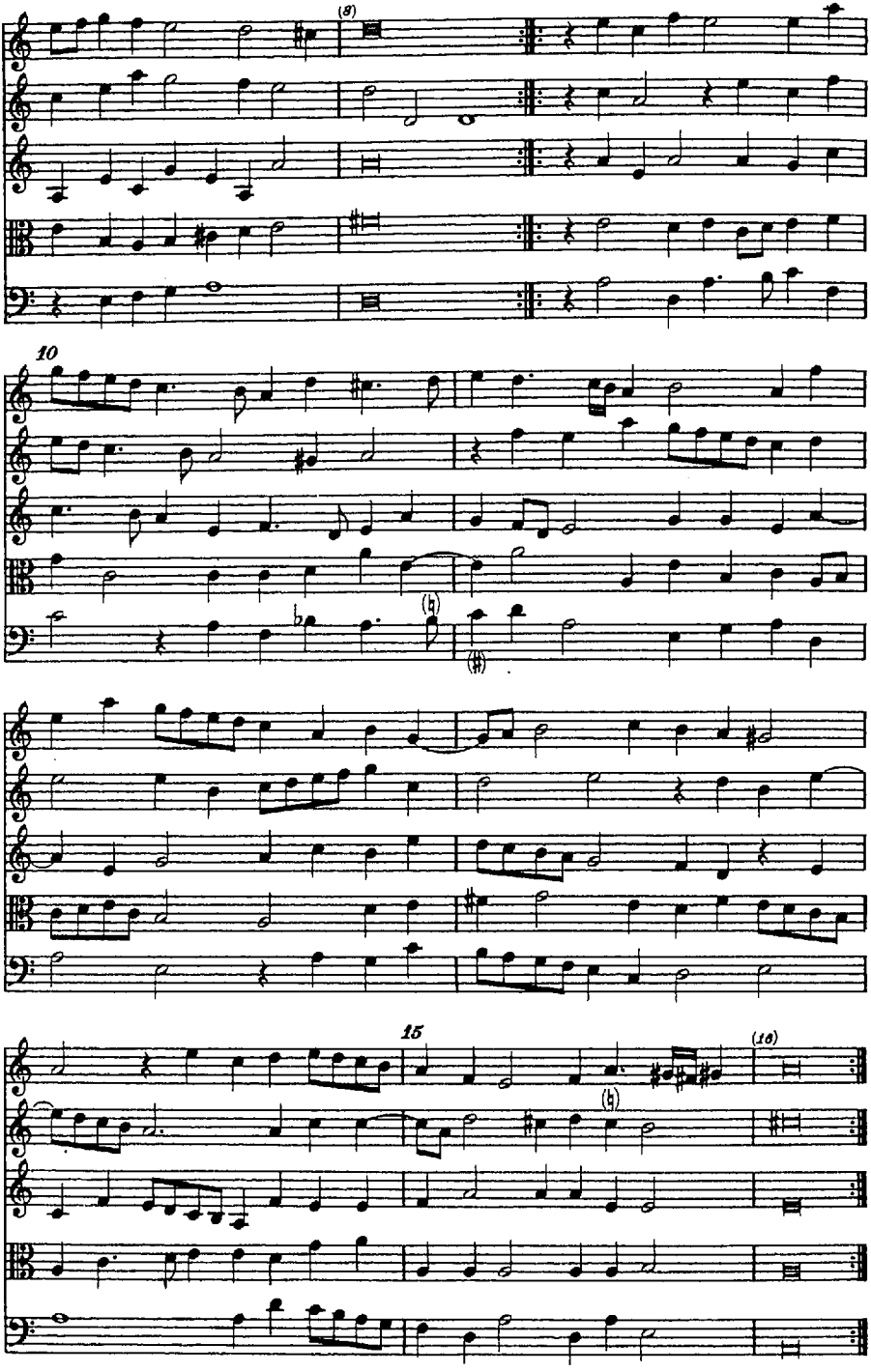


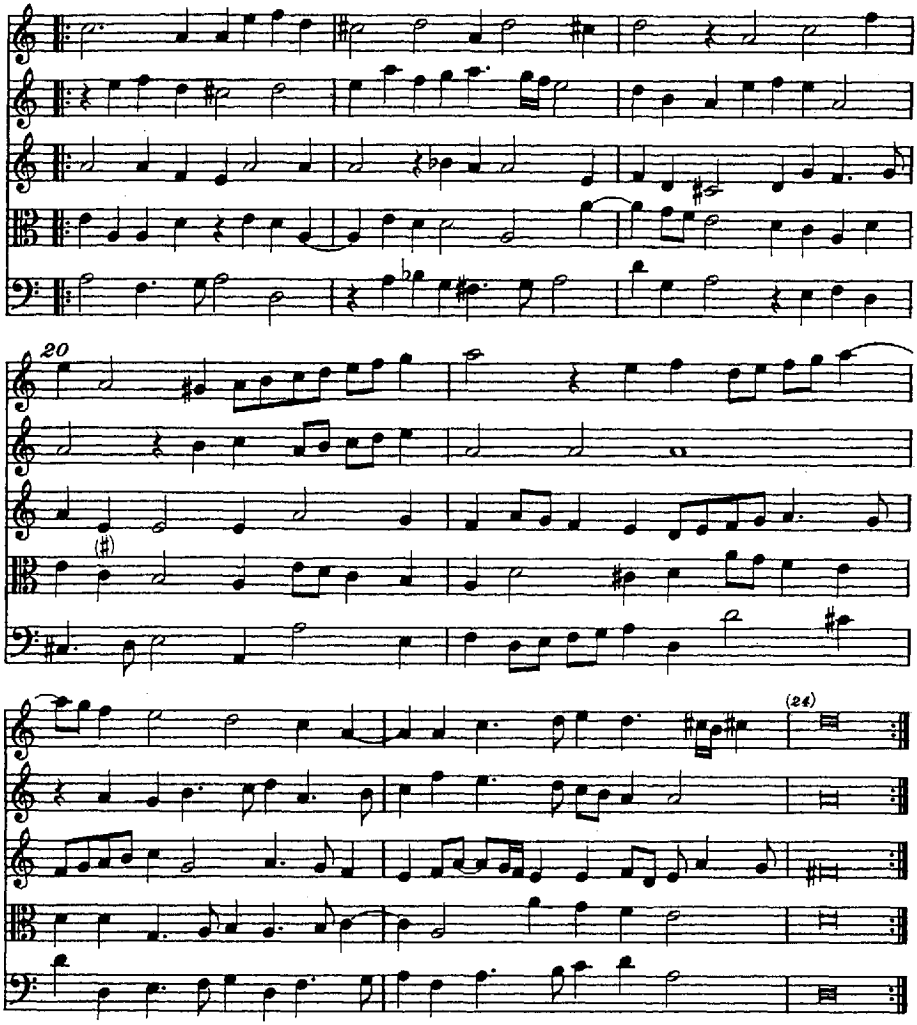
VI

Paduana, à 5

Melchior Borchgreving

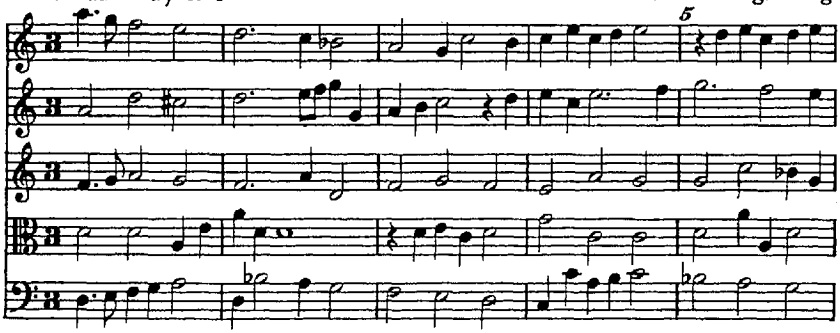


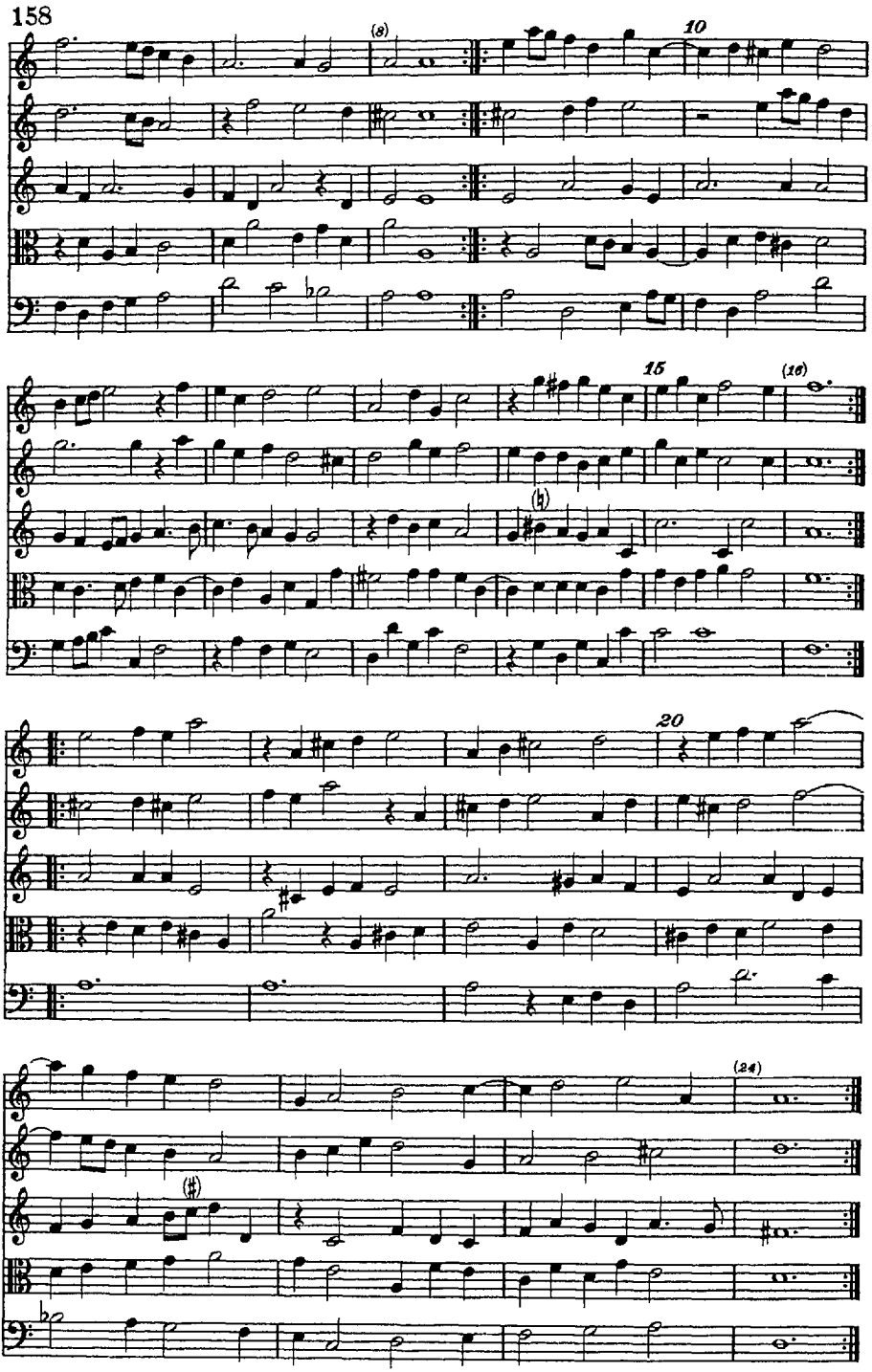

(8)
10
15
(16)



Gaillard, à 5

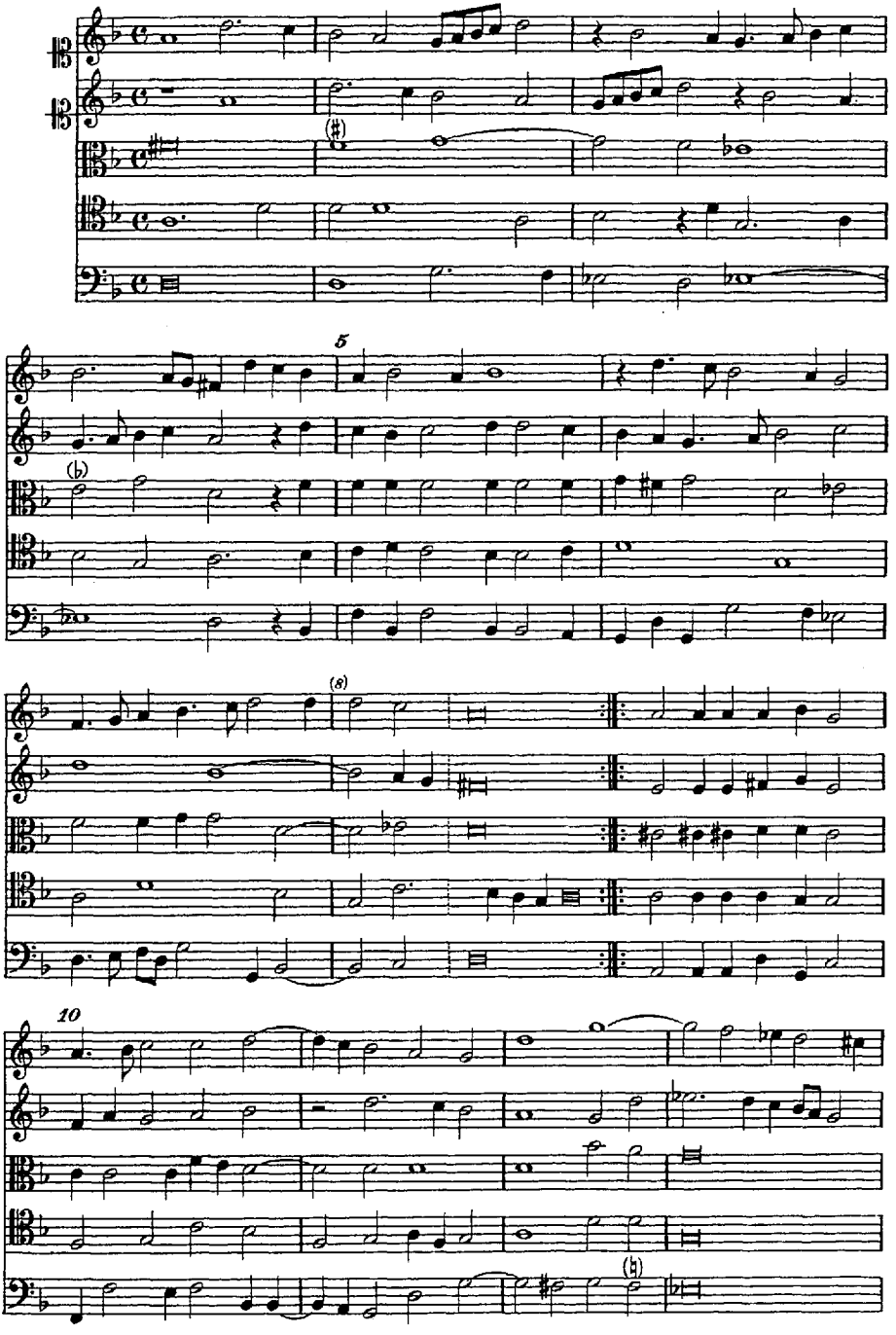
Melchior Borchgreving

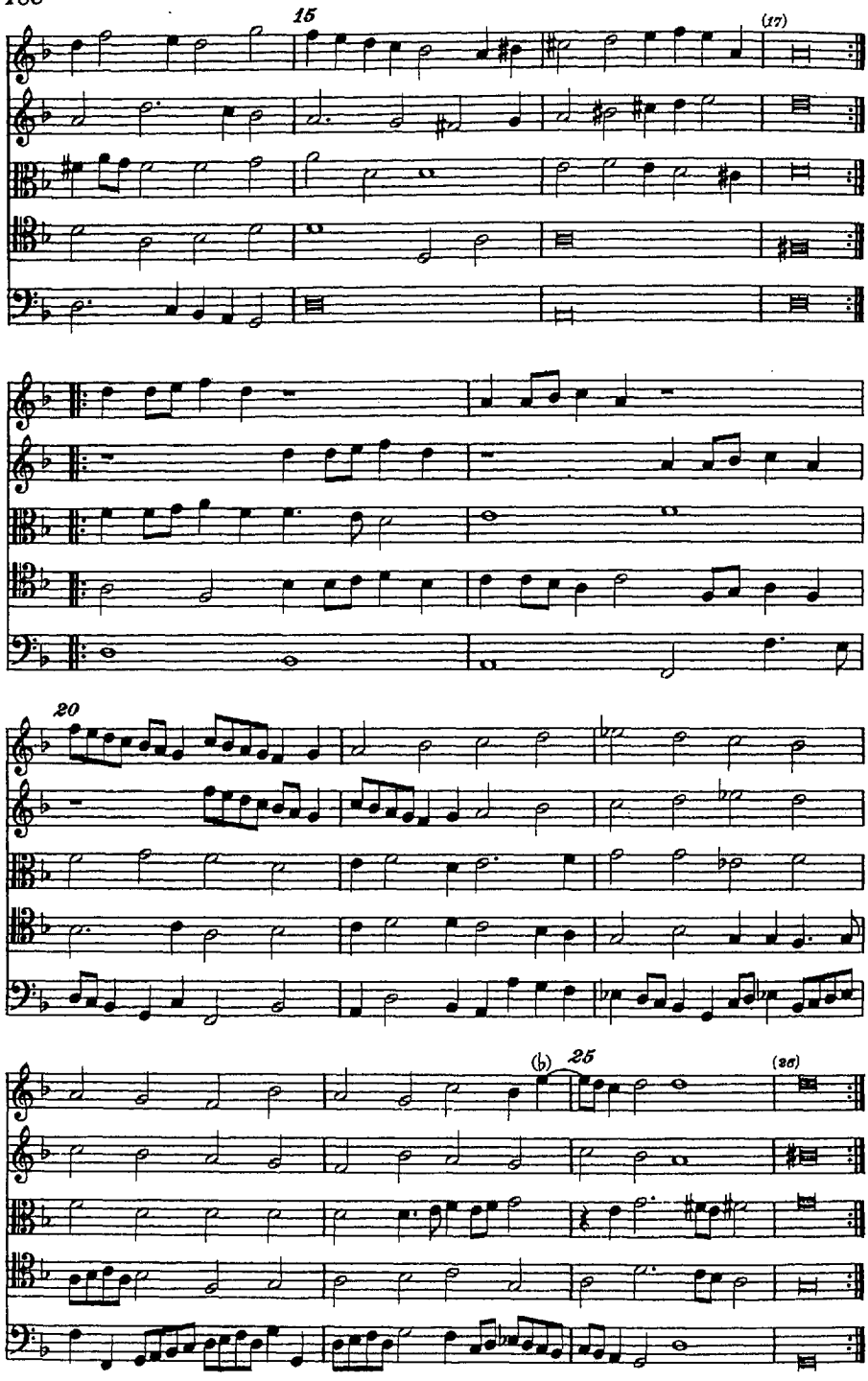



(8)
10
15
(16)
20
(24)

VII

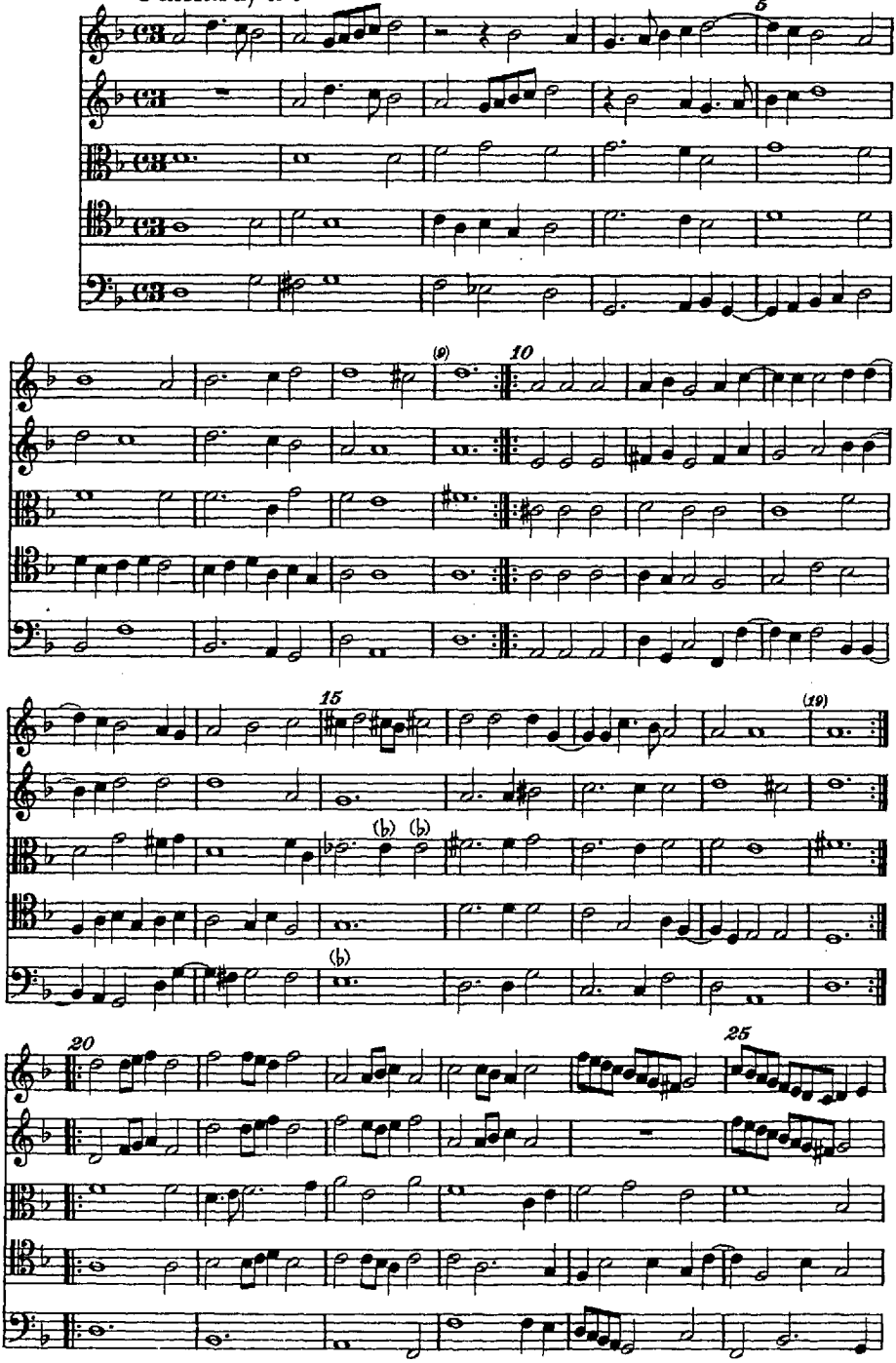
Nicolo Gistou

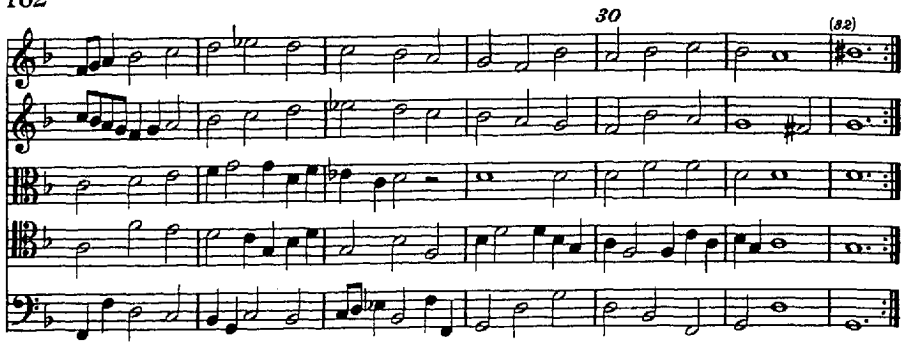



15
(17)
20
(b)
25
(25)

Gaillard, à 5

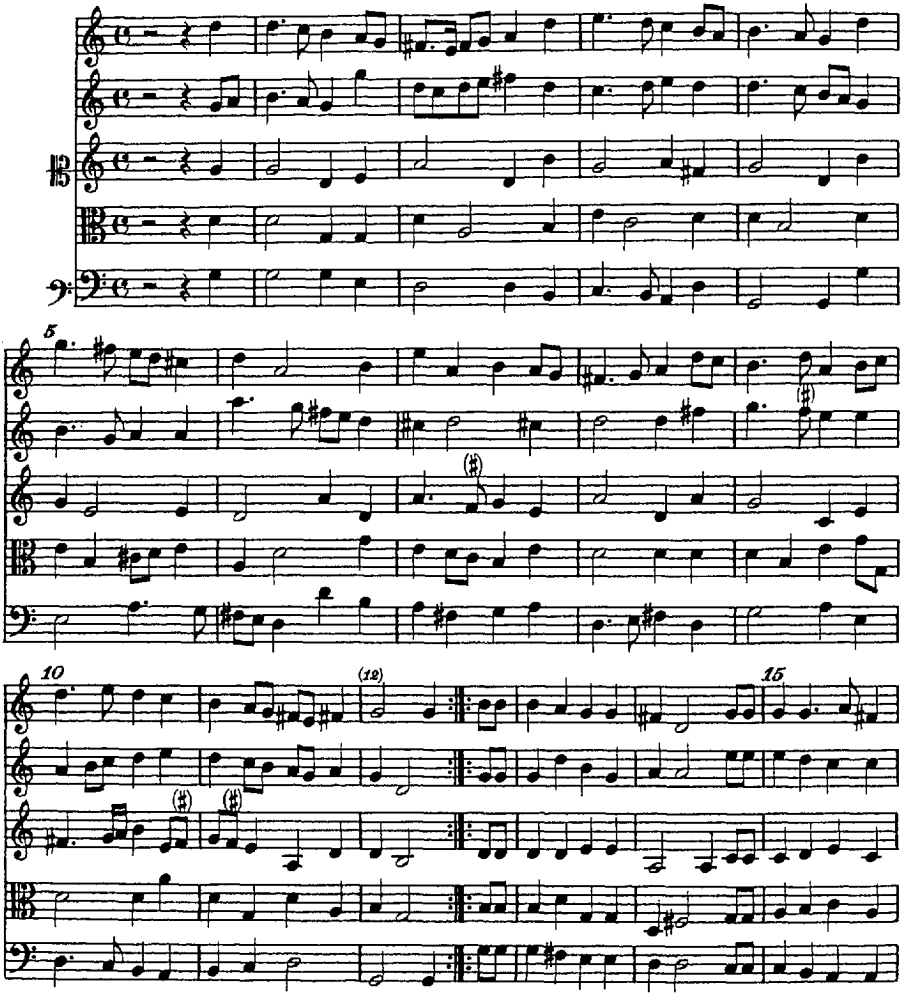
Nicolo Gistou

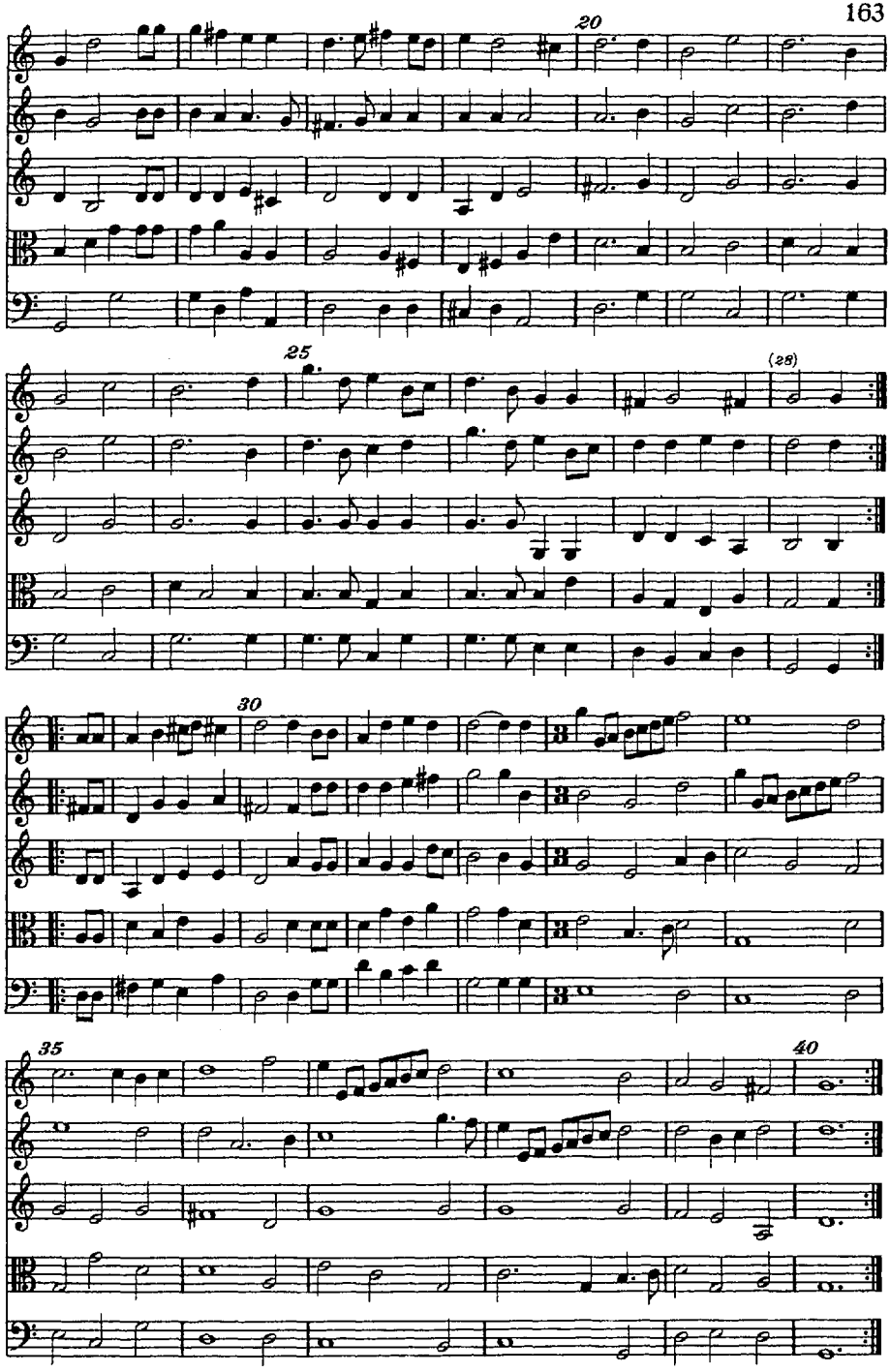




VIII

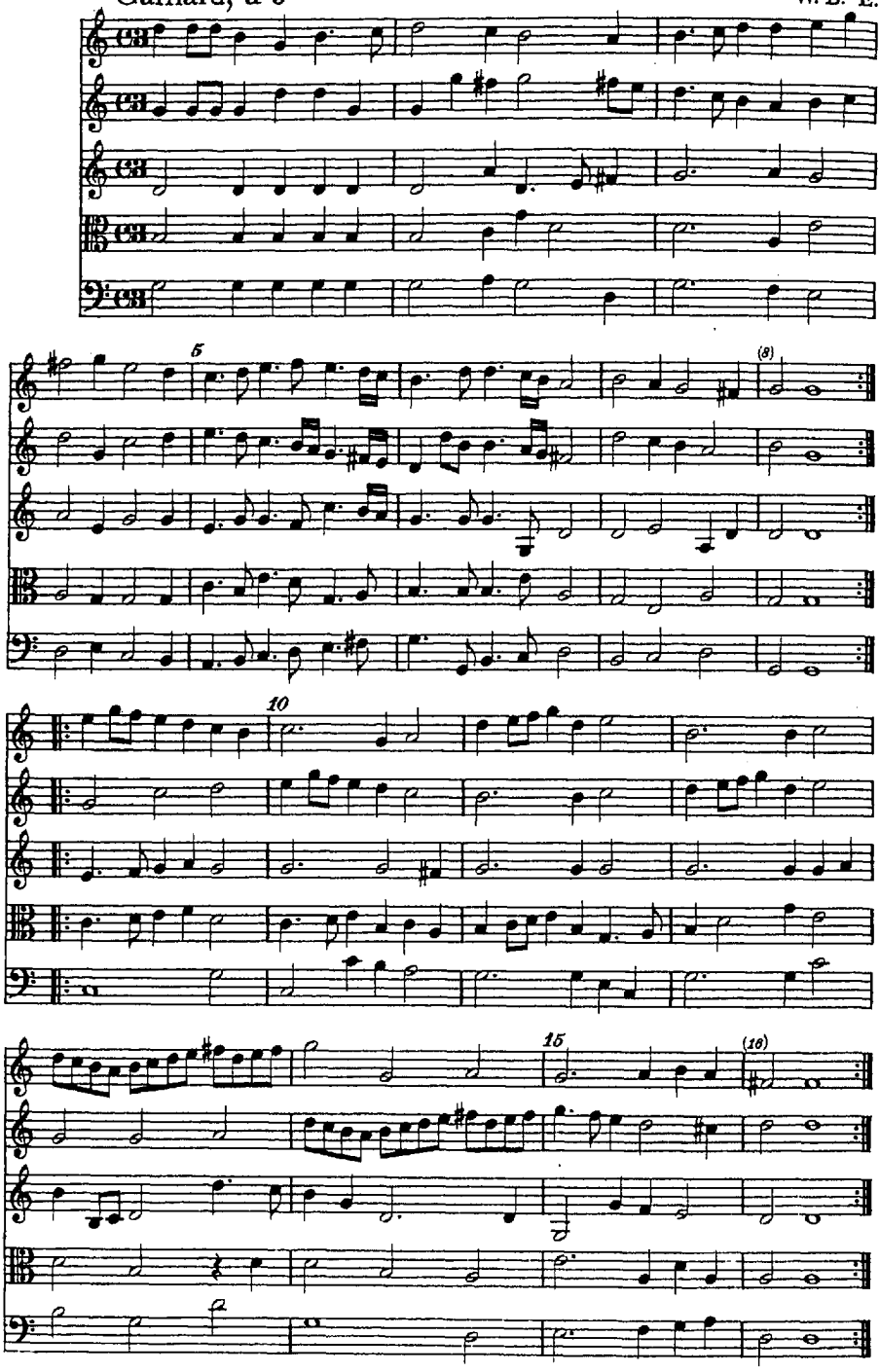
Wilh. Brad. E.

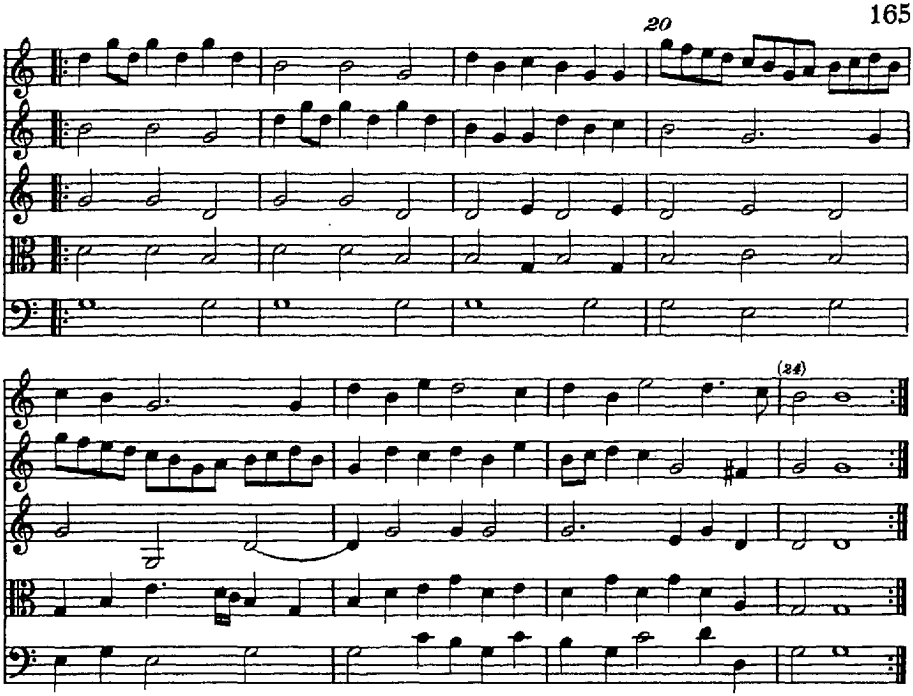



20
25
(28)
30
35
40

Gaillard, à 5

W. B. E.

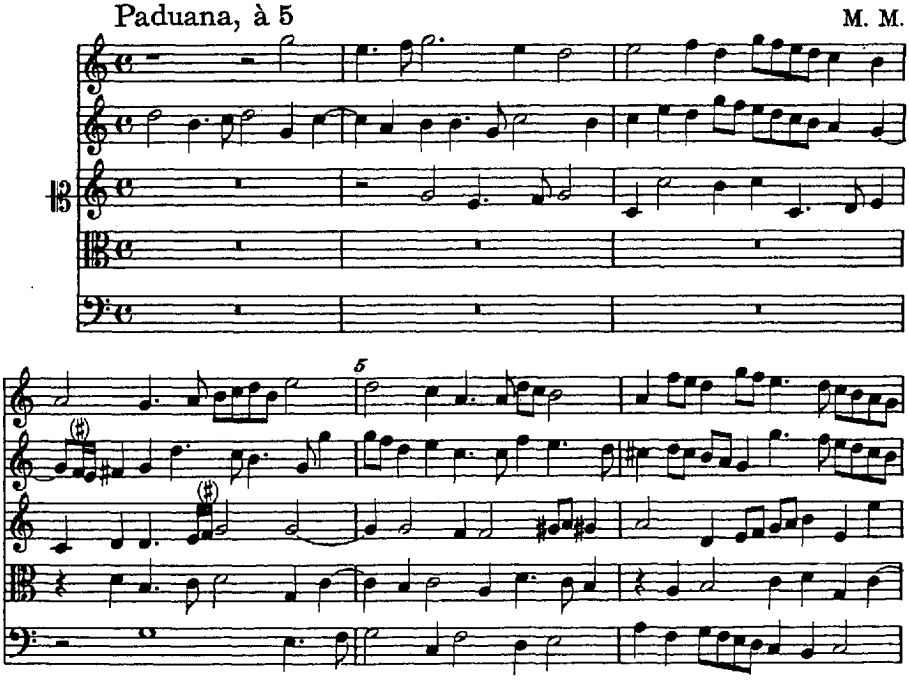


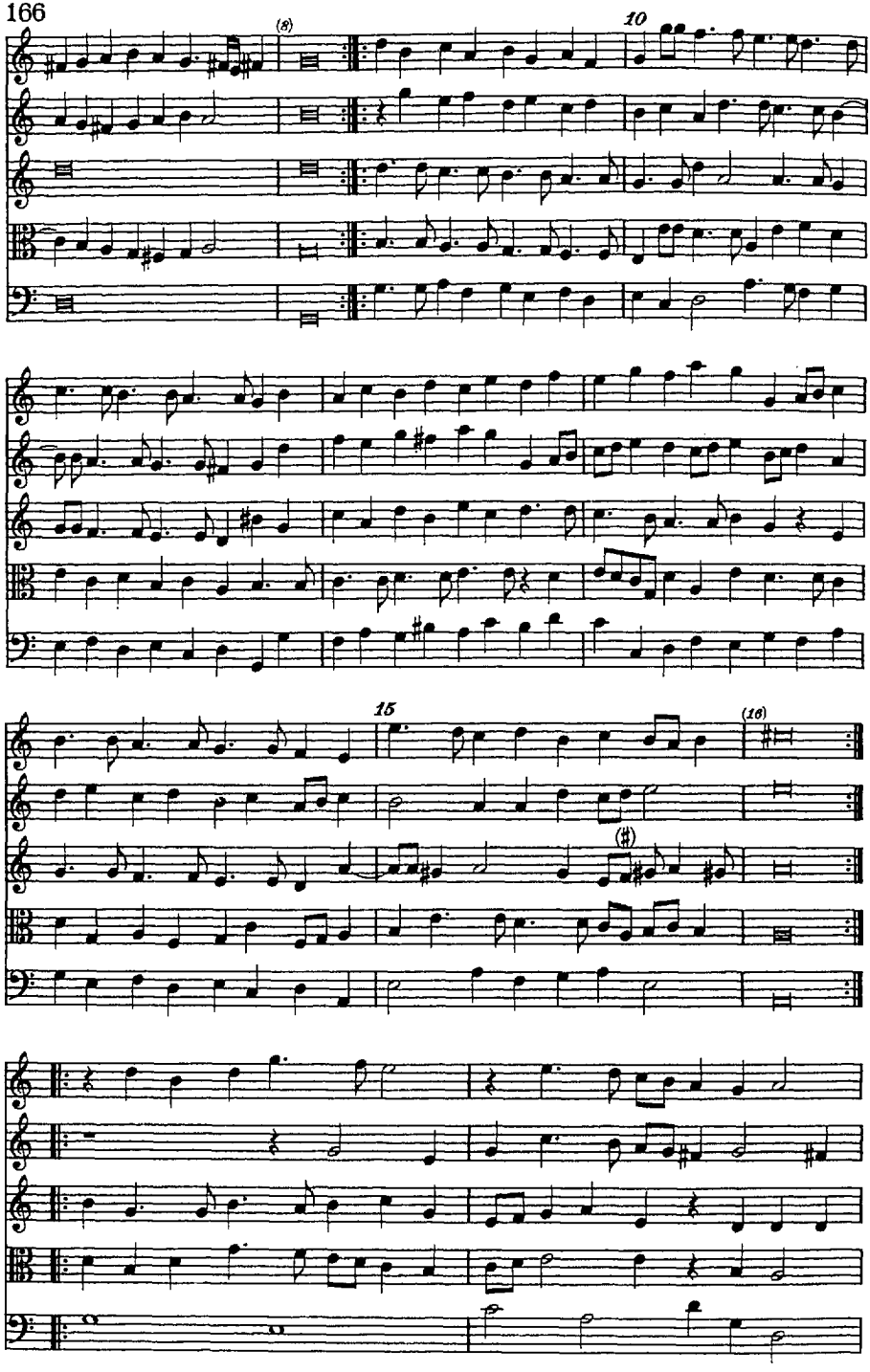


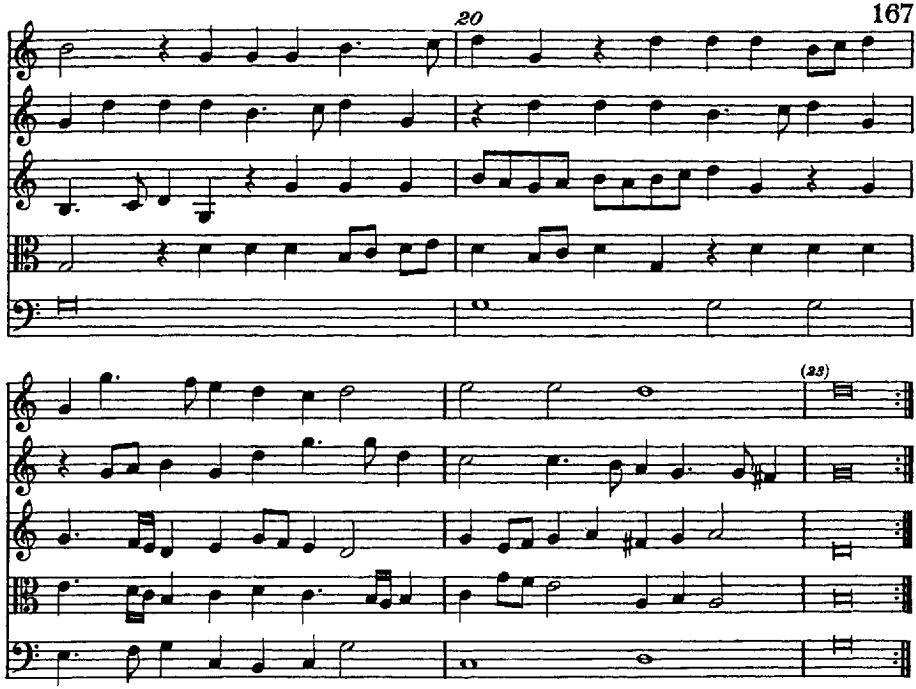
IX

Paduana, à 5

M. M.

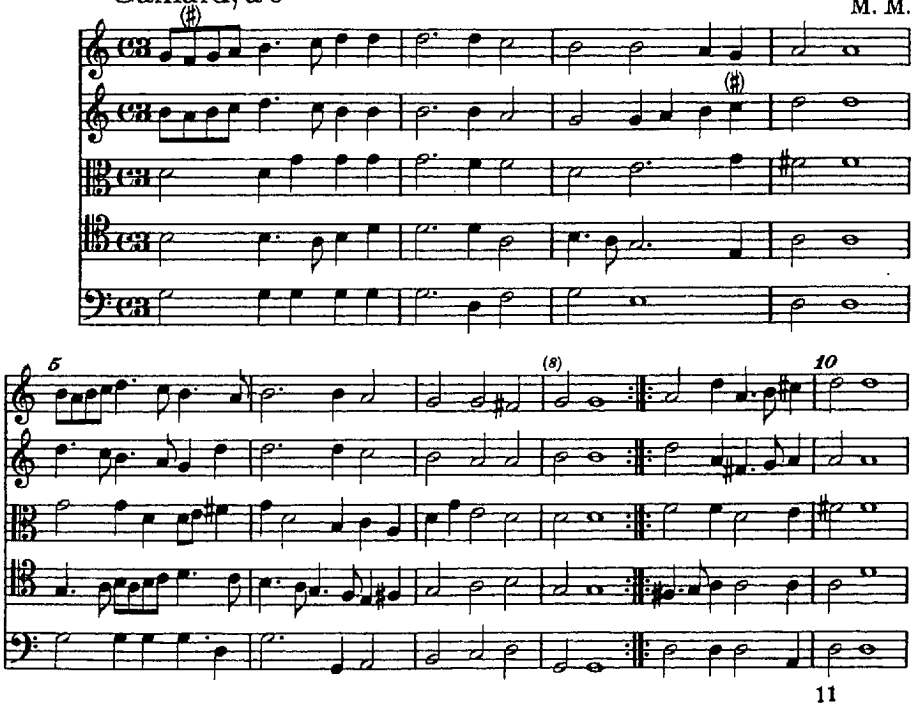


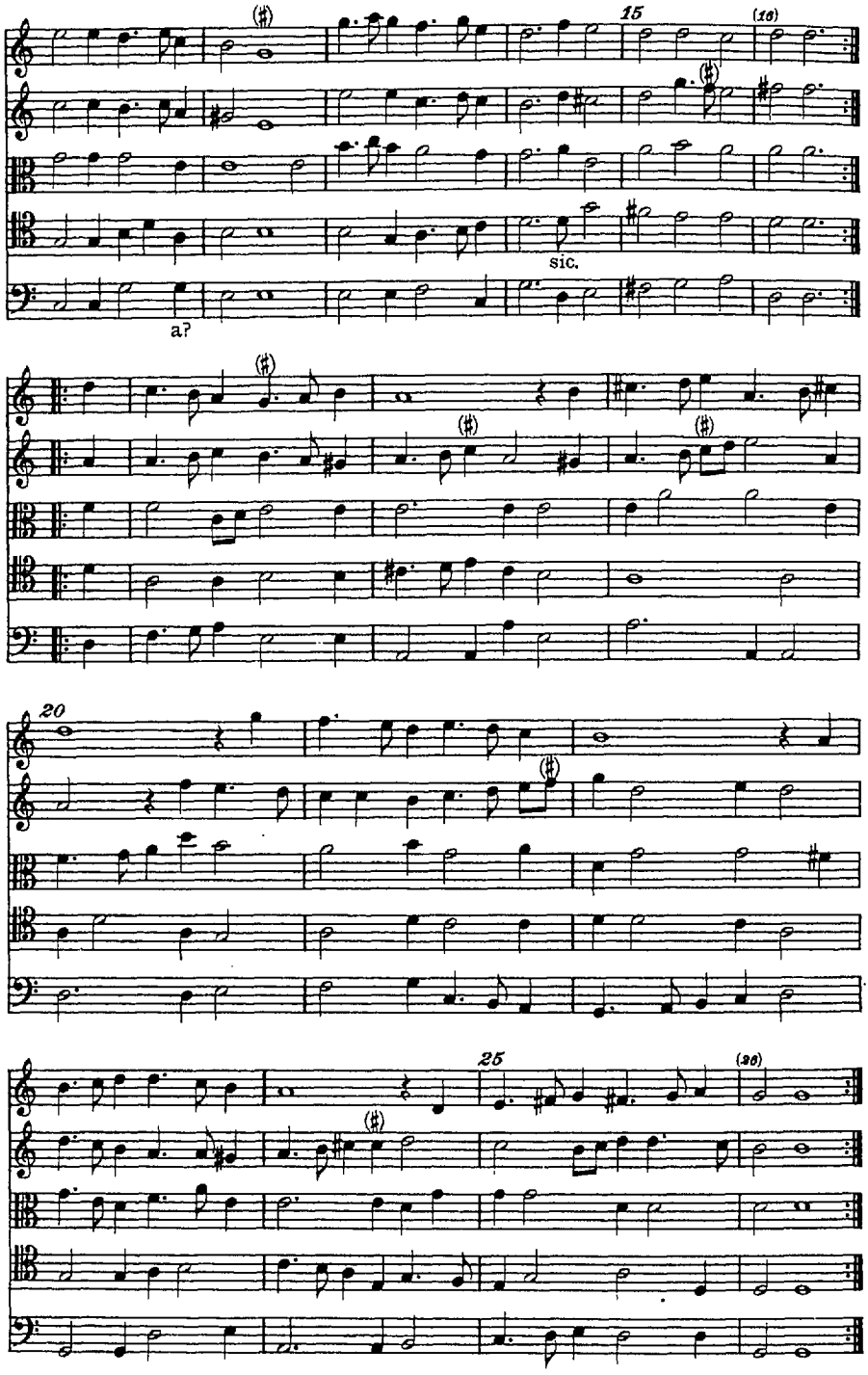

(8)
10
15
(16)
(♯)



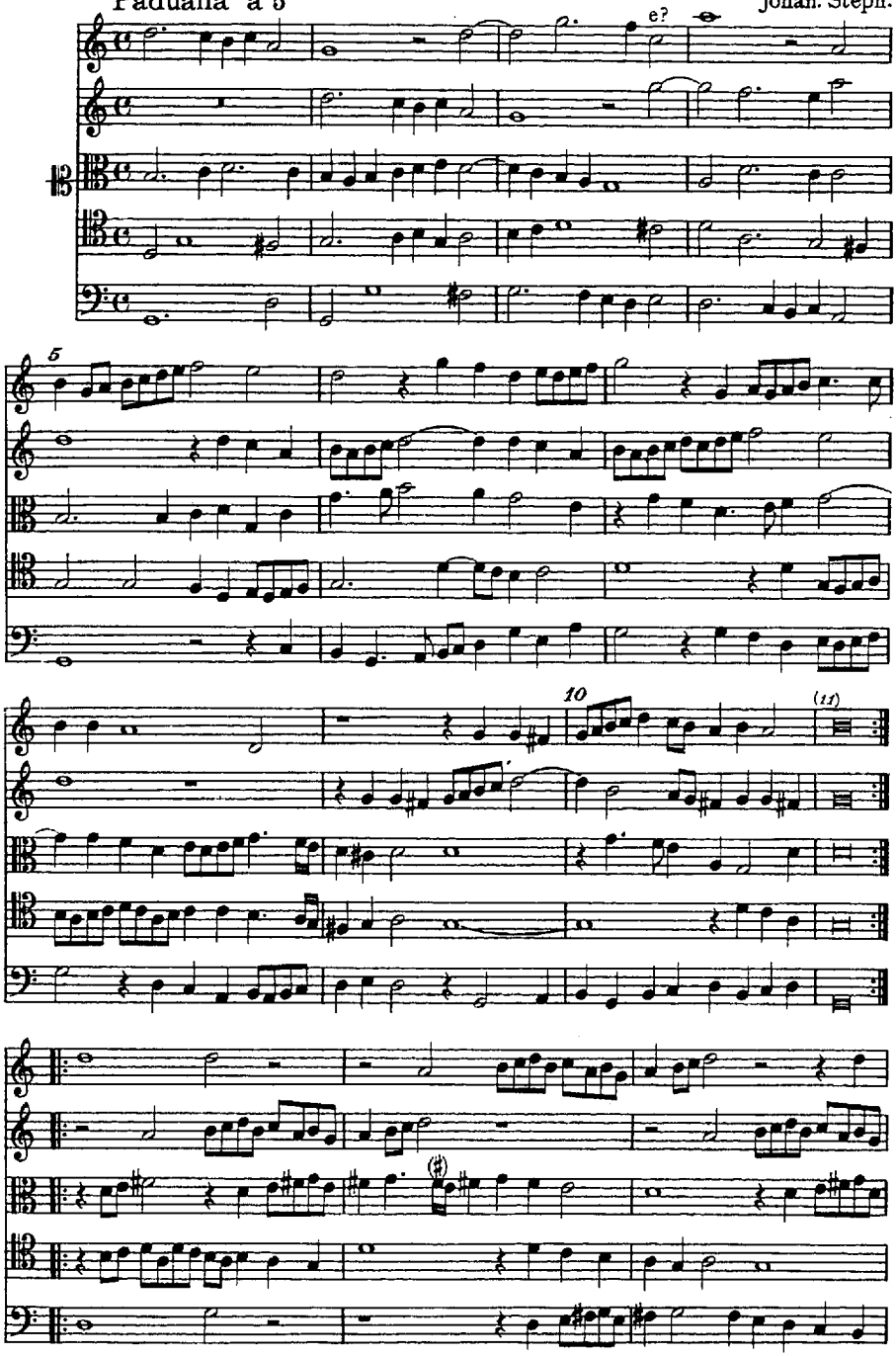
Gaillard, à 5

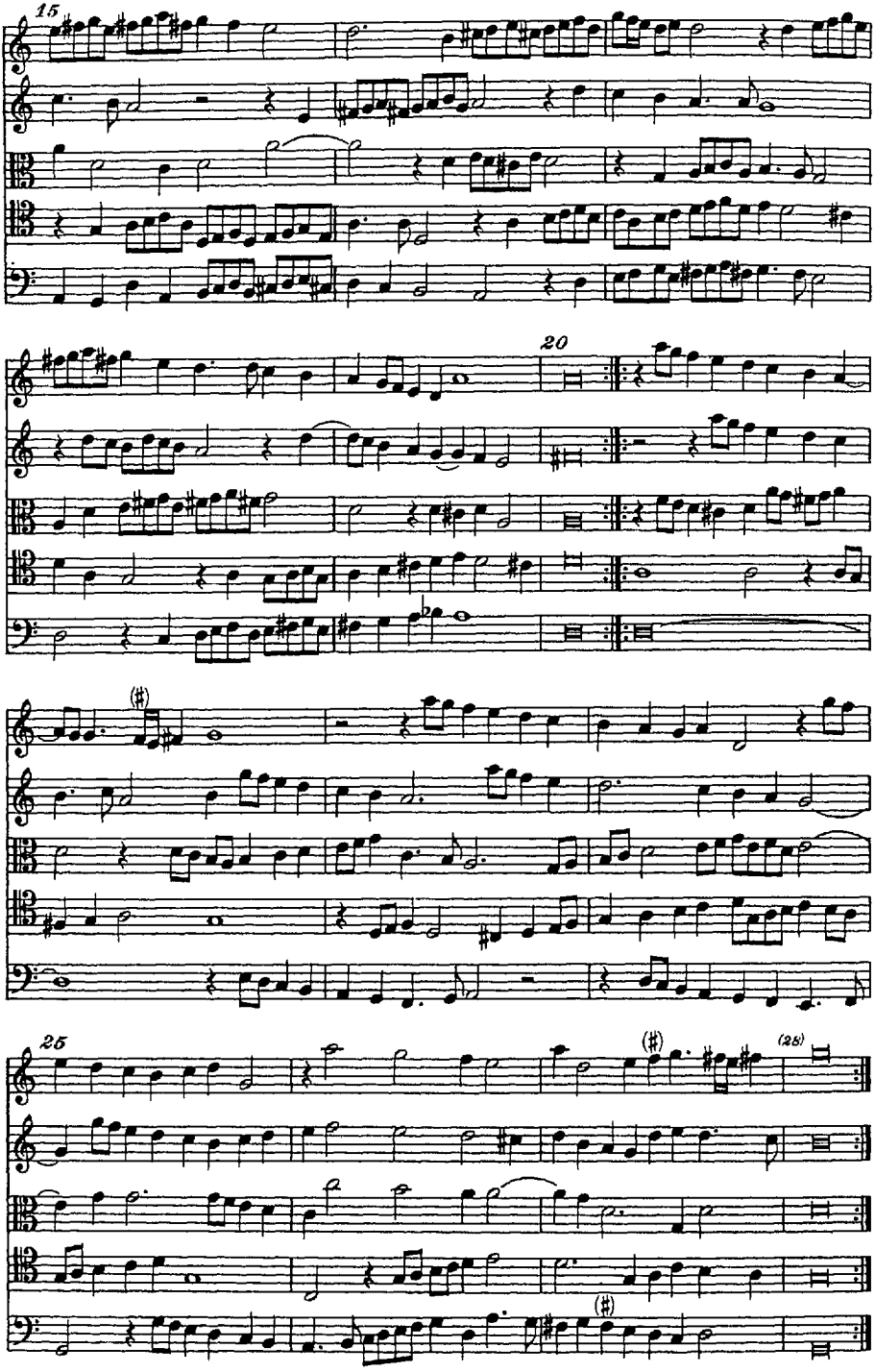
M. M.




15
(16)
sic.
a?
20
25
(26)

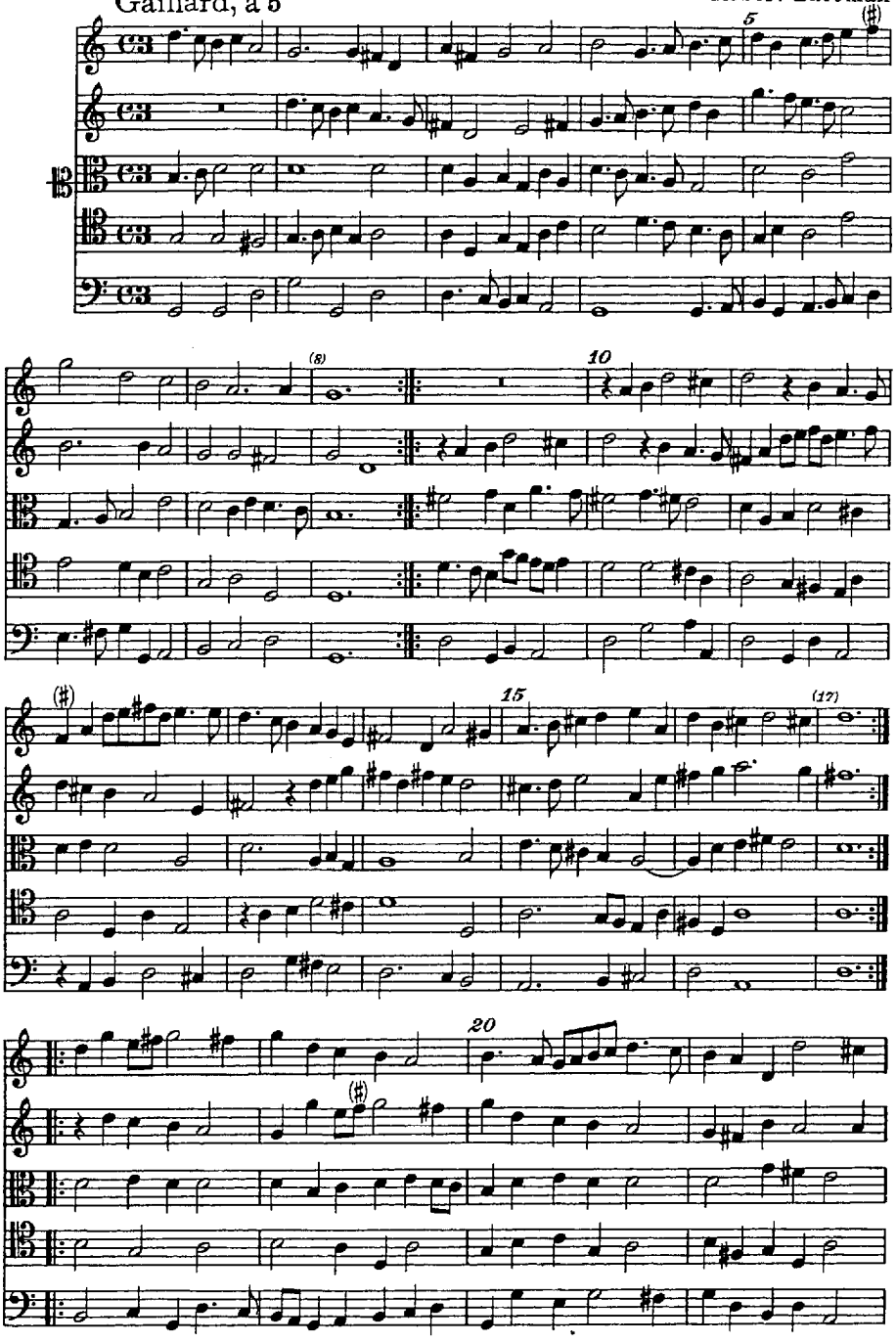
Paduana à 5 Johan. Steph.

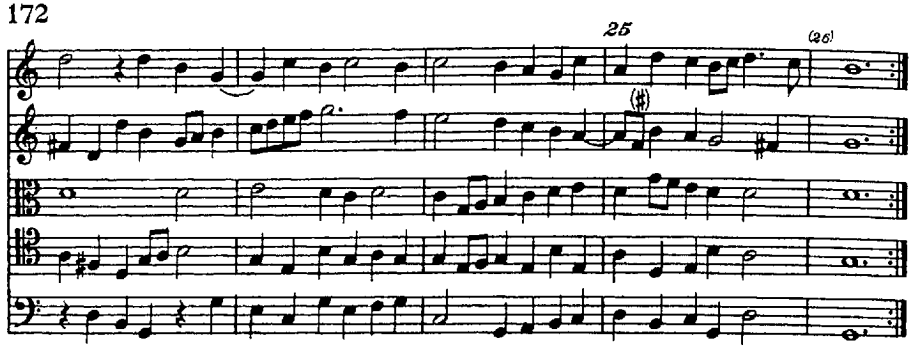



15
20
25

Gaillard, à 5

Robert Bateman

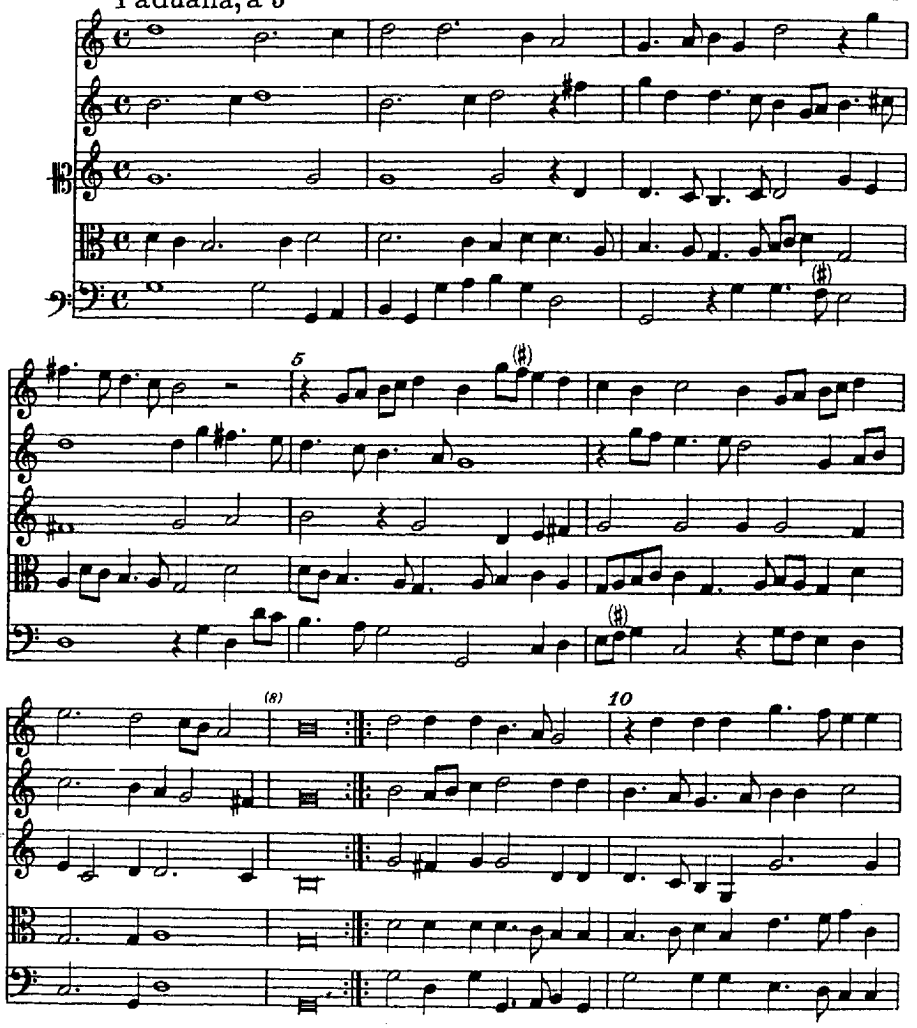


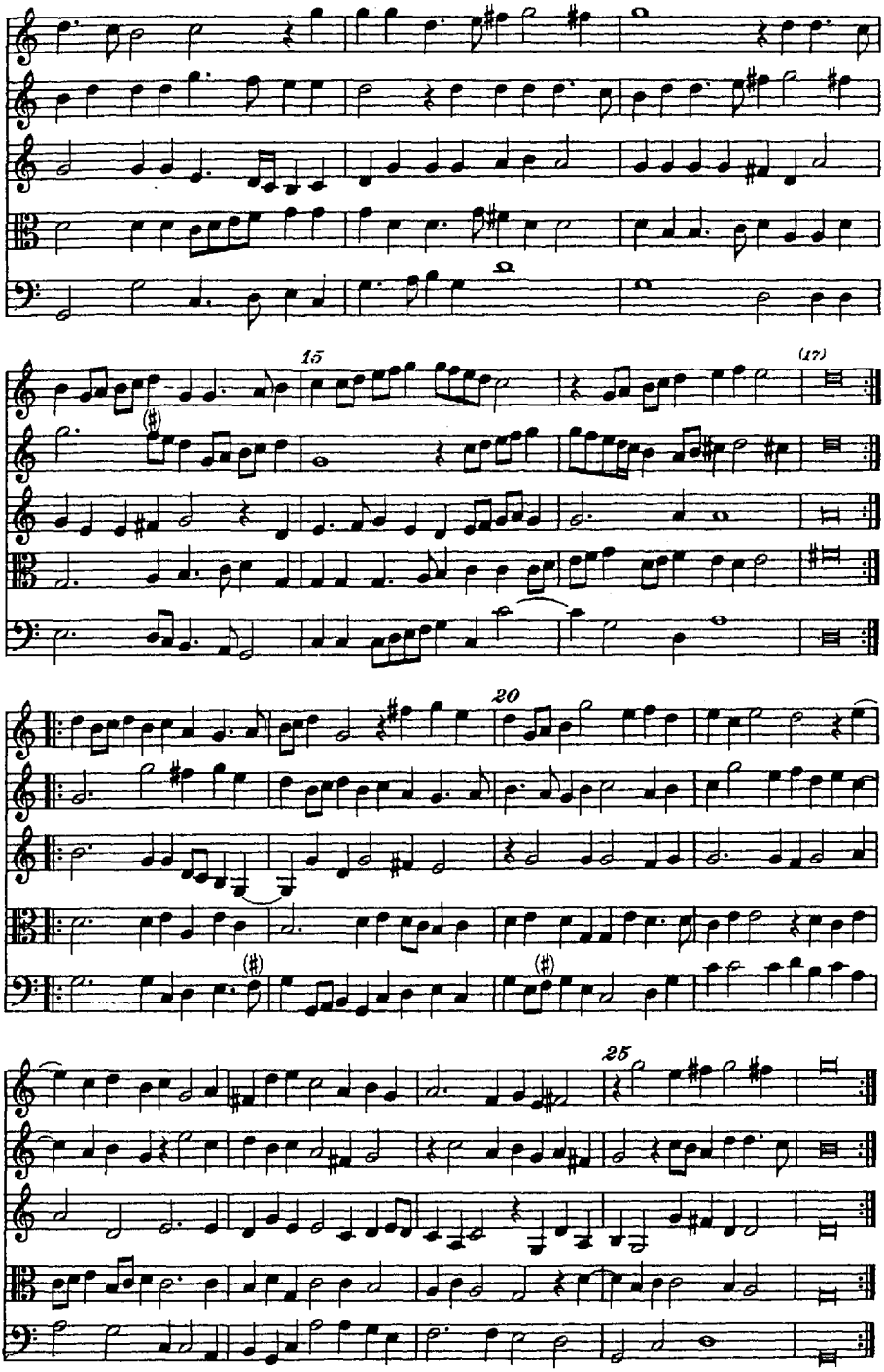


XI

Paduana, à 5

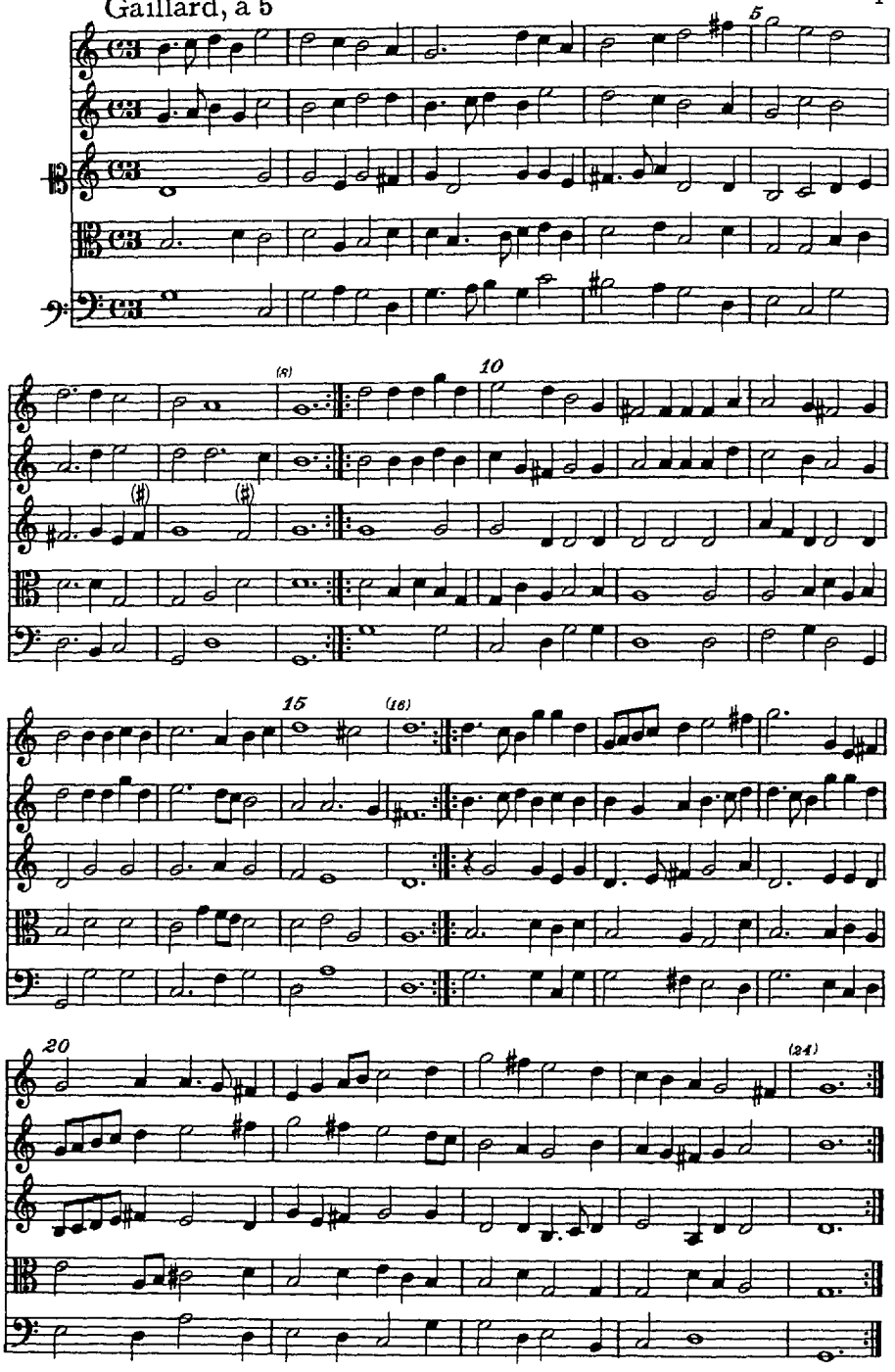
Benedict Grep





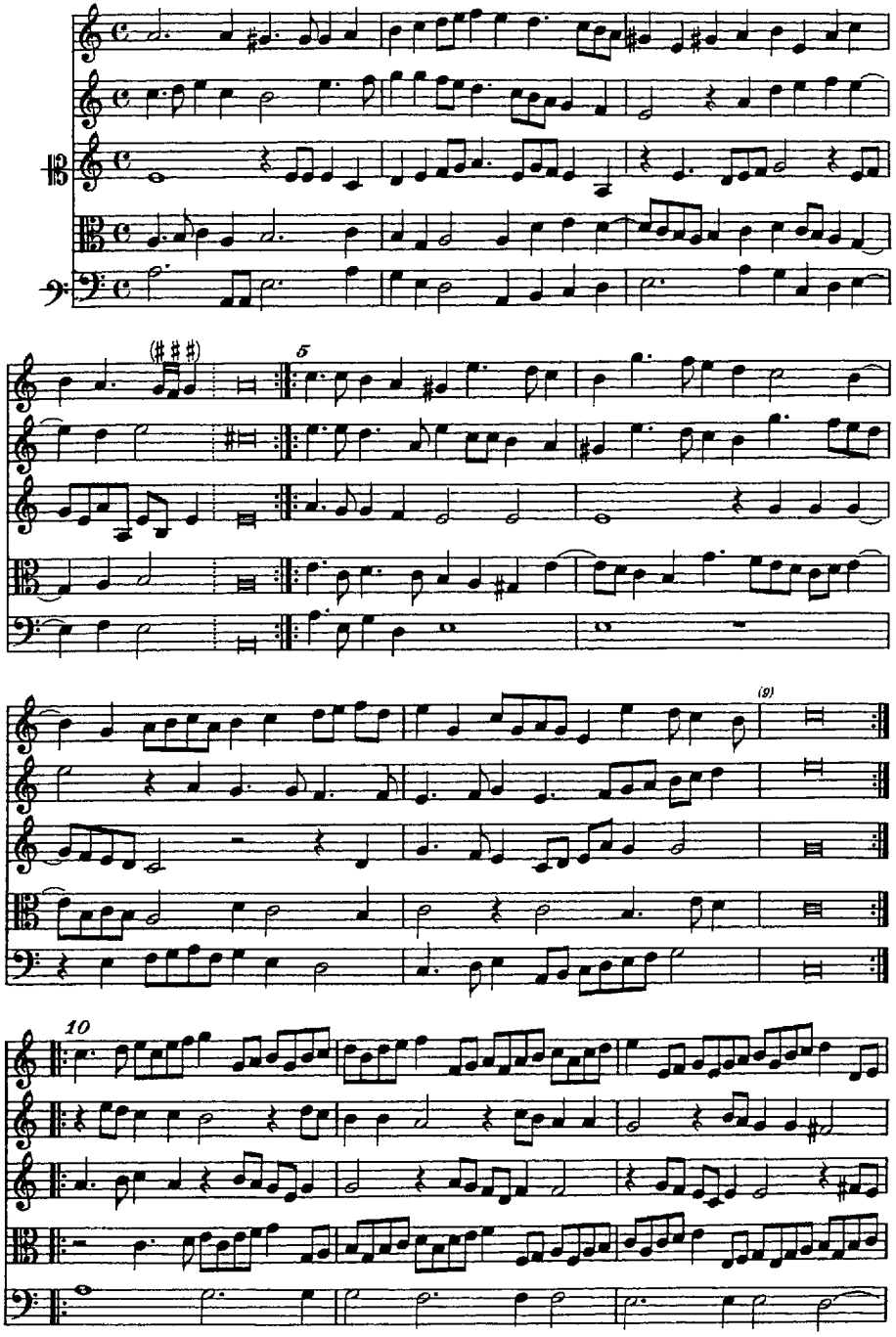
Gaillard, à 5

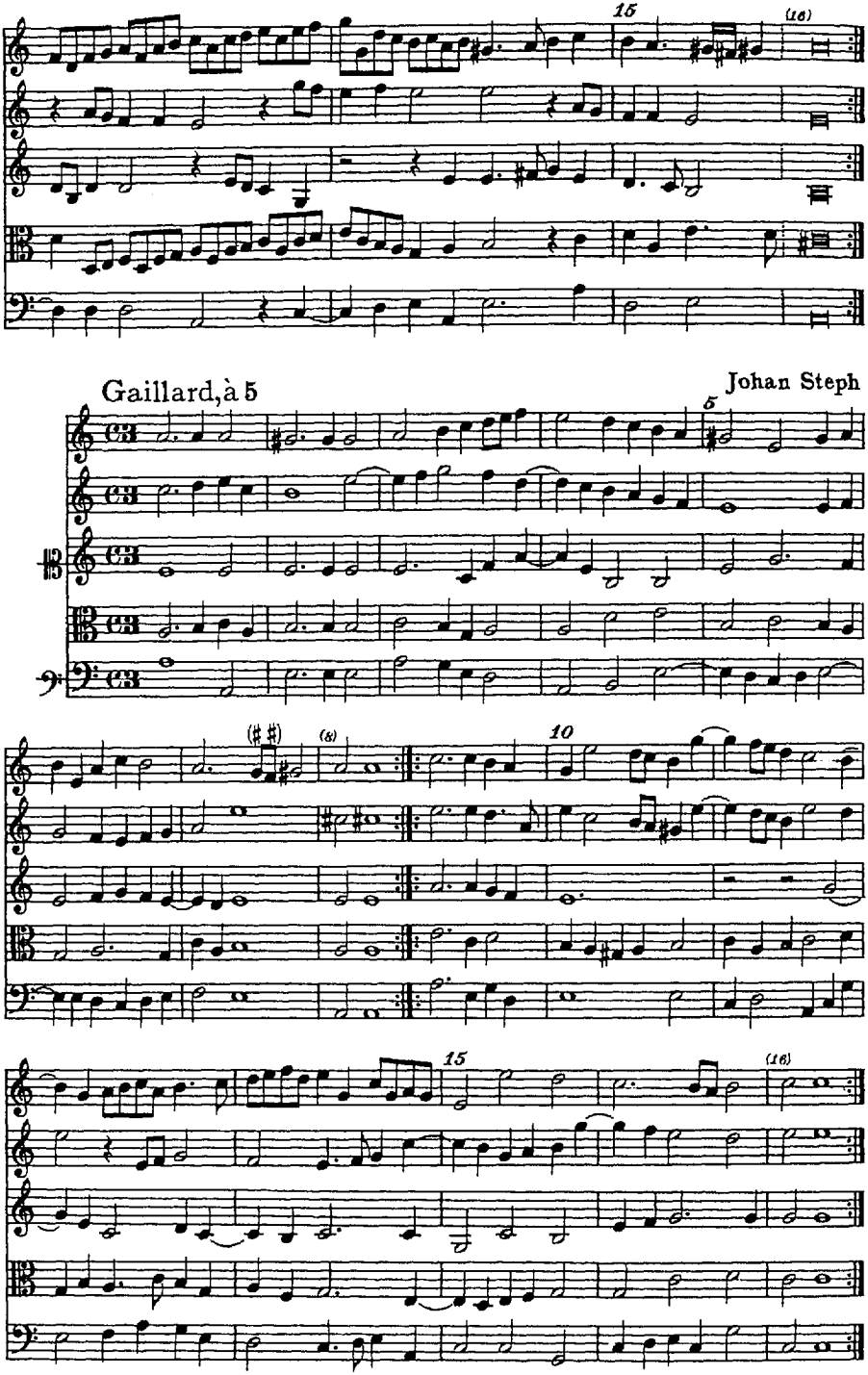
Benedict Grep

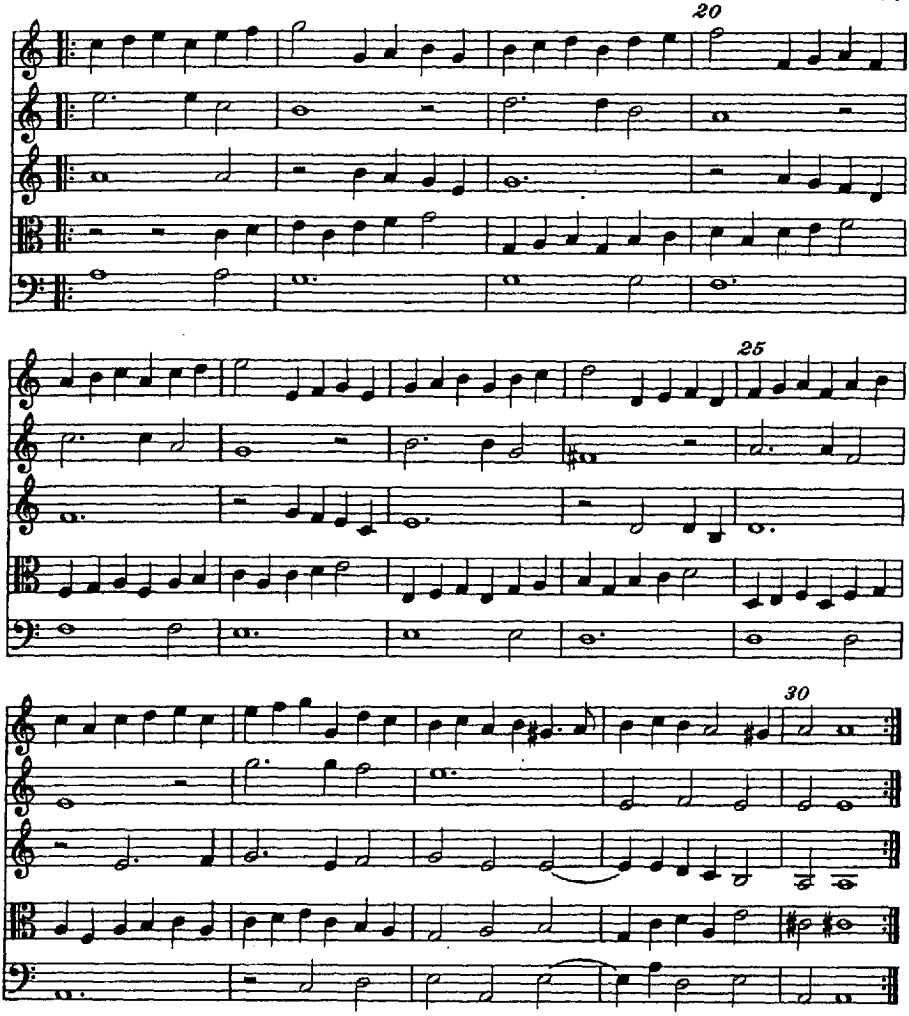


XII

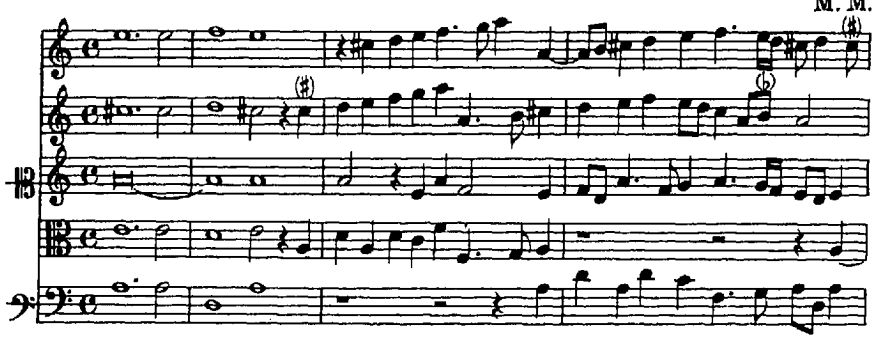
Joh. Steph.

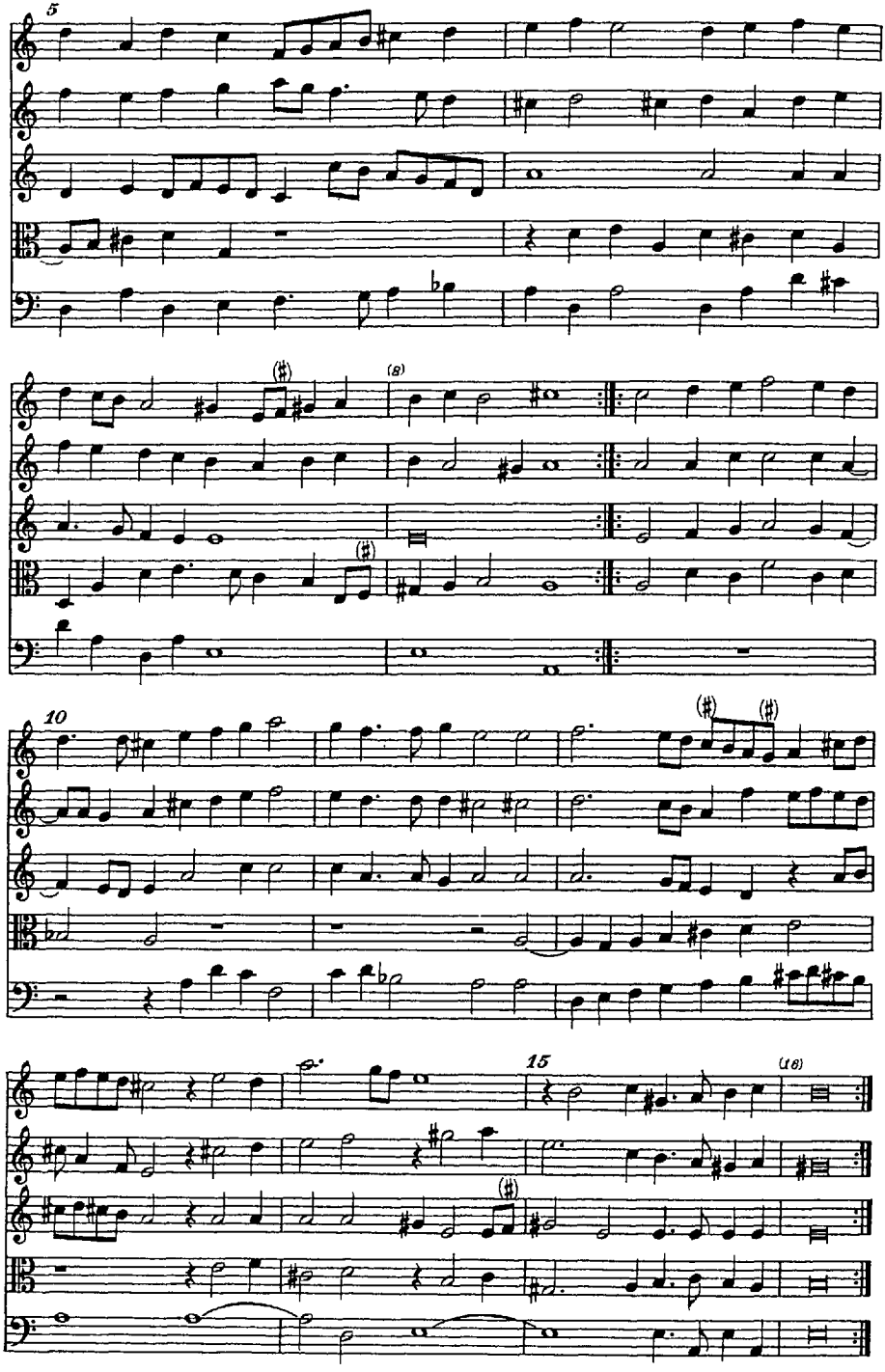


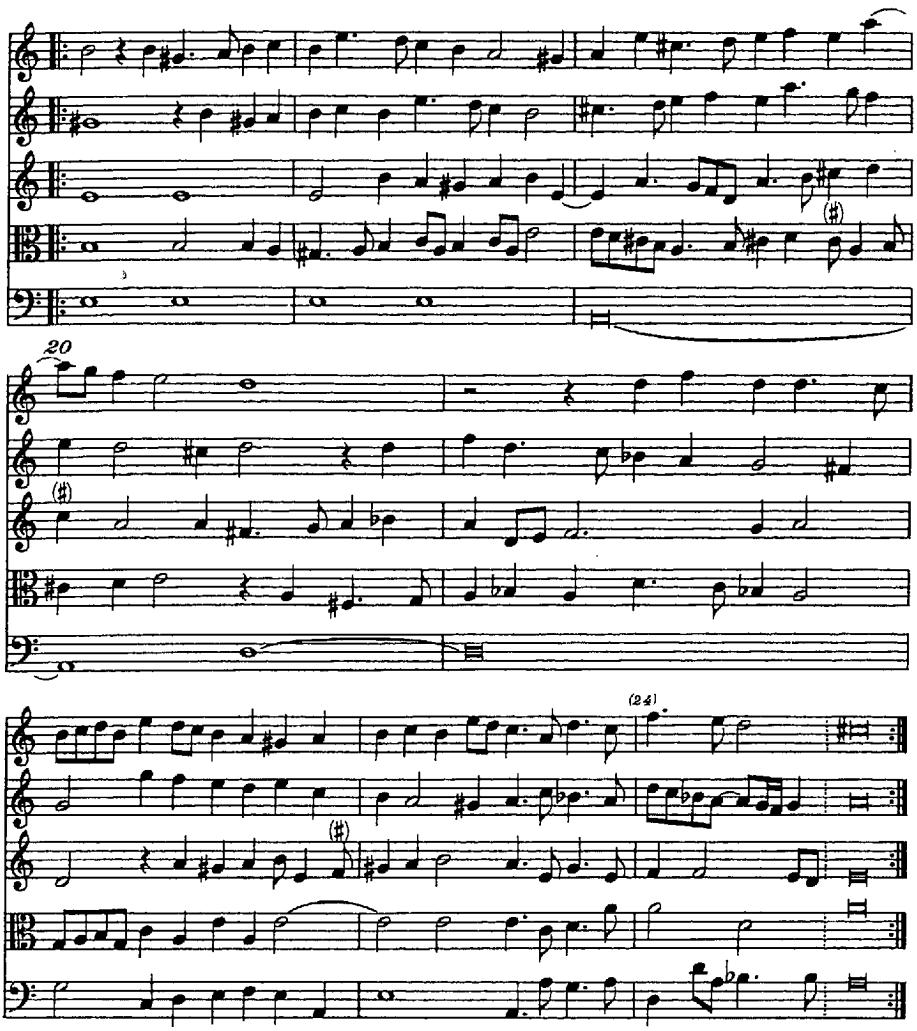

Gaillard, à 5
Johan Steph



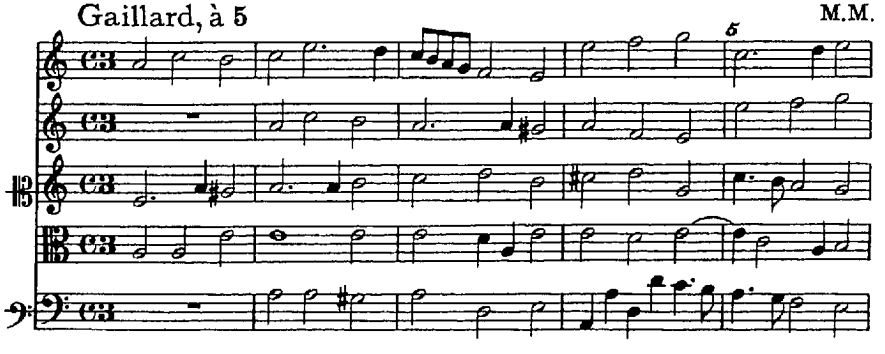
XIII

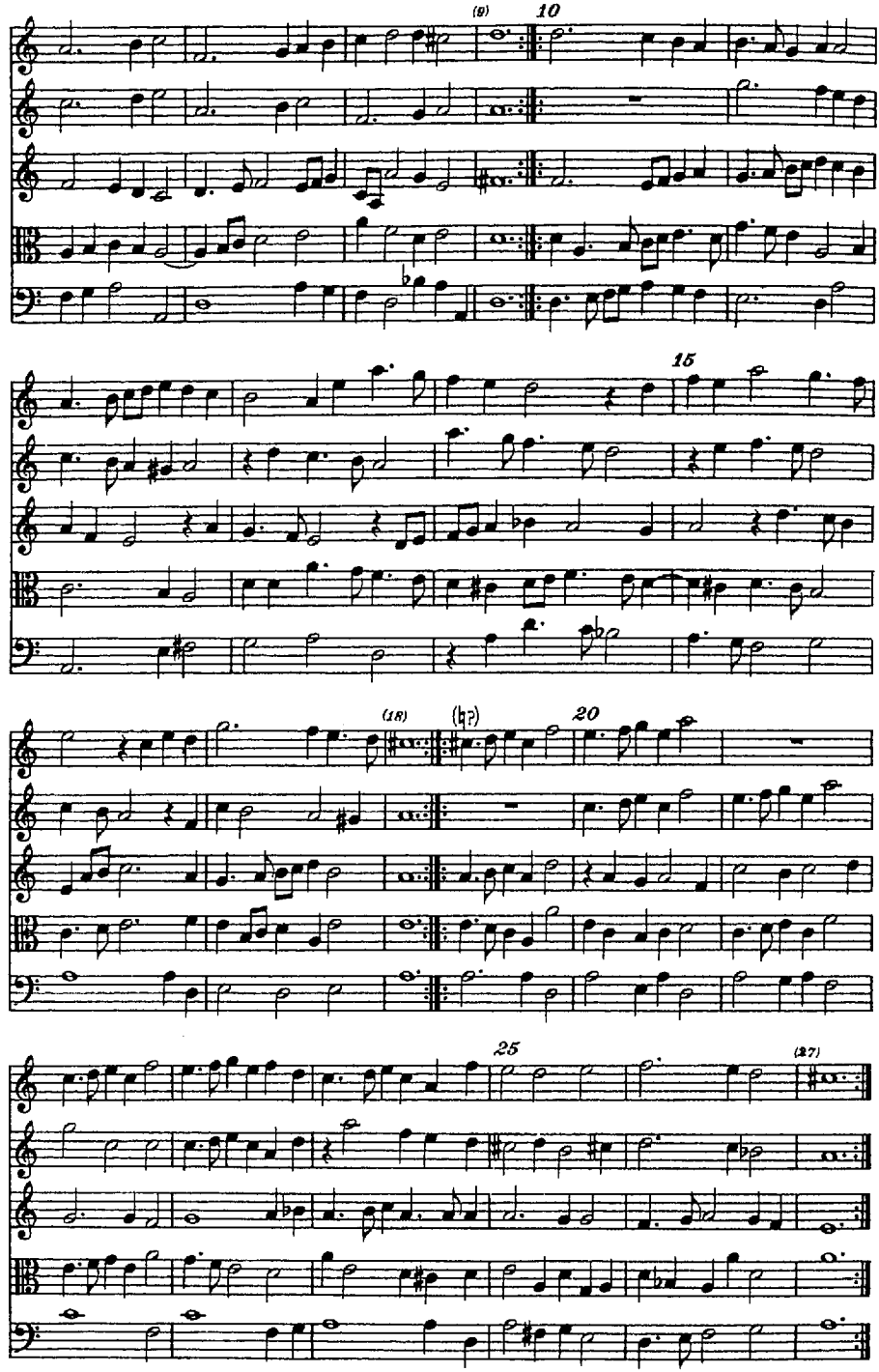



5
10
15
(8)
(16)



Gaillard, à 5 M.M.

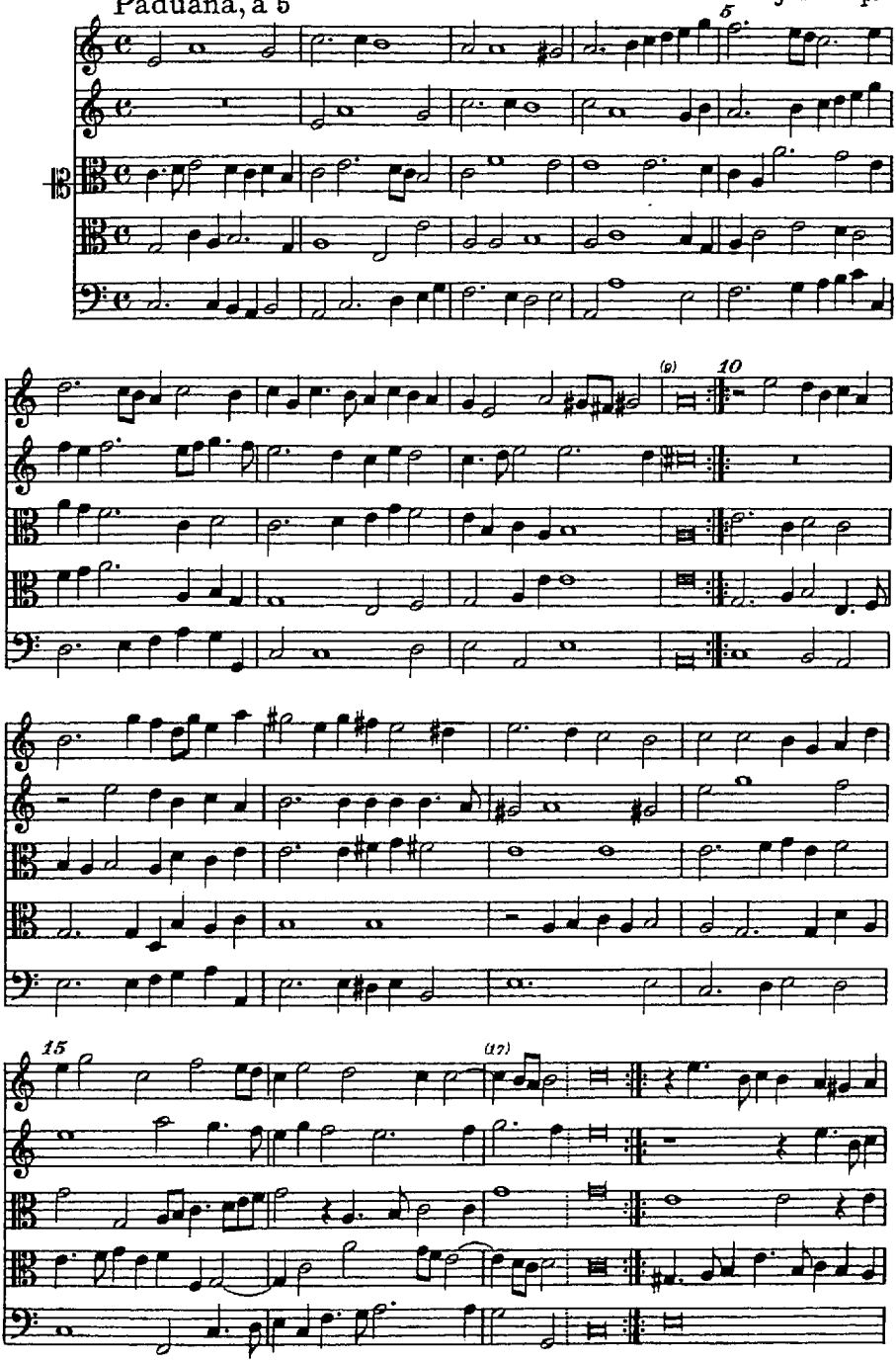


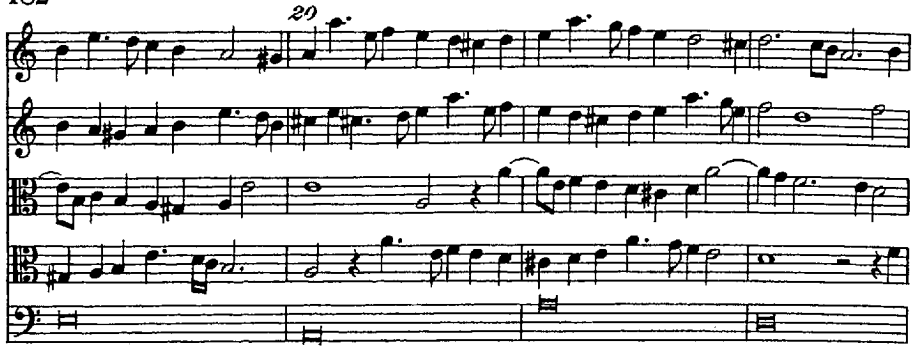

(9)
10
15
(18)
(h?)
20
25
(27)

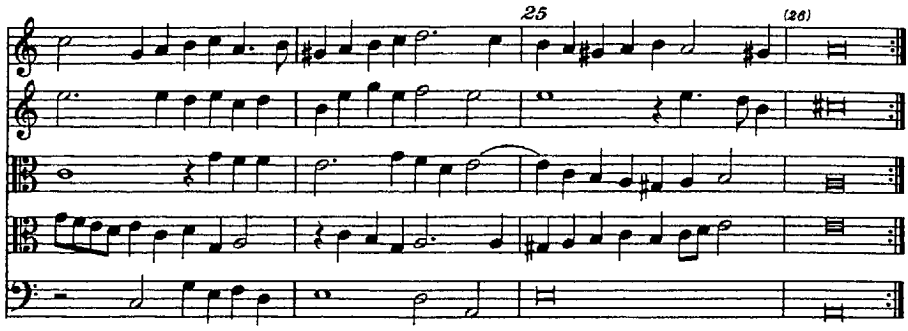
XIV

Joh. Steph

Paduana, à 5

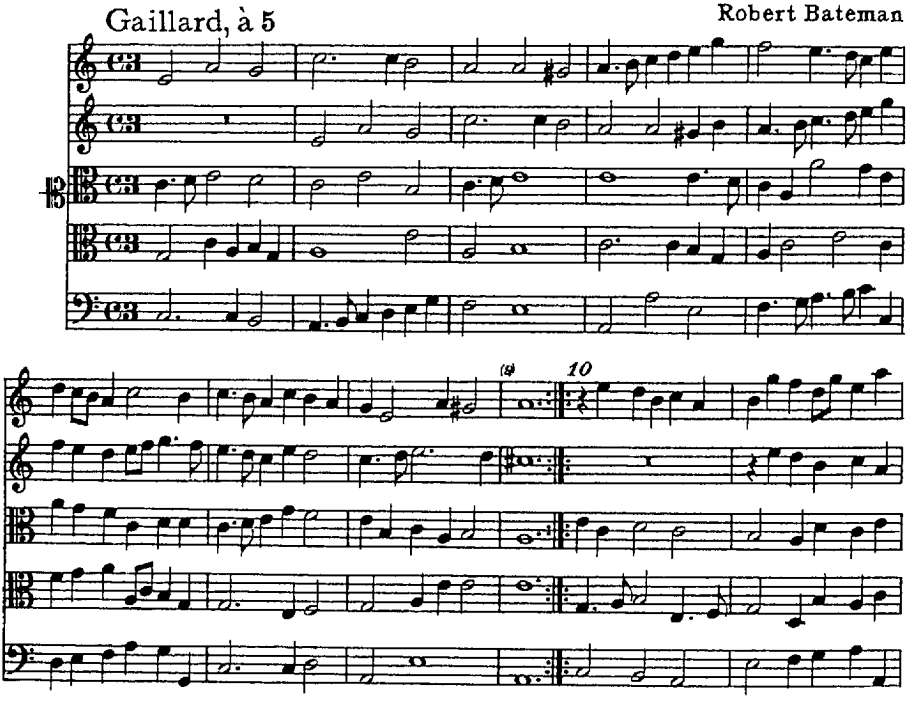


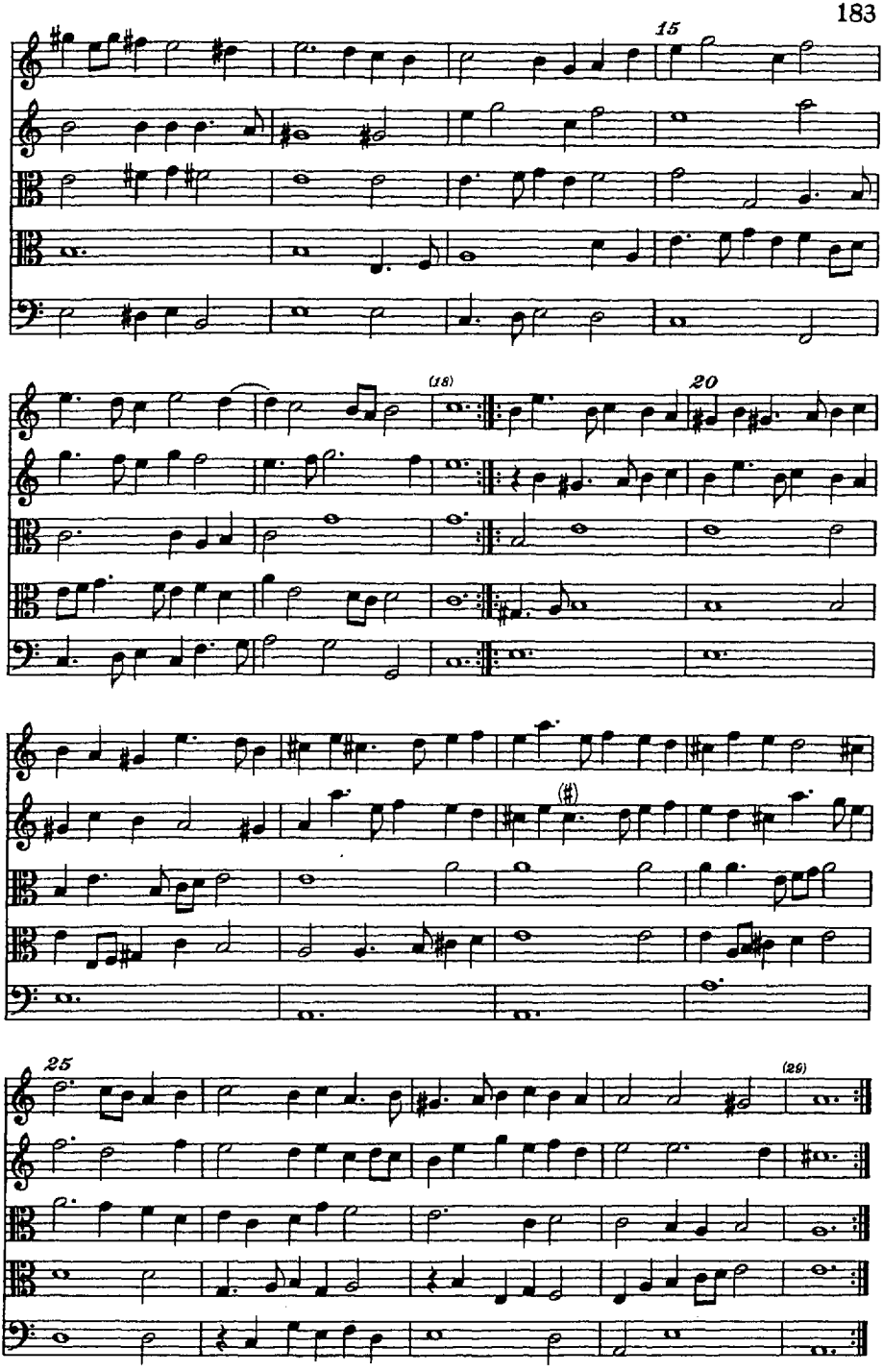




Gaillard, à 5

Robert Bateman

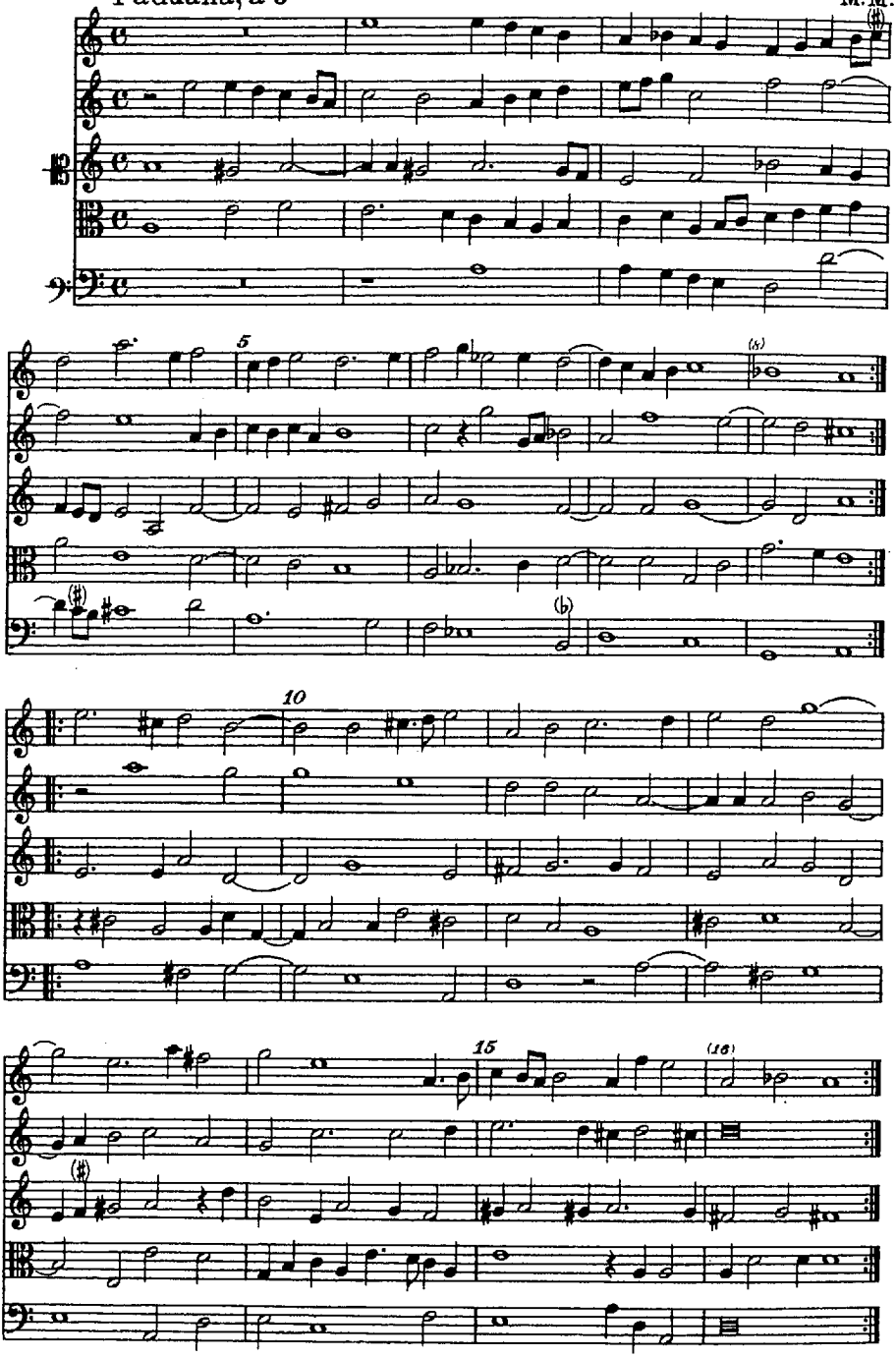


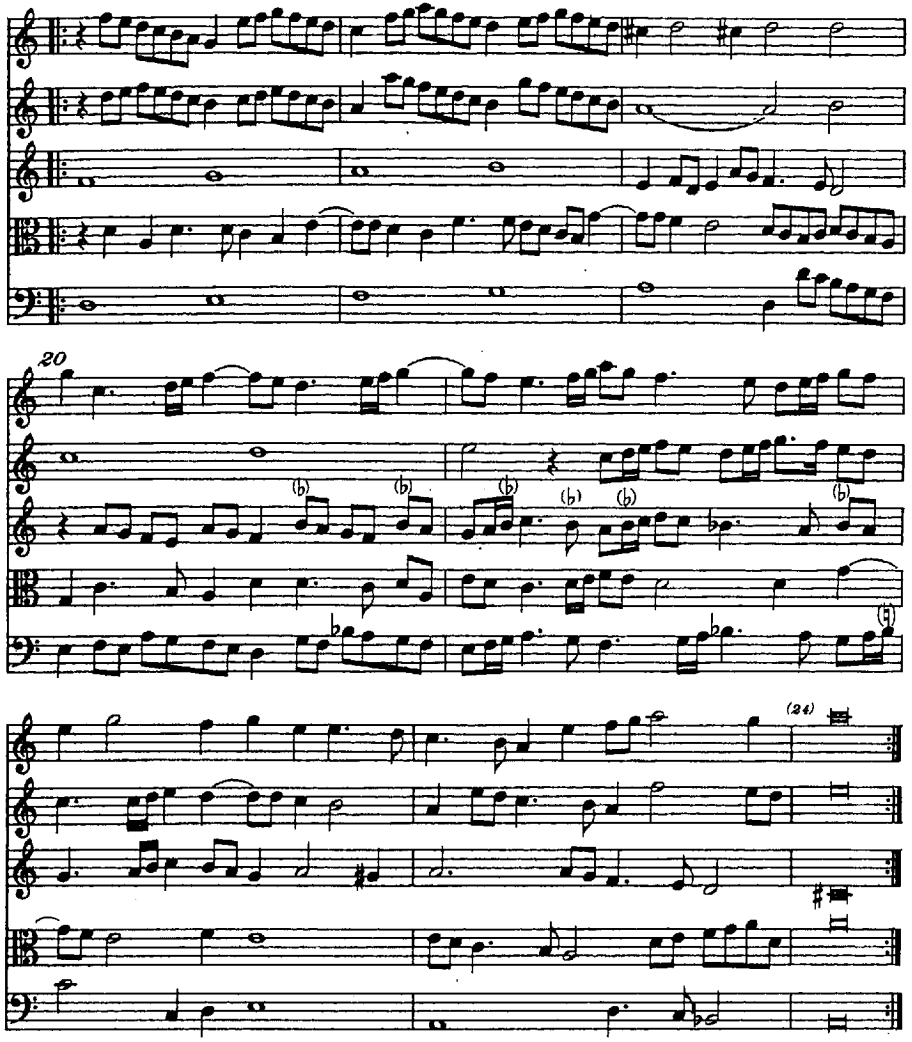

15
(18)
20
(#)
25
(29)

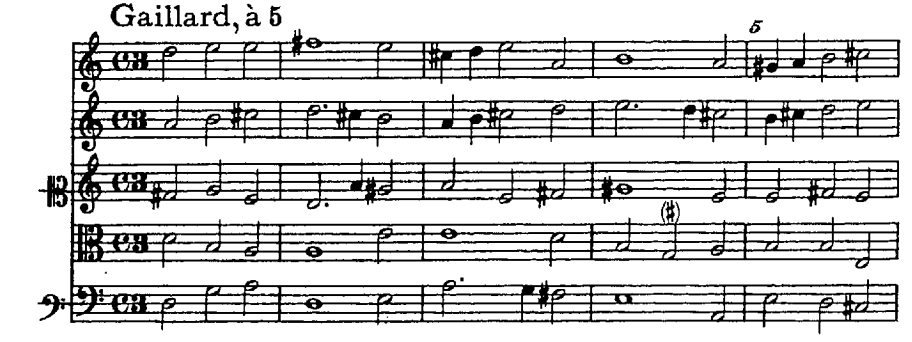
XV

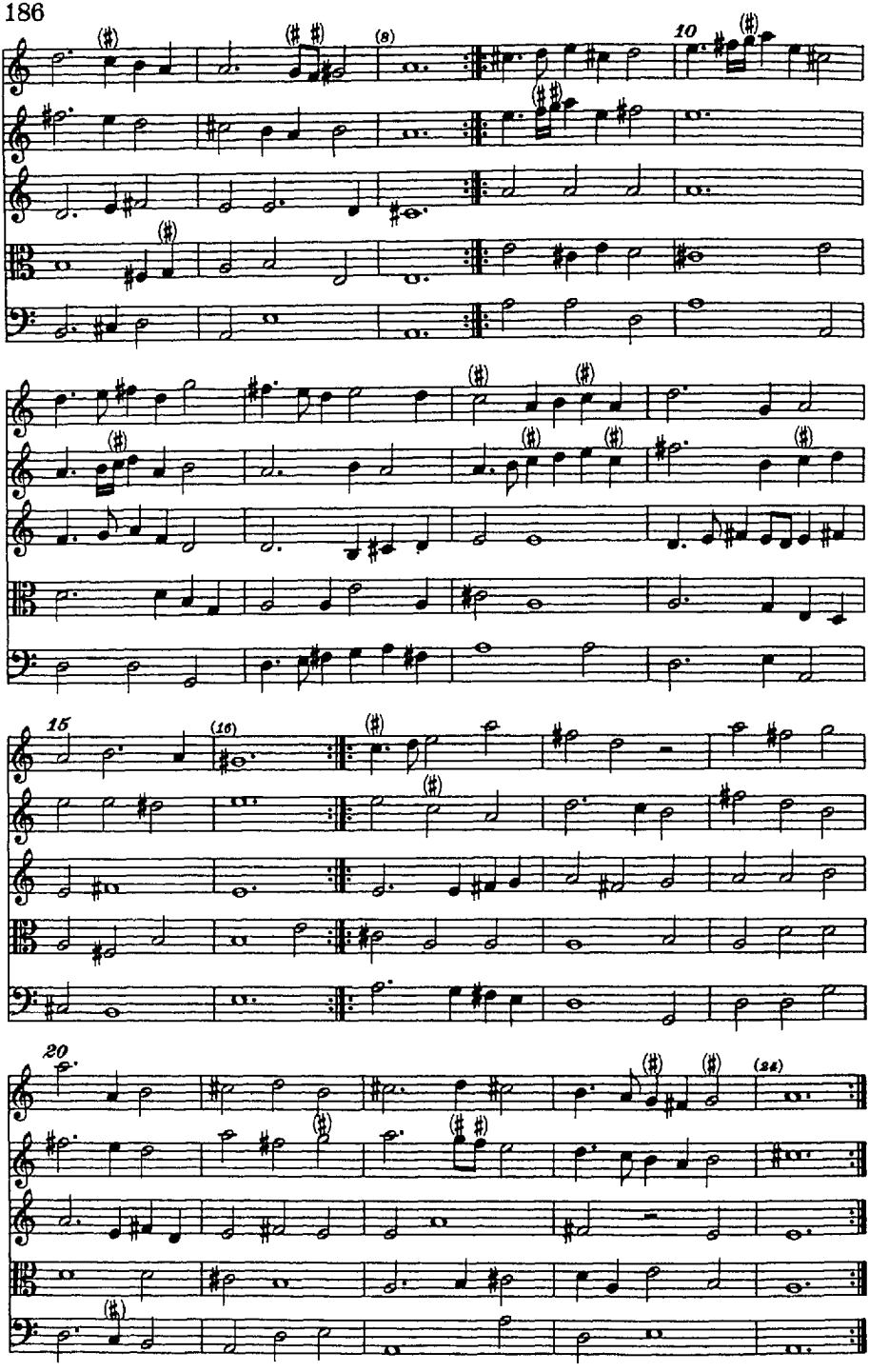
Paduana, à 5

M.M.




20
(24)

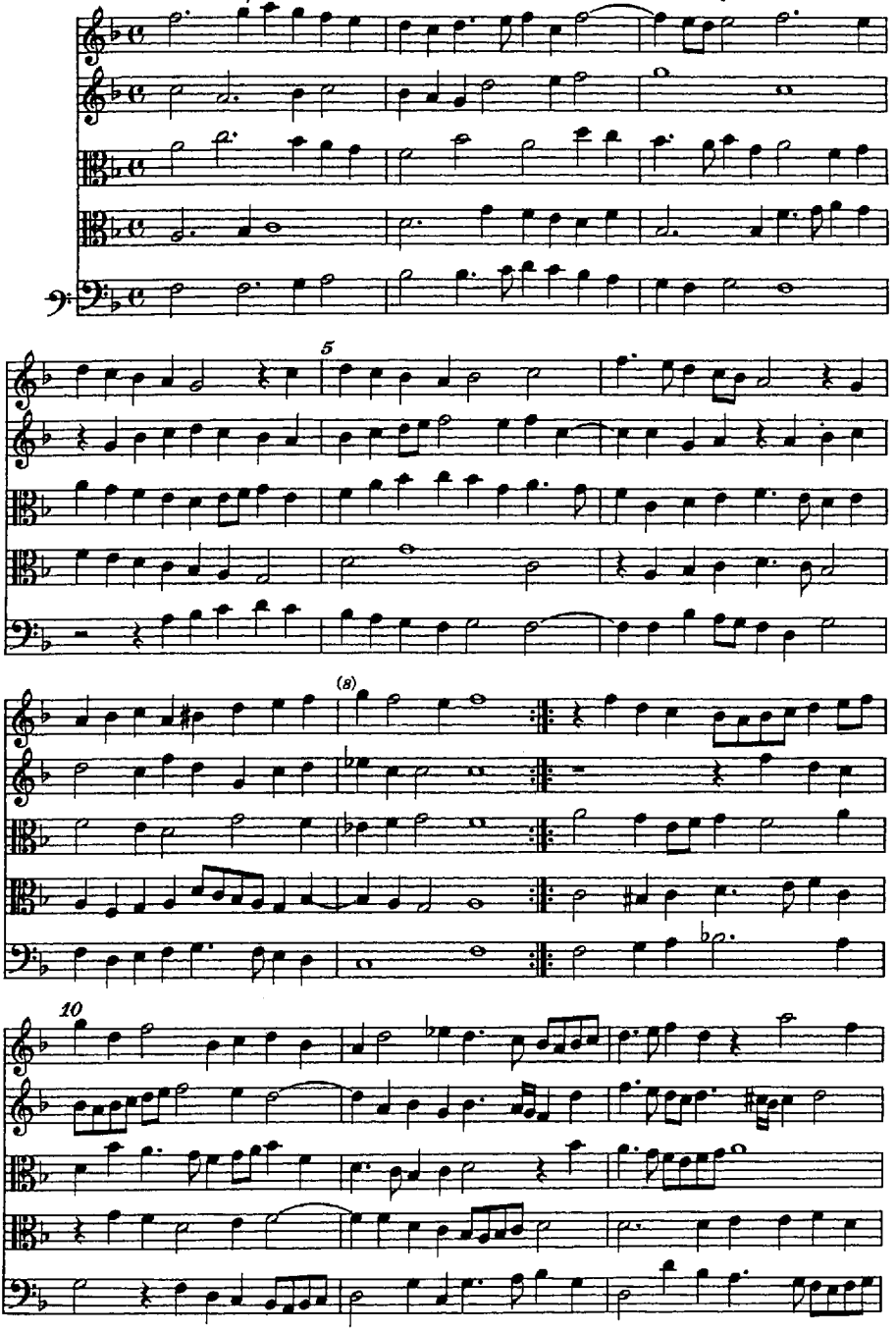

Gaillard, à 5
5

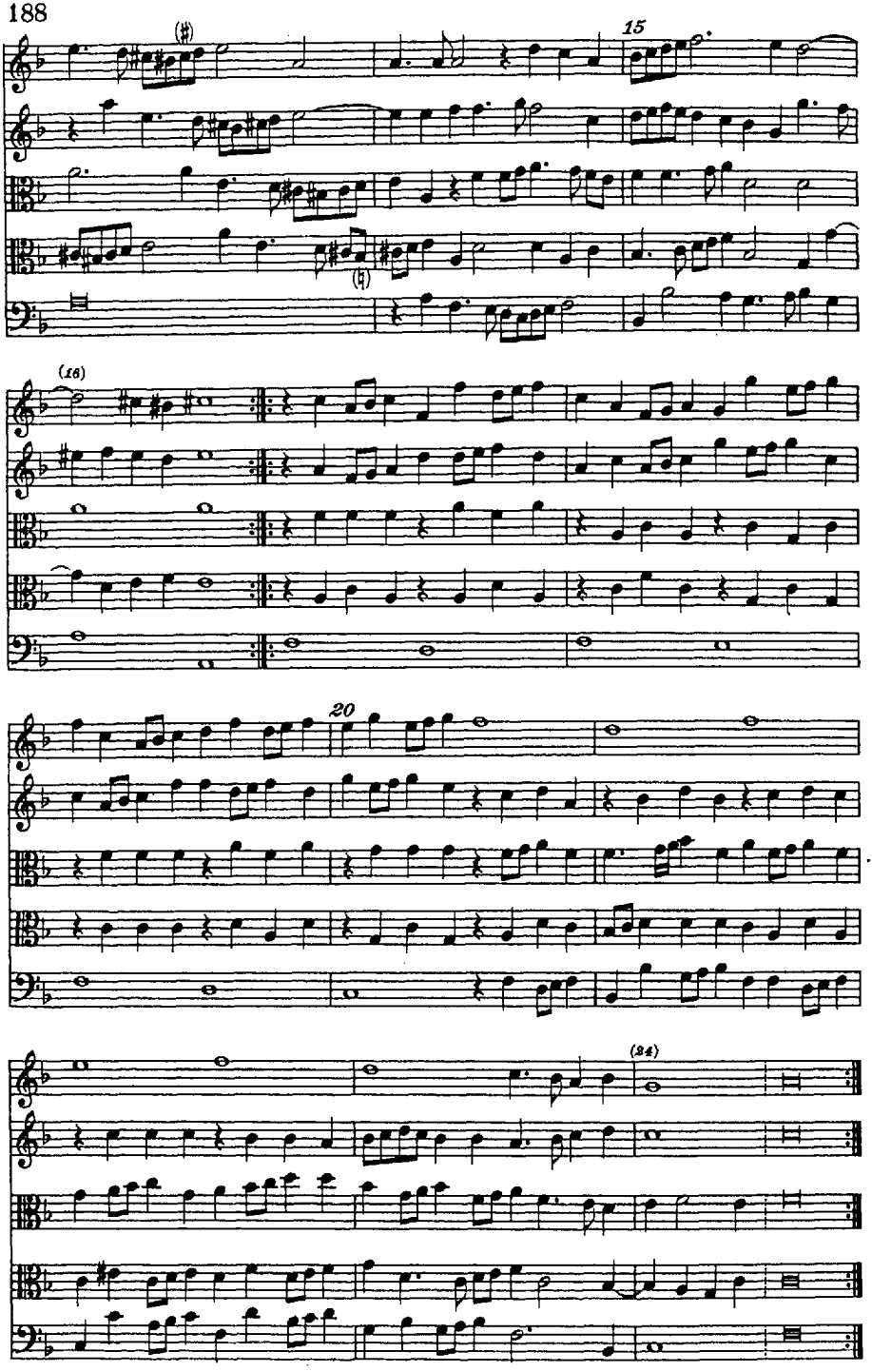


XVI

Paduana, à 5

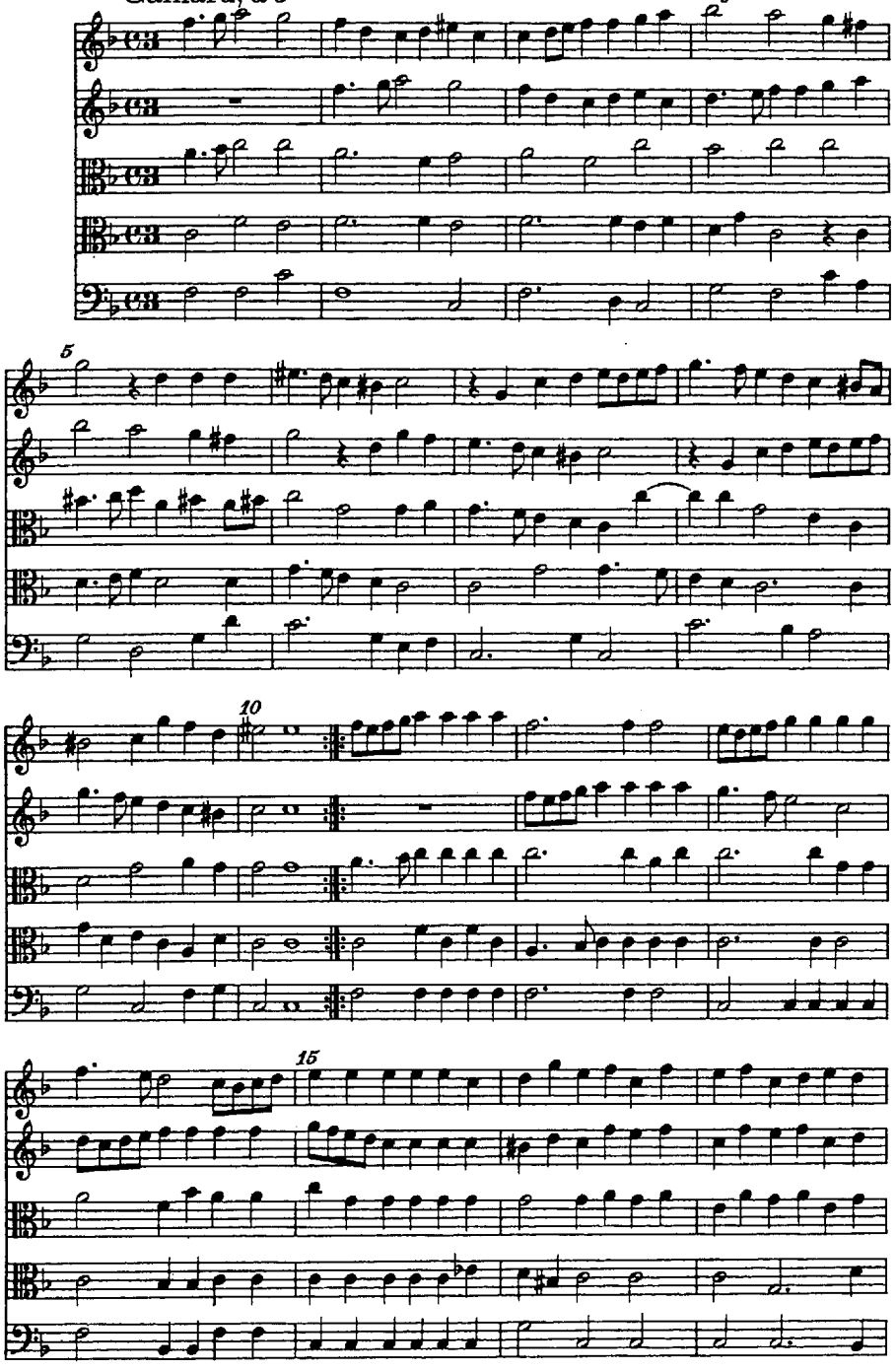
Johan Sommer

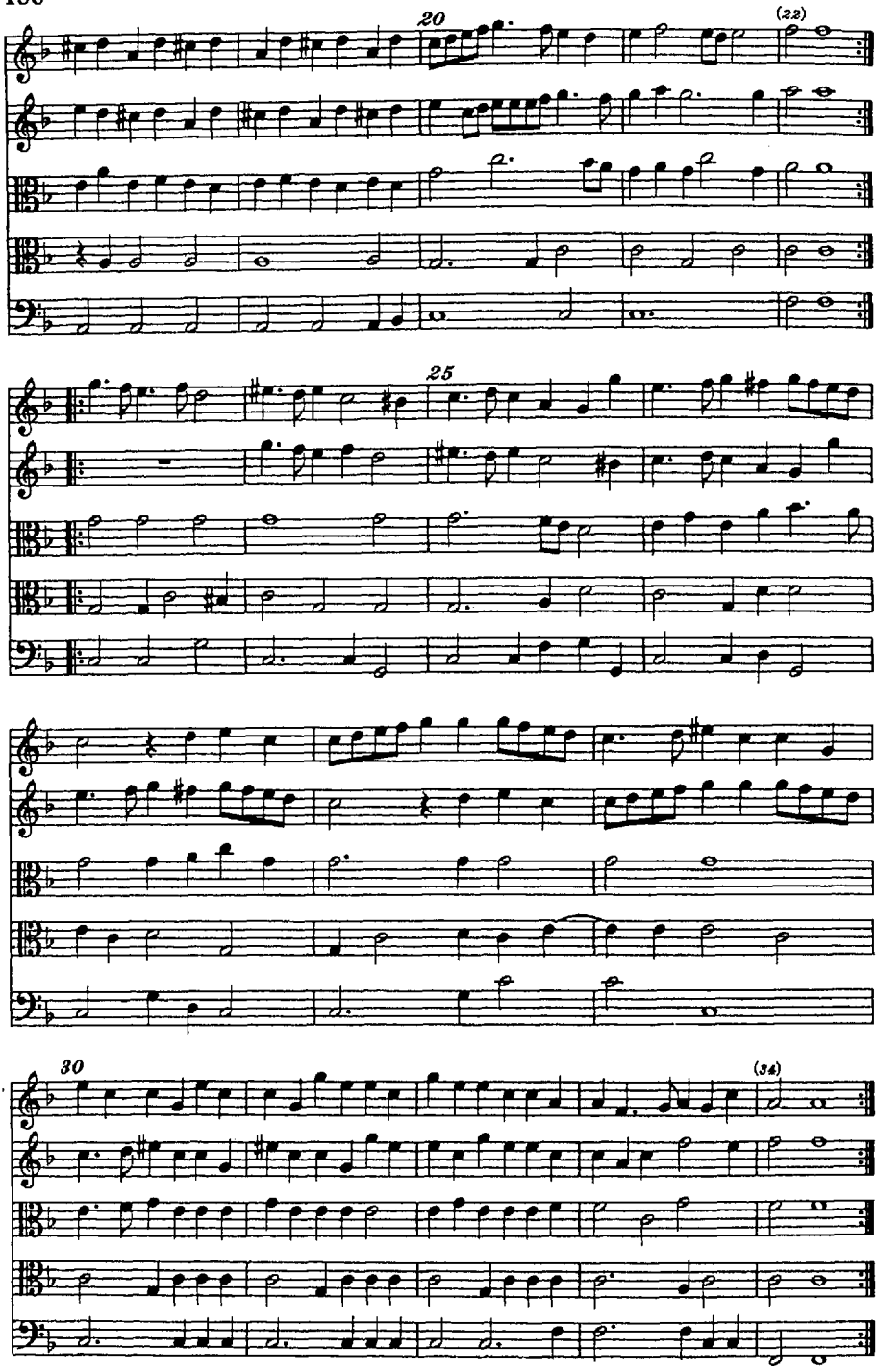



15
(16)
20
(24)

Gaillard, a 5

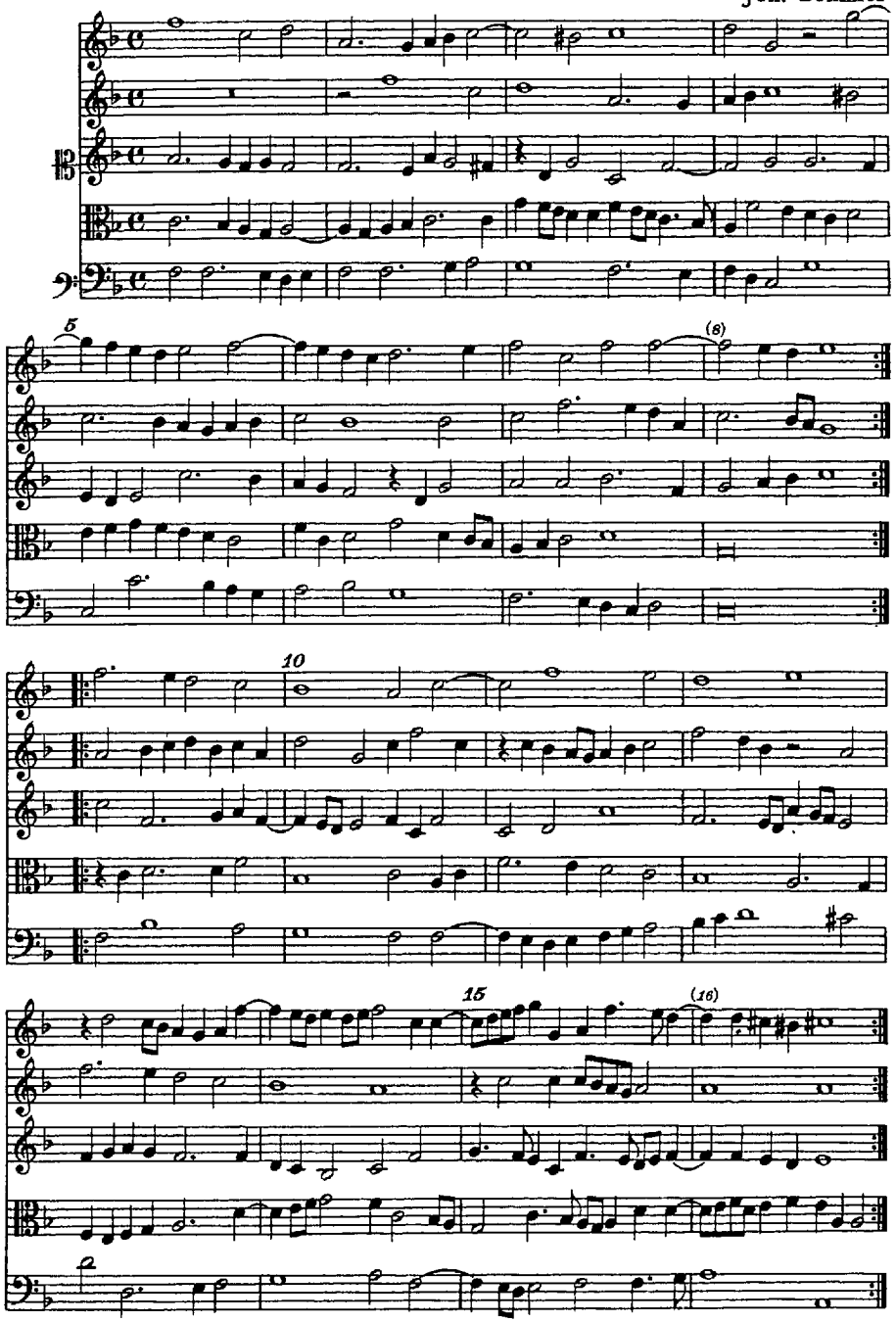
Johan Sommer

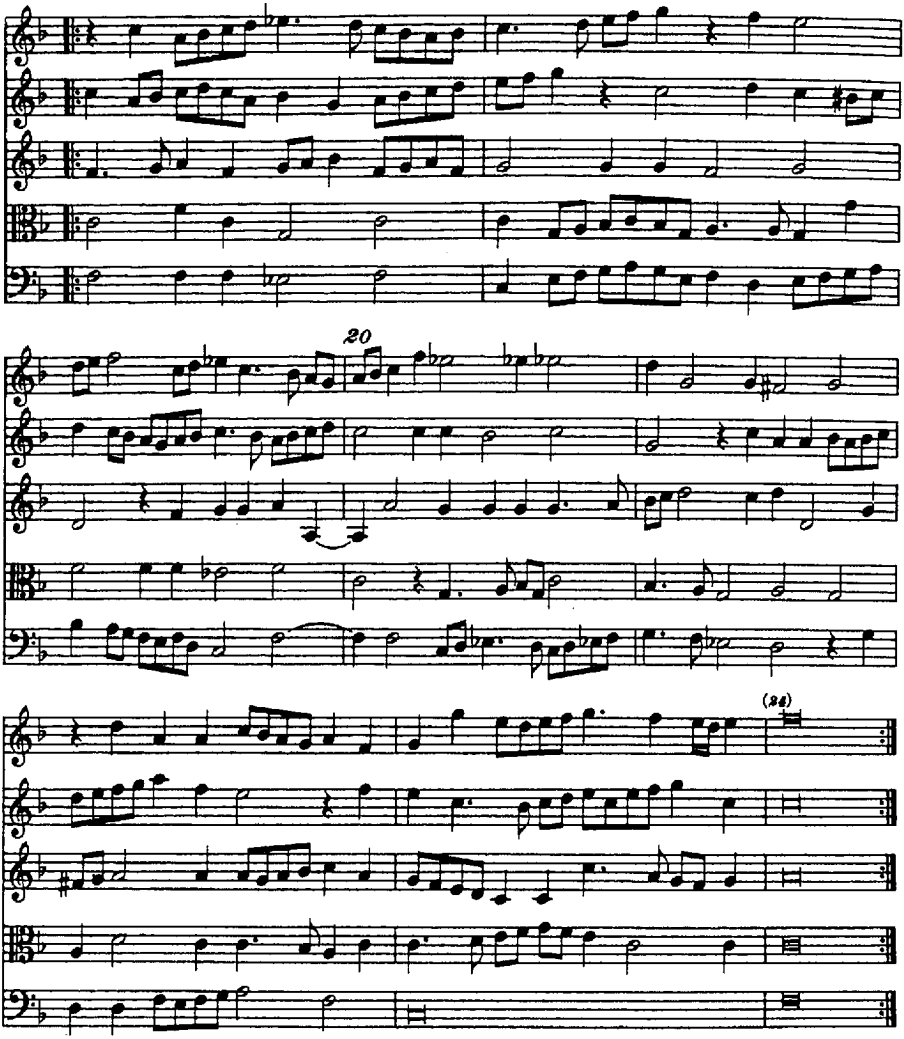



20
(22)
25
30
(34)

XVII

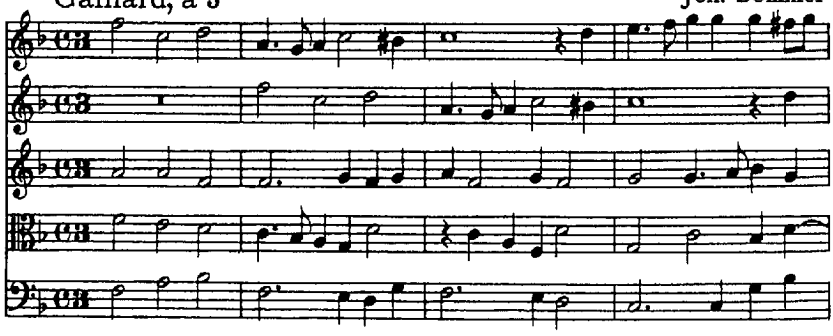
Joh. Sommer

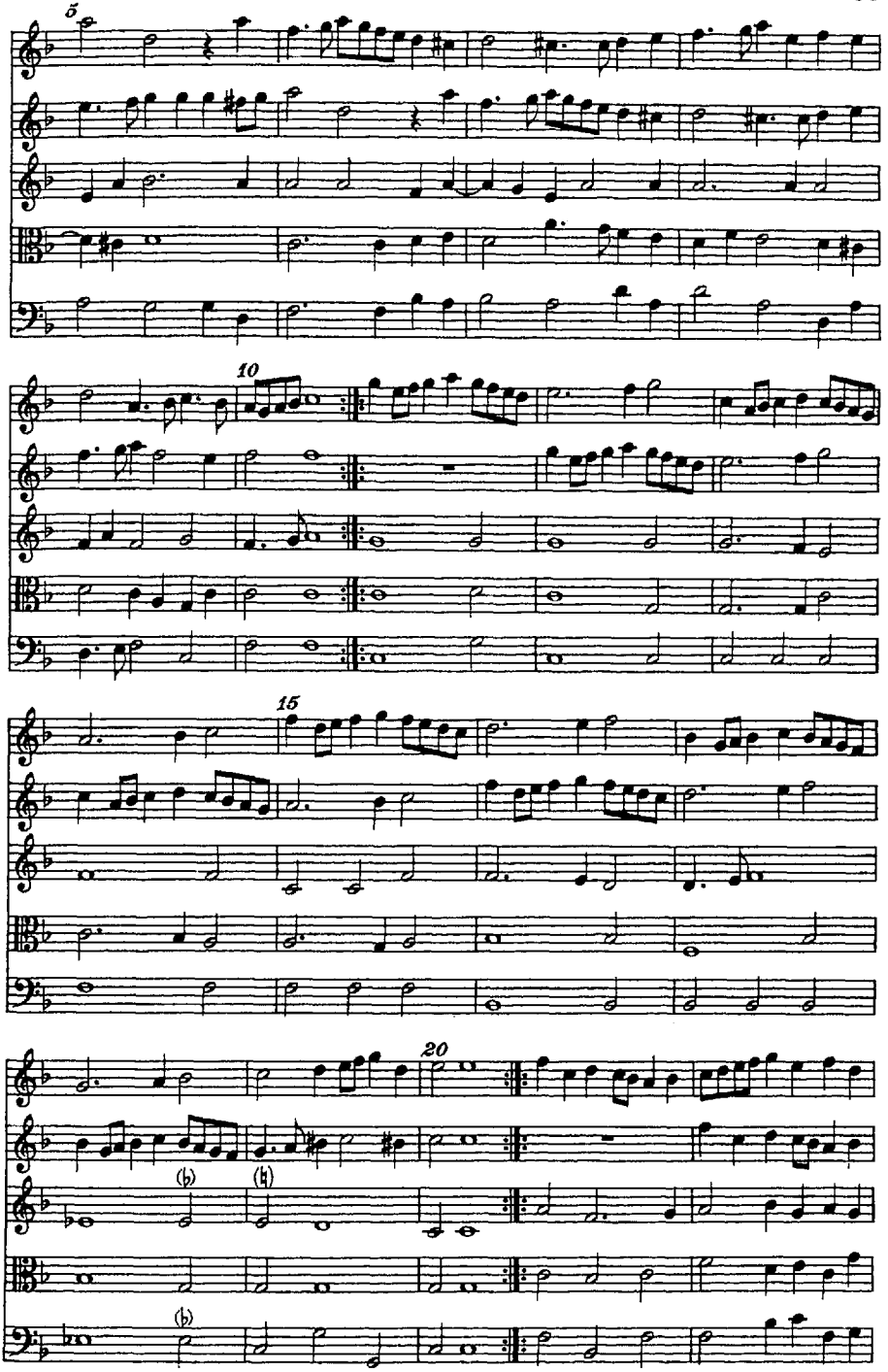


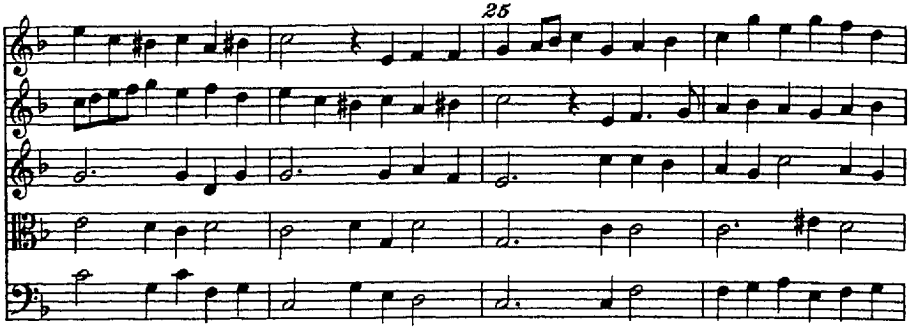


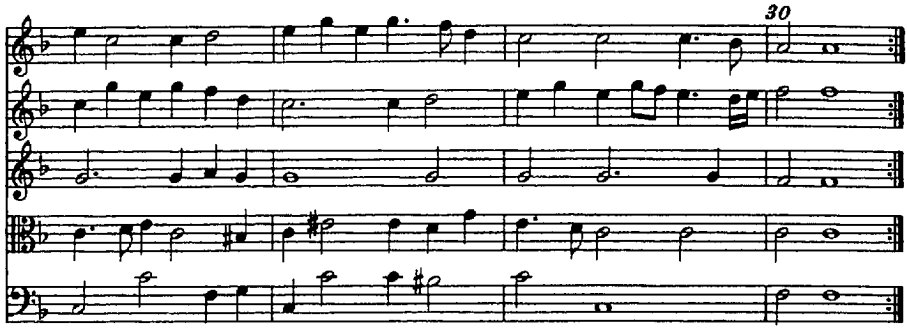
Gaillard, a 5

Joh. Sommer




5
10
15
20
(♭)
(♮)
(♭)

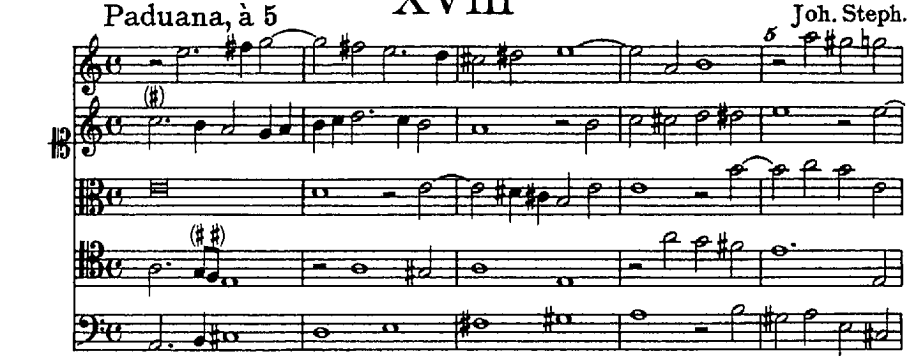


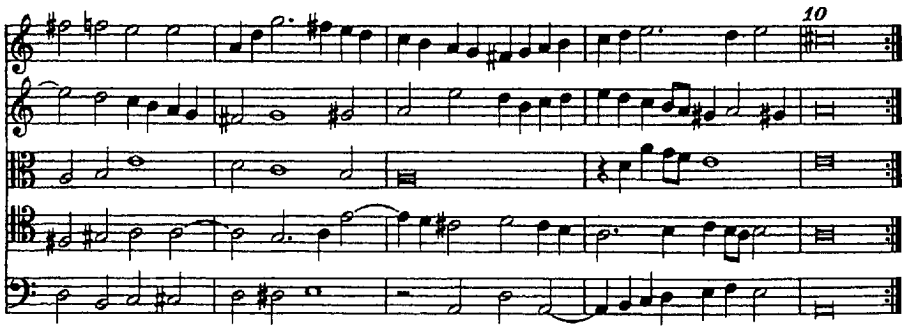


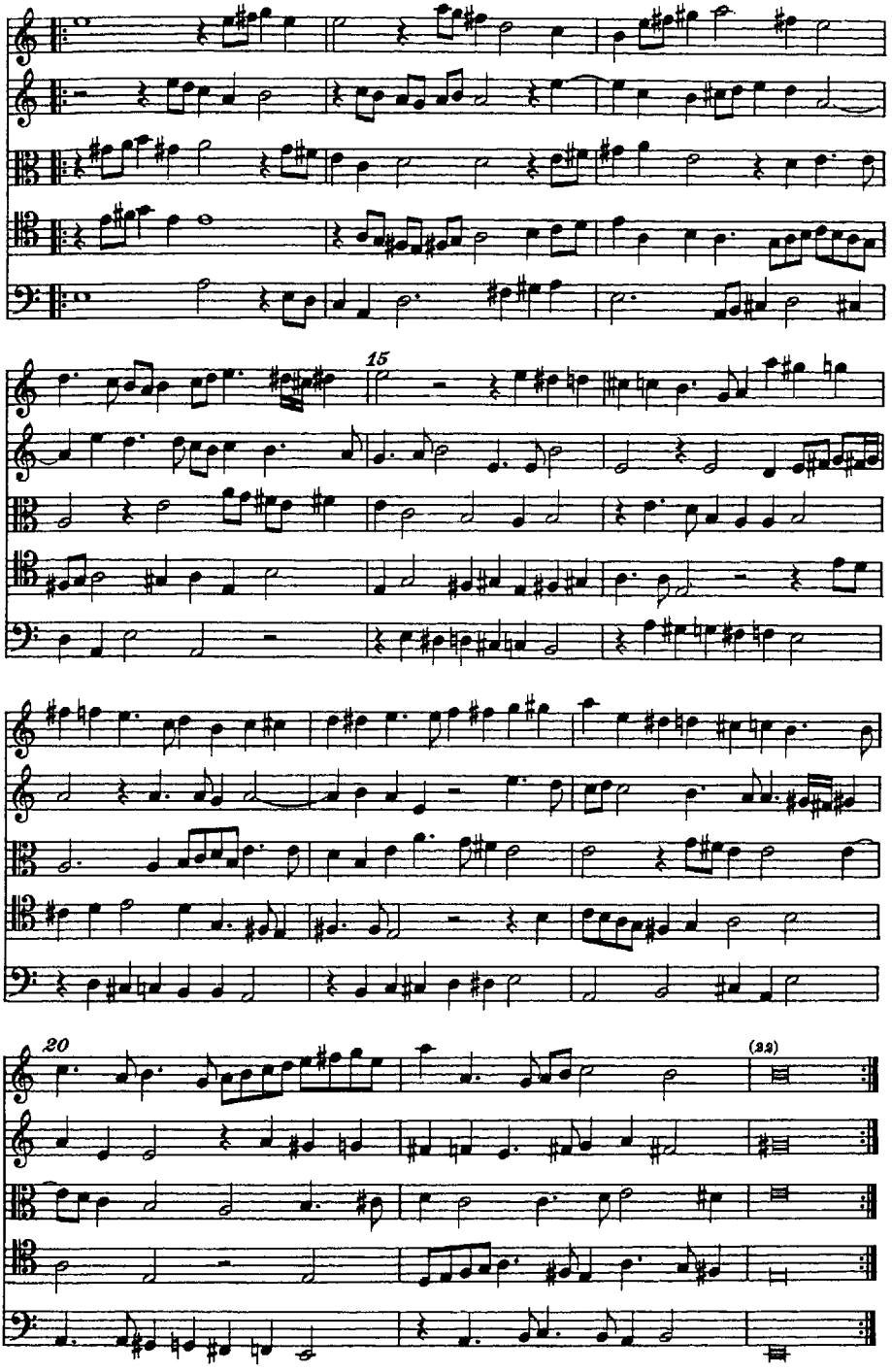
XVIII

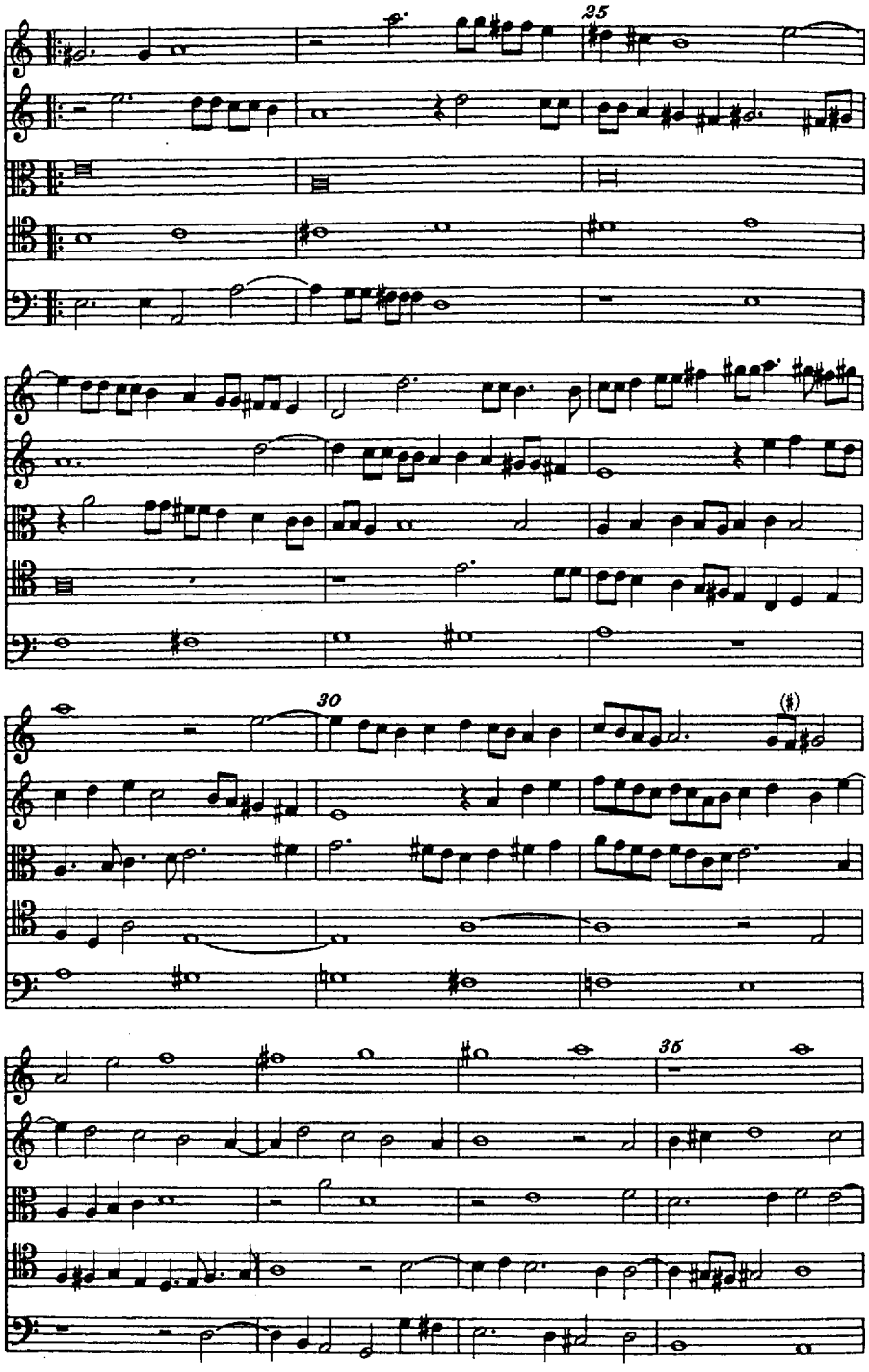
Paduana, à 5

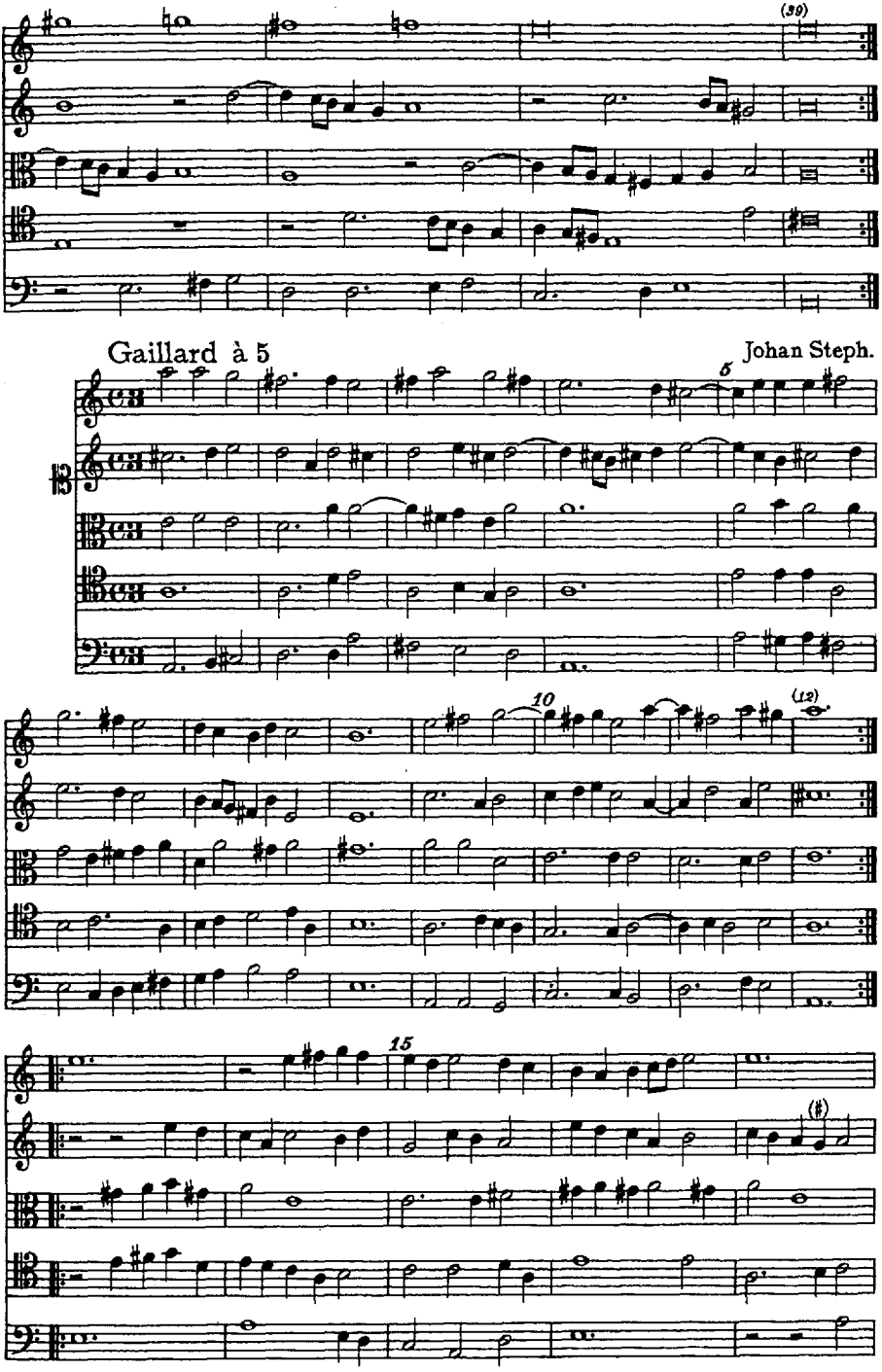
Joh. Steph.

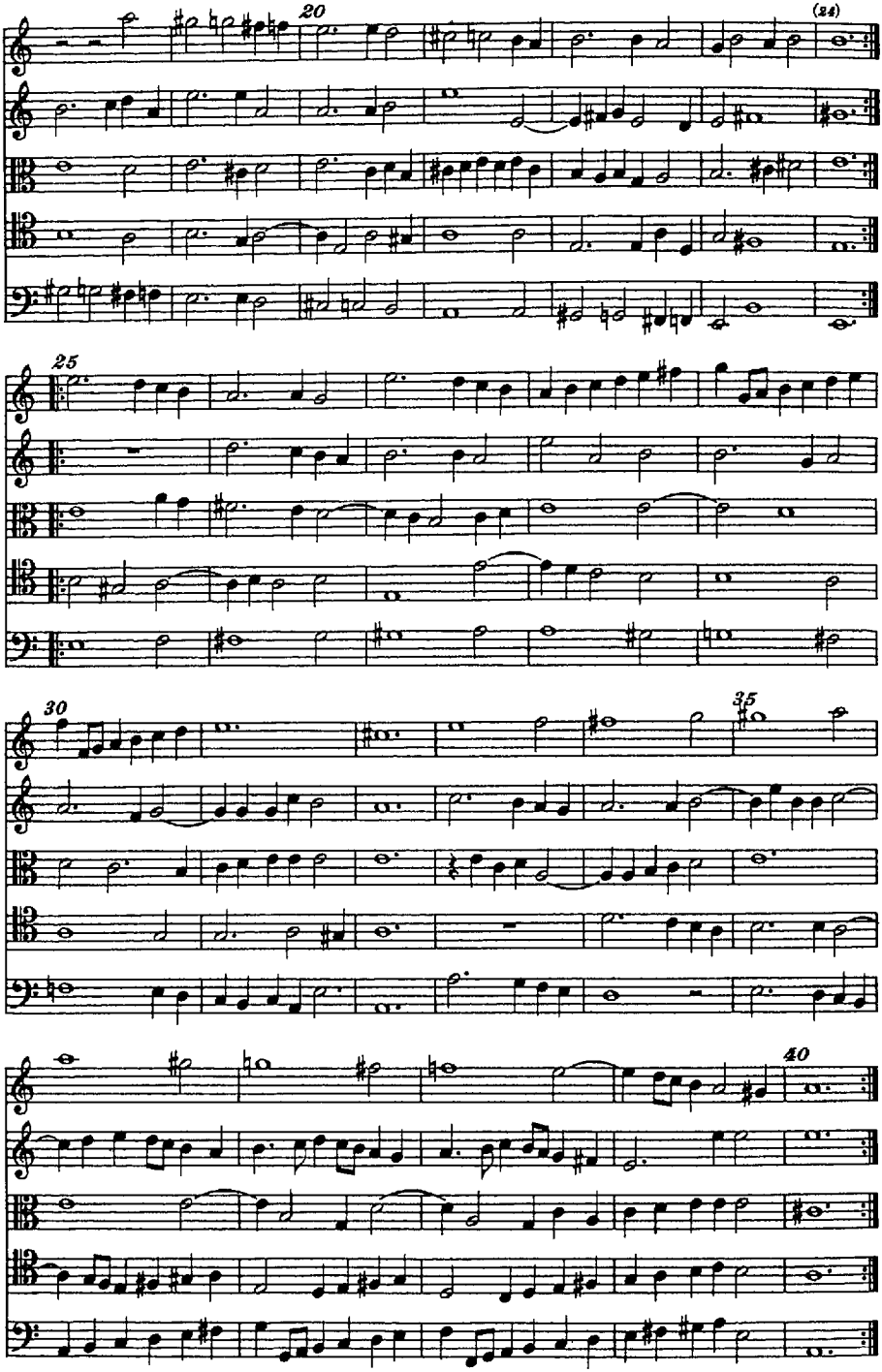





15
20
(22)


25
30
35


(39)
Gaillard à 5
Johan Steph.
6
10
(12)
15
(♯)


20
(24)
25
30
35
40

Newe außerleſene

Paduanen / Galliarden / Cantzonen / Allmand vnd Coranten / ſo zuuor niemals in Truck kommen / auff allen Muſicaliſchen Inſtrumenten lieblich zu gebrauchen.

Componirt durch

VVilhelm Brade Engl: Fürſtl: Holſteiniſch: ſo wol der Statt Hamburg beſtellter Violiſt vnd Muſicus.

ALTO.

Gedruckt zu Hamburg / Durch Philippi von Ohr Erben: In Verlegung Michel Herings / Buchführer daſelbſt / Im Jahr /

1609.

Dem Durchleuchtigen / Hochgebornen Fürsten
vnd Herrn / Herrn

IOHAN ADOLPH,

Erben zu Norwegen / Hertzogen zu Schleß-wigk / Holstein / Stormarn vnd Ditmarschen:

Graffen zu Oldenburg vnd Delmenhorst: Meinem gnedigen Fürsten vnd Herrn.

DUrchleuchtiger / Hochgeborner Fürst gnediger Herr: Demnach ich mich der edlen vnd schönen Kunst der Music / von Jugend auff beflissen / vnd durch die löbliche Kunst / an Königlichen vnd Fürstlichen Höffen / allergnedigst befürdert worden / da dann vnter andern E. F. G. als einem besonderen Beschützer und Liebhaber der Music / in Fürstlicher gnediger Bestallung ich in Vnterthenigkeit auffgewartet / vnd in wärender Bestallung / nebenst anderer fürtrefflicher Autoren / meine eigne Composition von Paduanen / Galliarden / Cantzonen / Allmand und Coranten in E. F. G. vnterthenigen Diensten gebraucht / wie dann E. F. G. mit Fürstlicher Zuneigung offtmals dieselben angehöret auch darob ein gnediges Gefallen getragen: Nach dem aber zu E. F. G. mehrer Belüstigung ich dieselbigen auffs newe corrigirt / auch durch offnen Truck publiciren wollen / vnd von E. F. G. mir grosse Wolthaten vnd Fürstliche

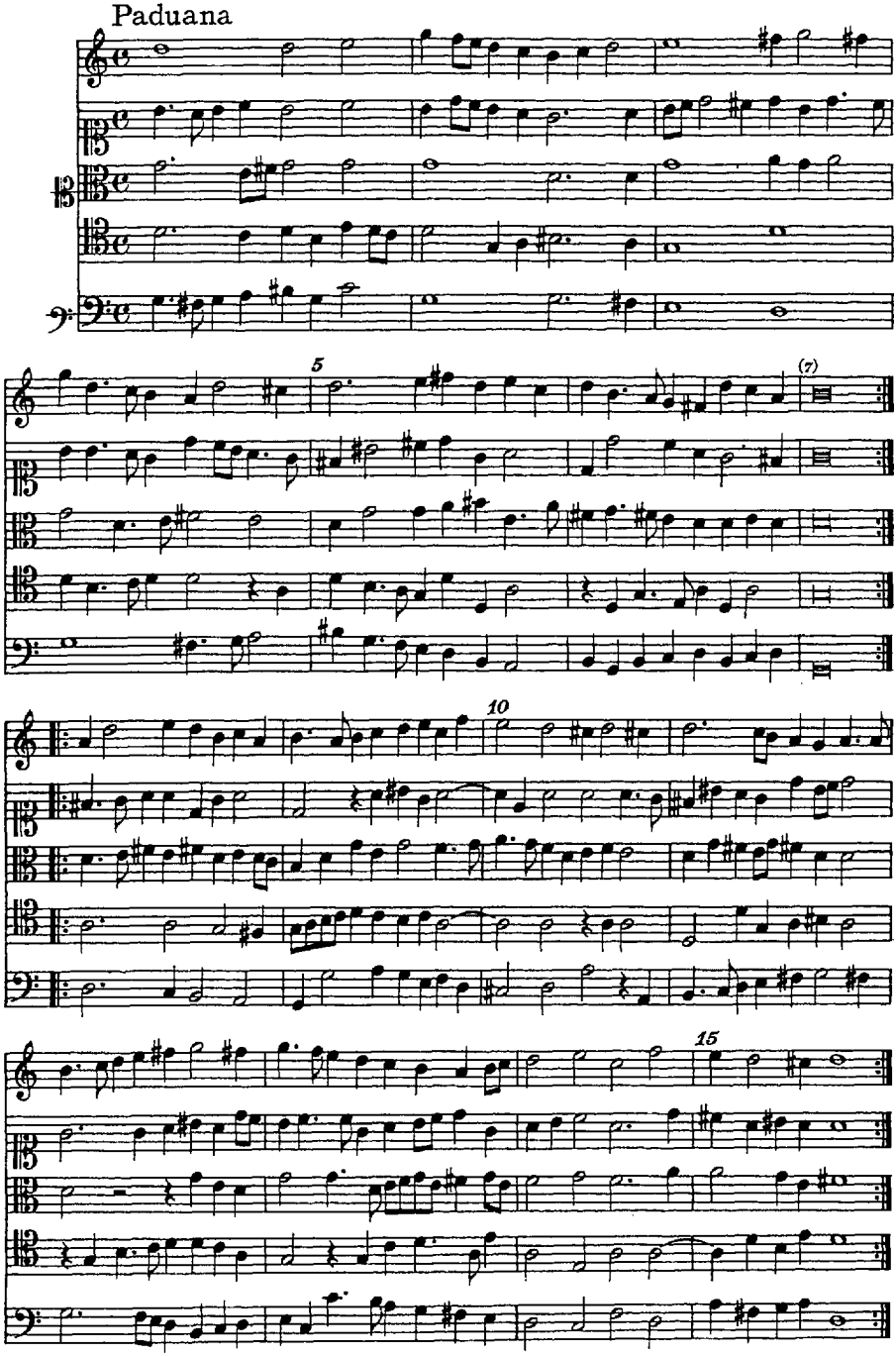
Gnad vielfeltig widerfahren: Als habe billich E. F. G. vor andern ich dieselbe newe Composition in aller Vnterthenigkeit zuschreiben vnd dediciren sollen / damit gegen E. F. G. ich mein danckbares Gemüth vnd vnterthenigen Willen erzeigen vnd zu erkennen geben möchte.

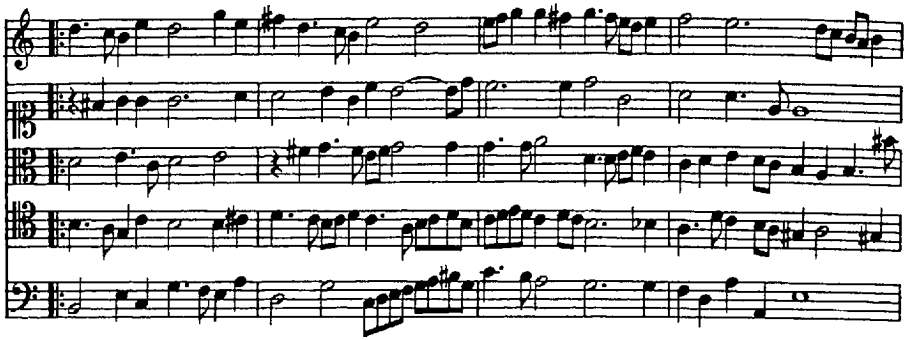
Gelanget demnach an E. F. G. meine unterthenige Bitte / dieselbe wölle diese meine vnterthenige dedication Sich in Gnaden gefallen lassen / vnd hinfüro / wie bißher / mein gnediger Fürst vnd Herr seyn vnd bleiben. E. F. G. Göttlichem Schutz zu bestendiger Leibes Gesundheit / glücklicher Regierung / vnd immerwärendem Fürstlichem Wolstande / deroselben aber mich in Gnaden befehlende. Datum Hamburg / den 19. Augusti / Anno 1609.

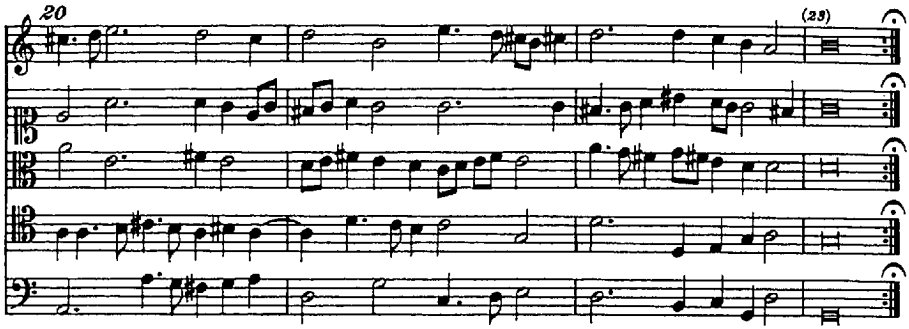
E. F. G.

vntertheniger Gehorsamer

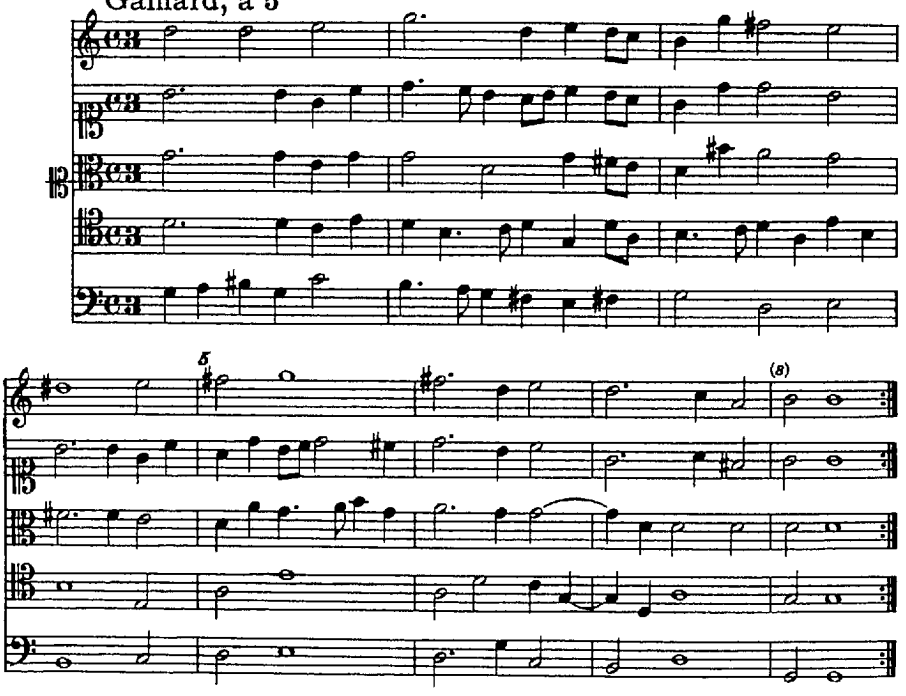
Wilhelm Brade. Engl:

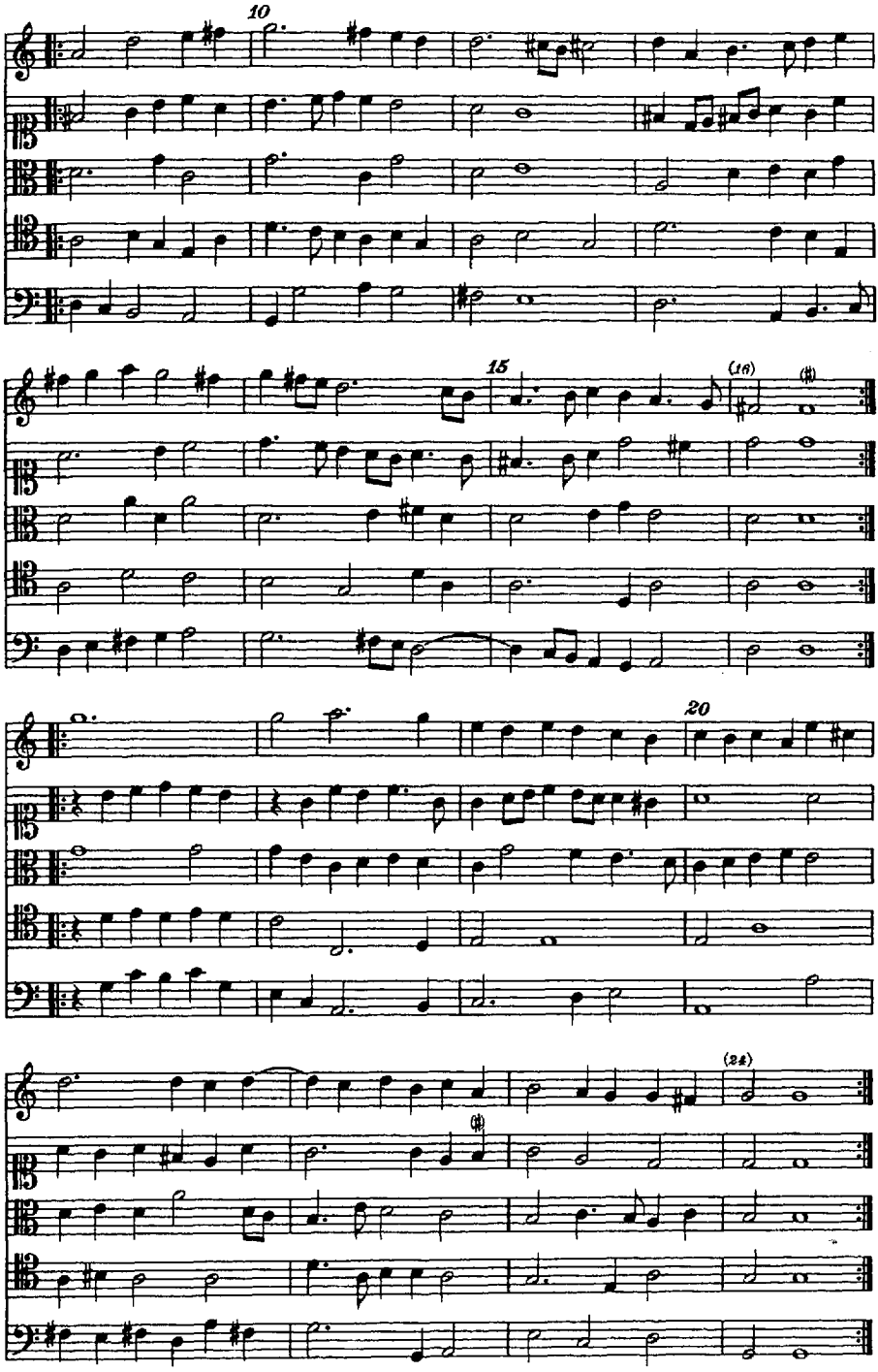

Paduana
5
(7)
10
15





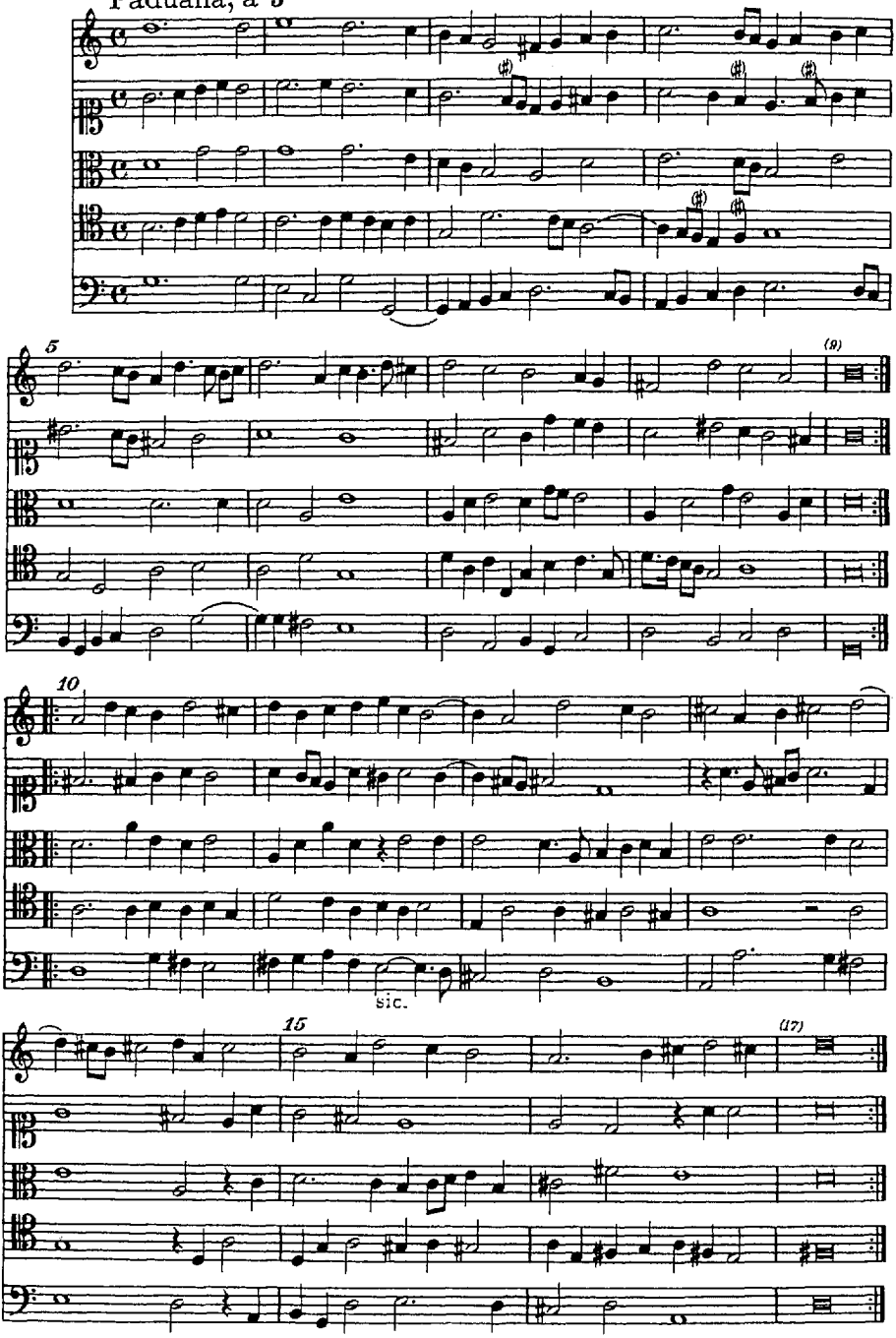
Gaillard, à 5

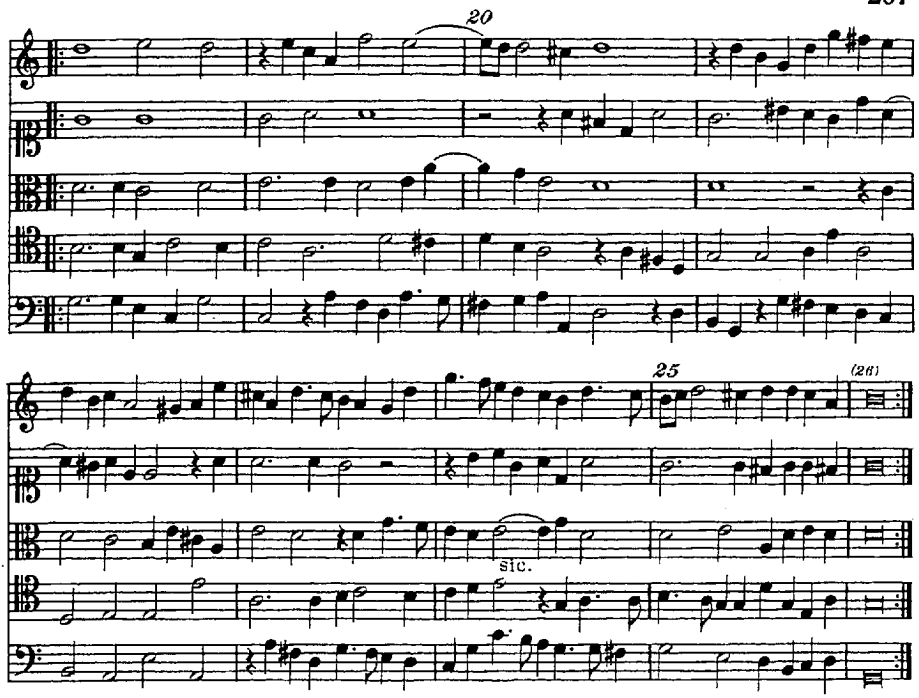



10
15
(16)
20
(24)

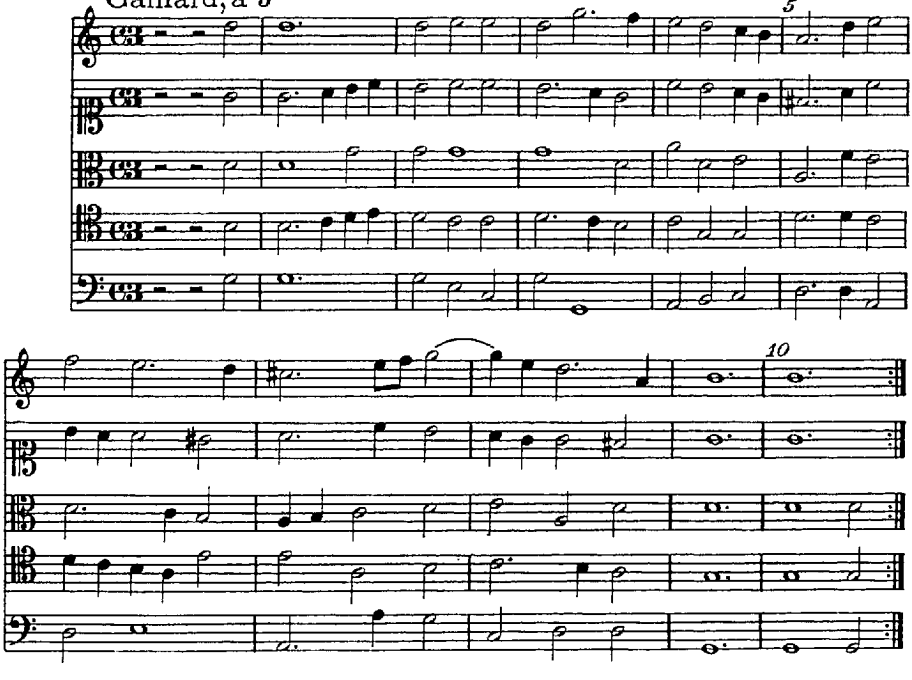
II

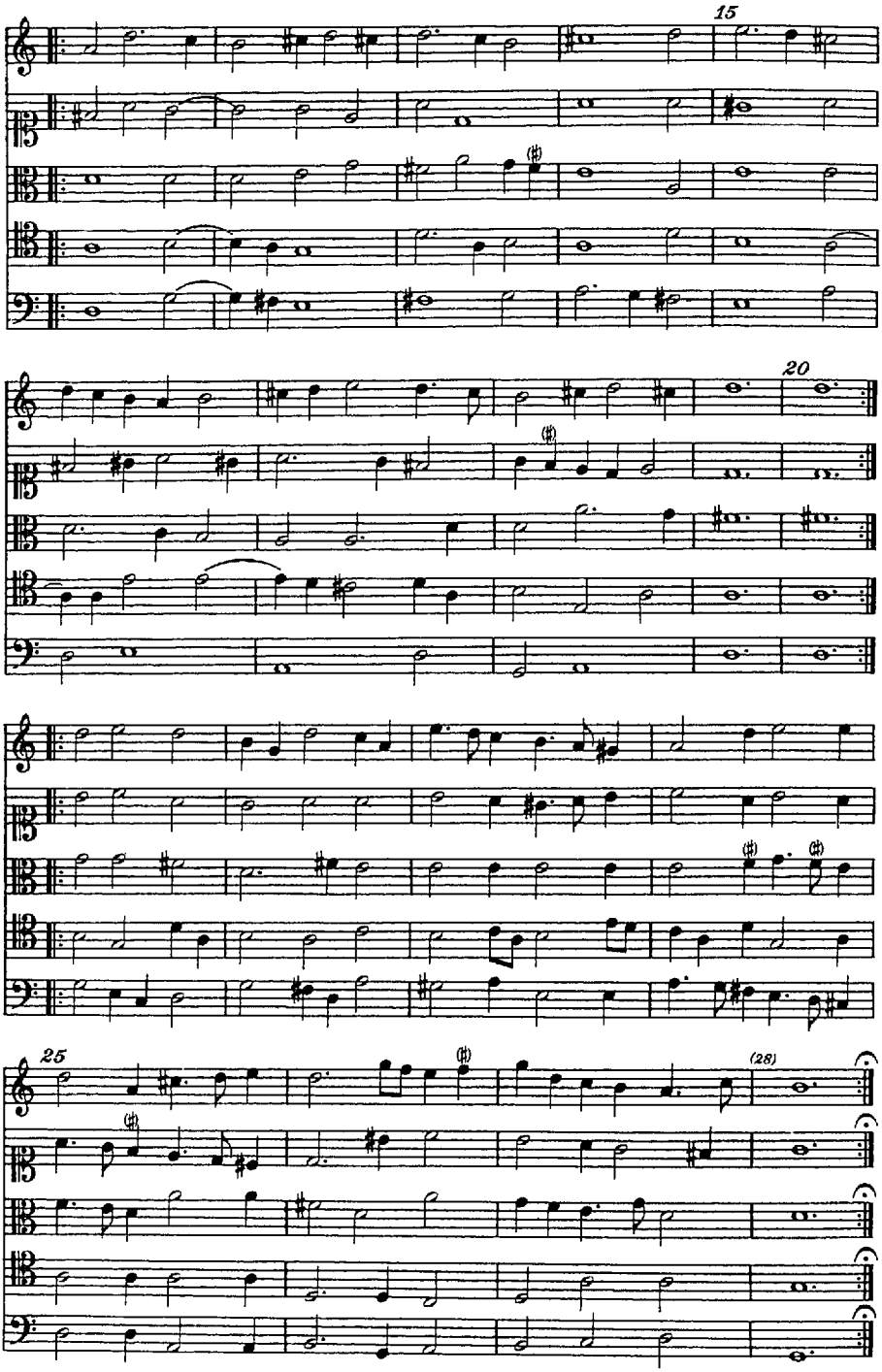
Paduana, à 5



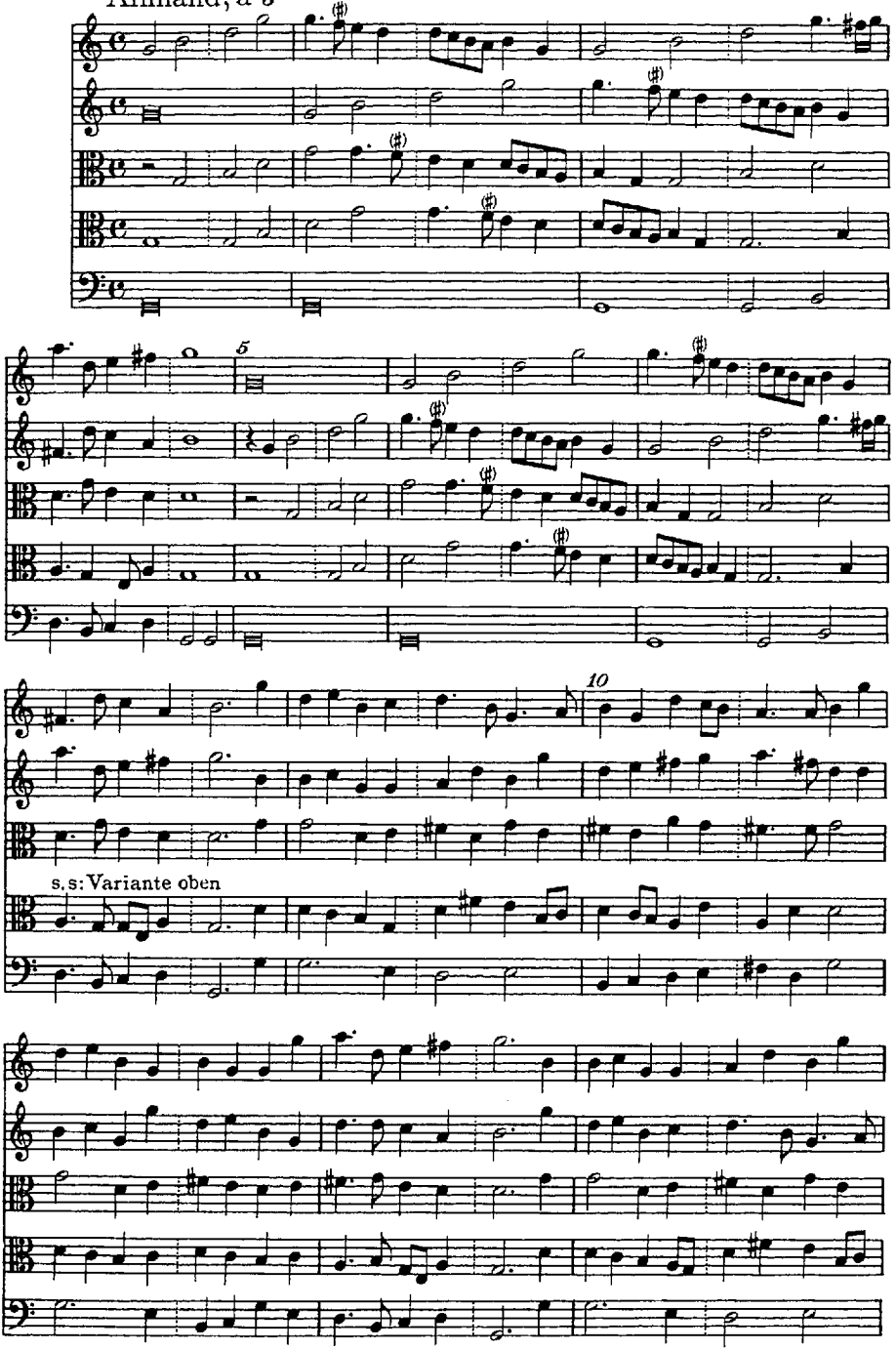


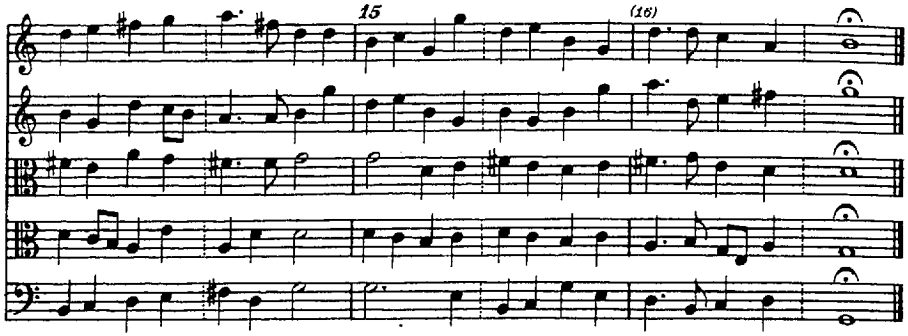
Gaillard, à 5




15
20
25
(28)

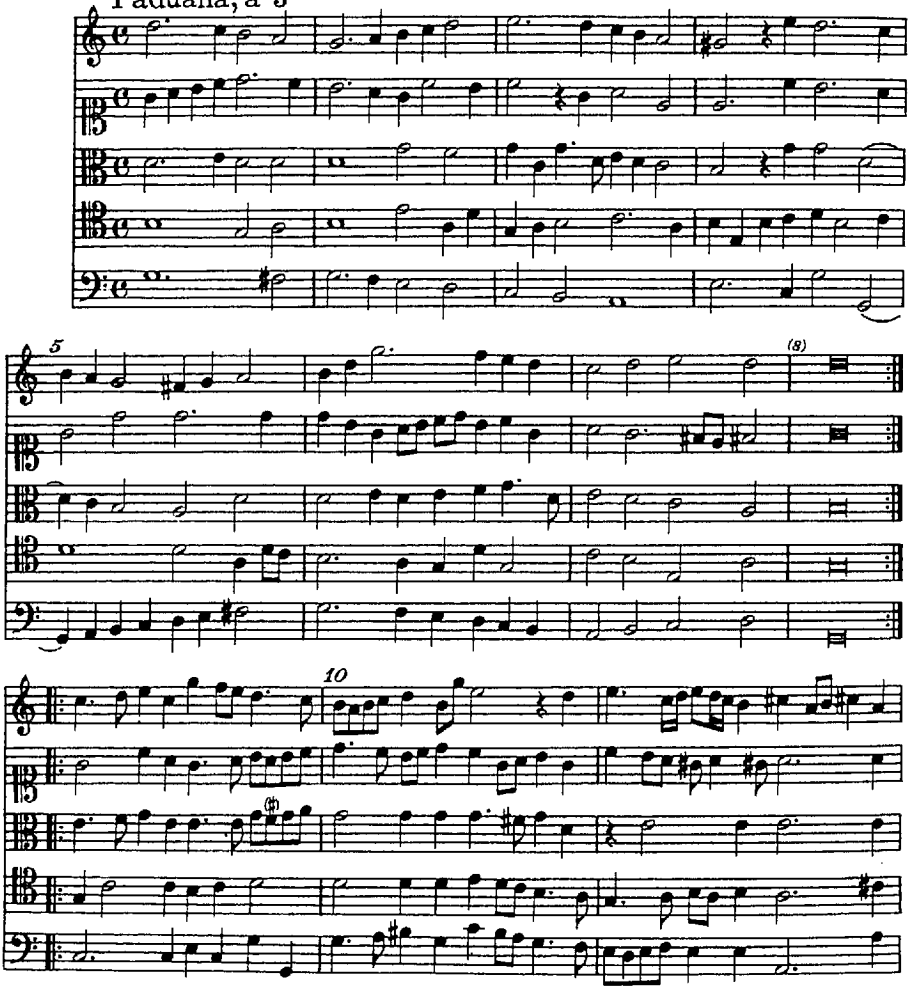
Allmand, à 5

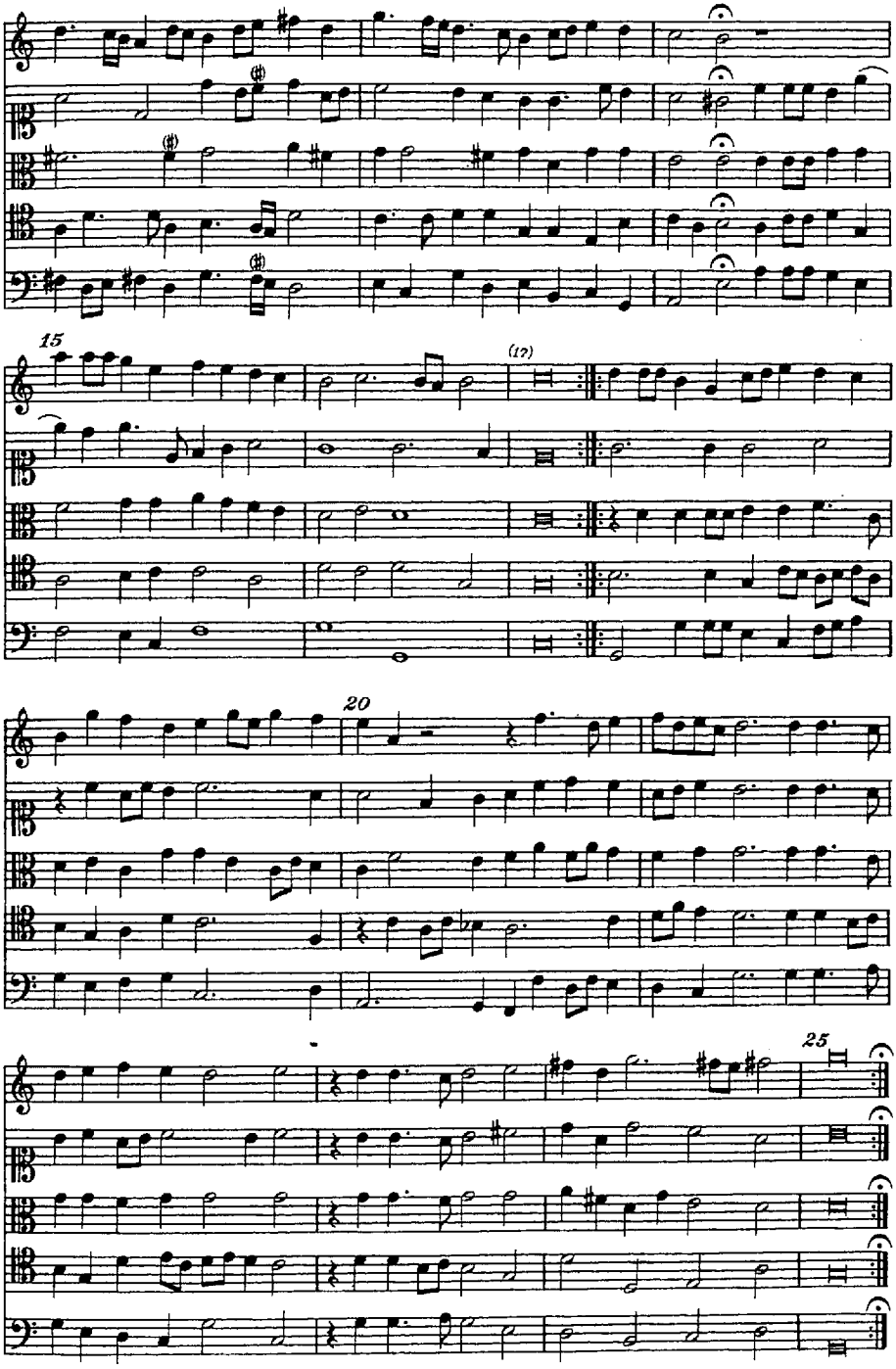




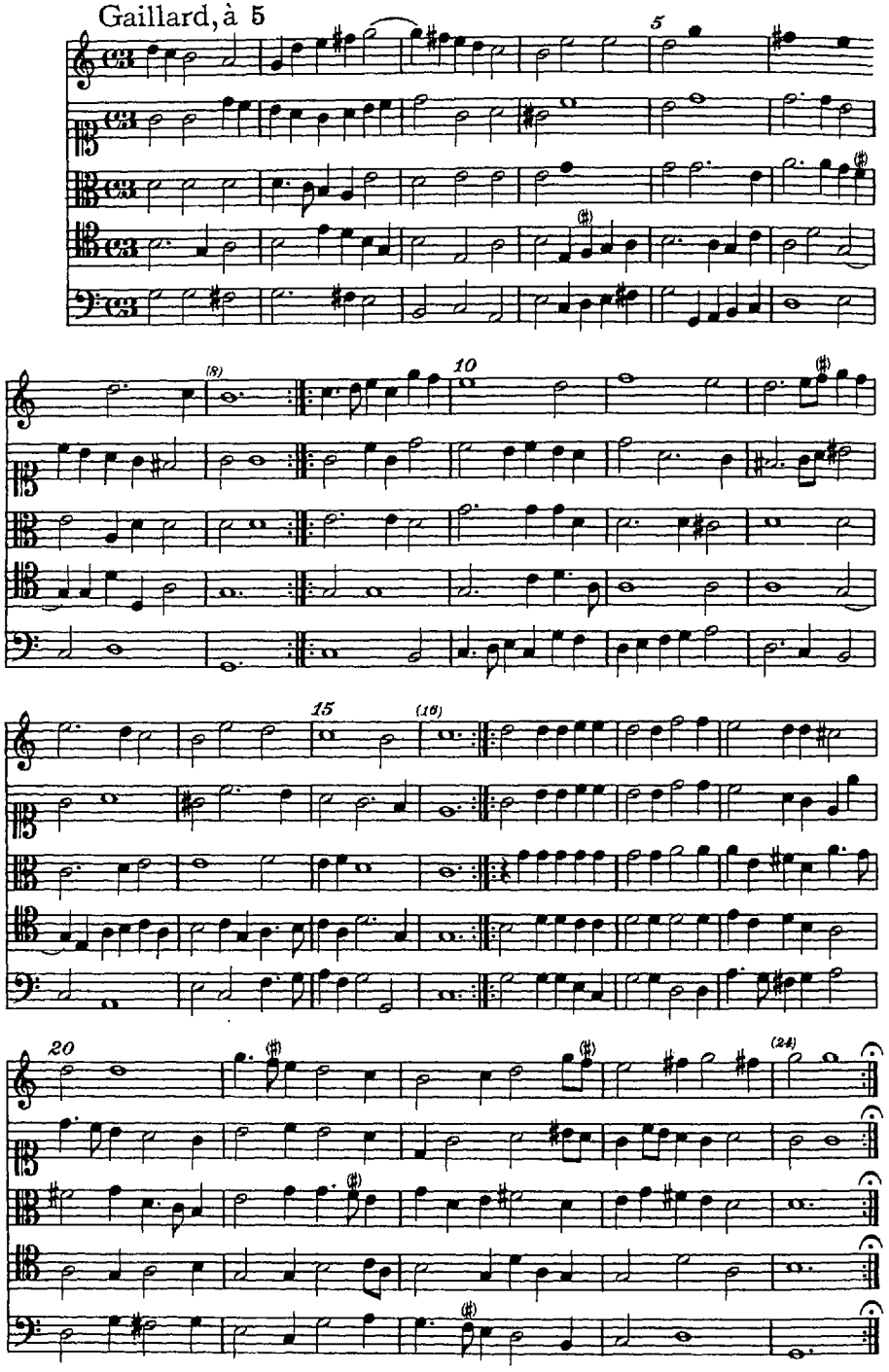
III

Paduana, à 5

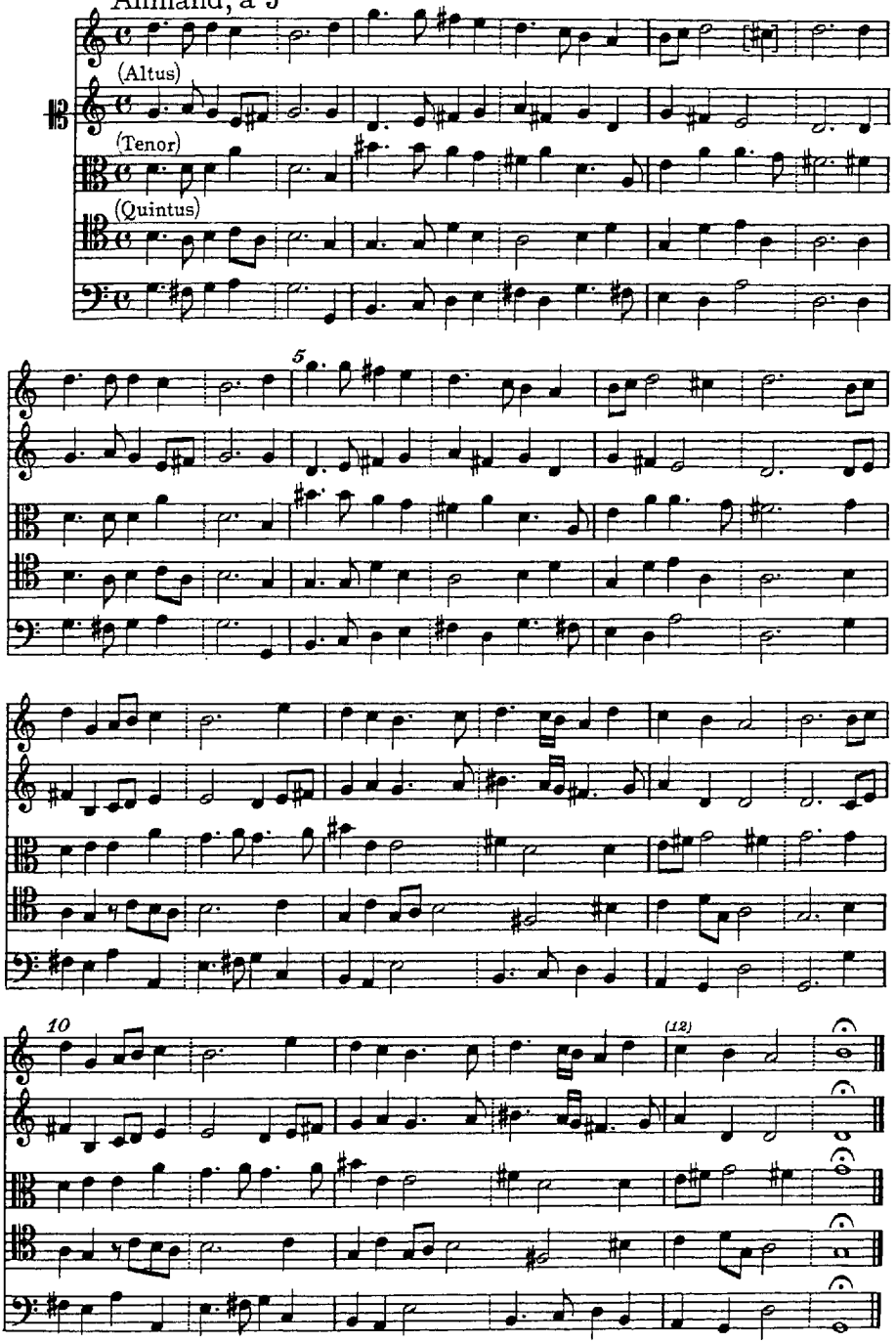



15
(17)
20
25

Gaillard, à 5

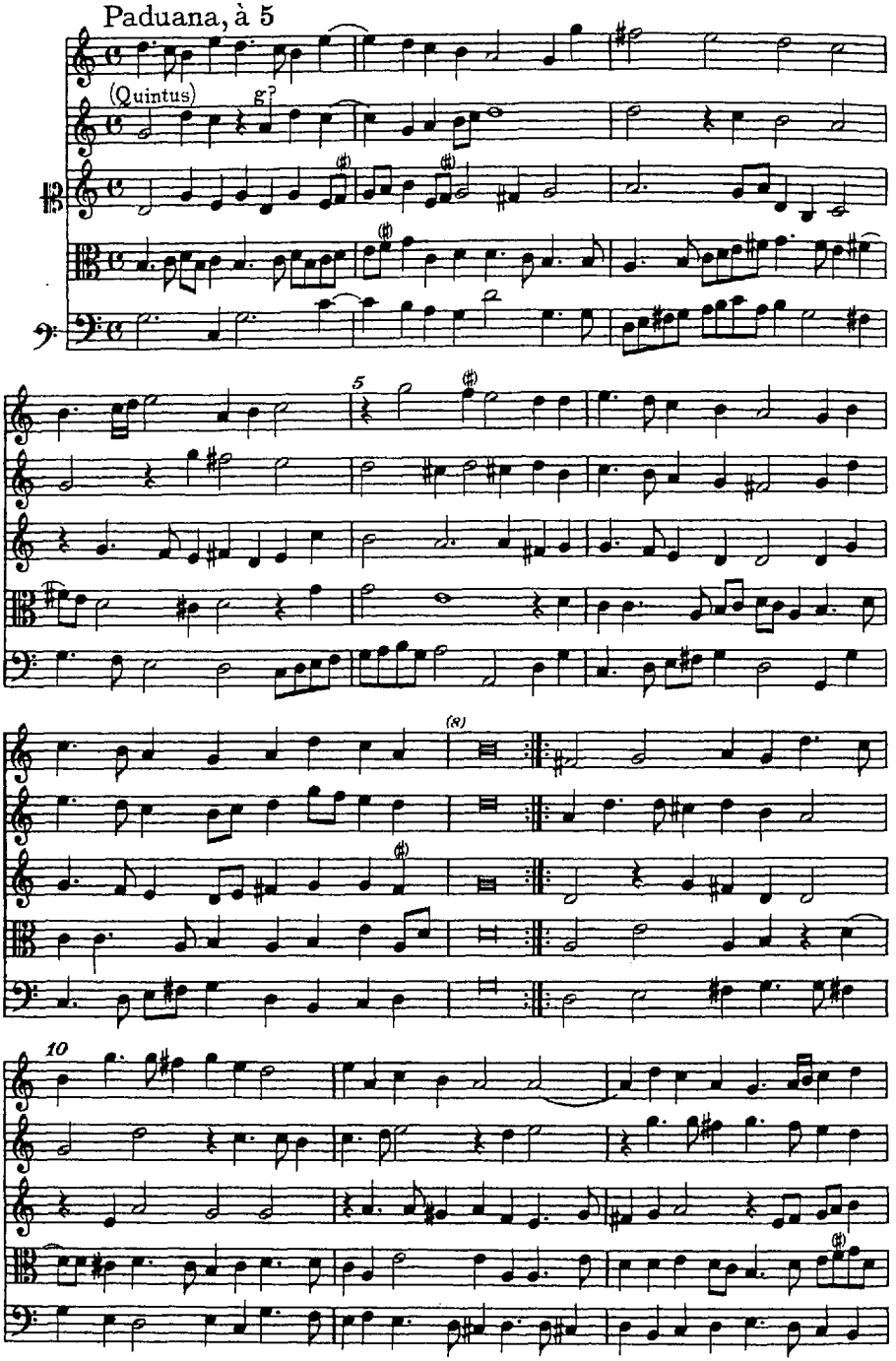


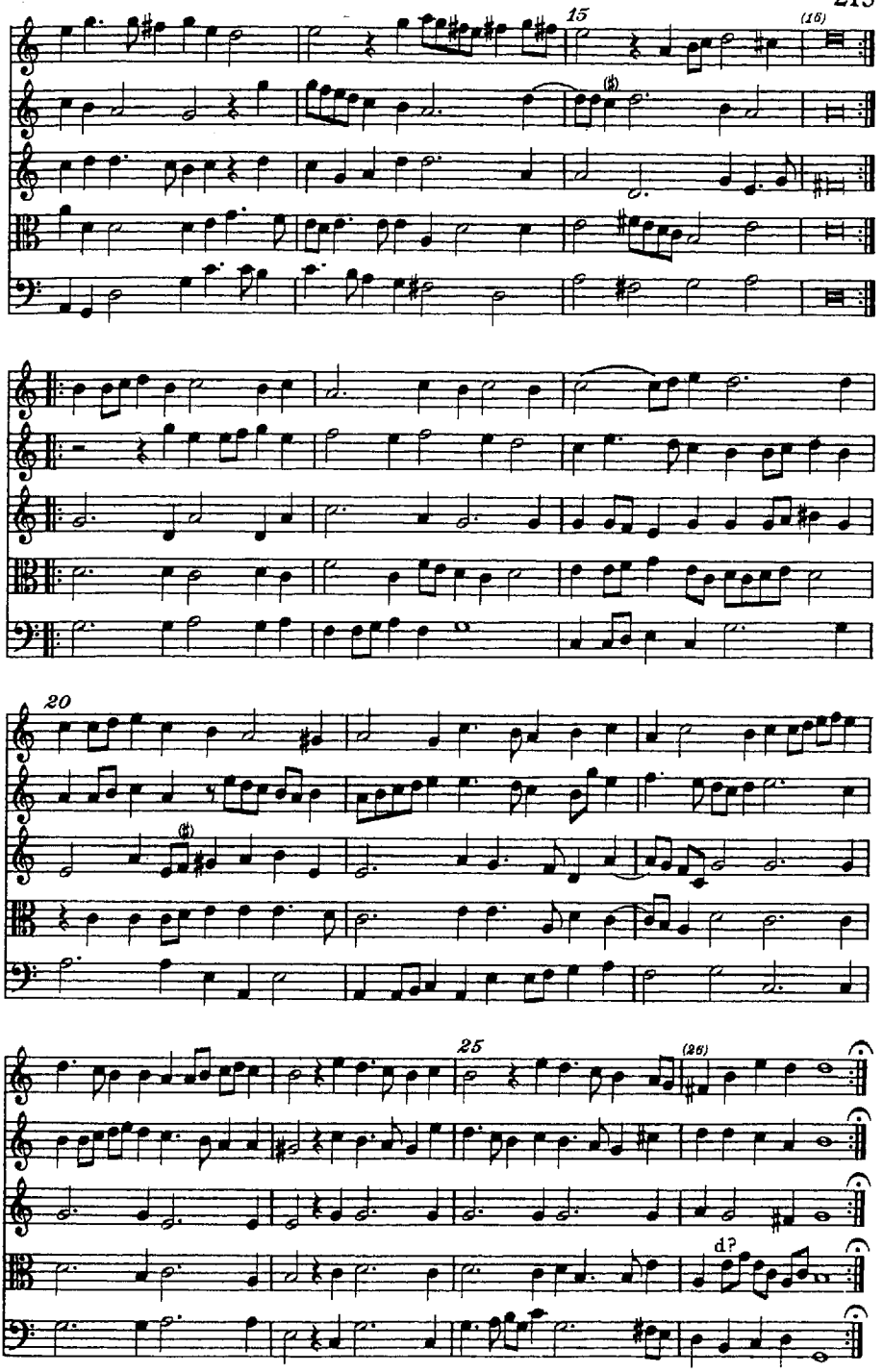
Allmand, à 5



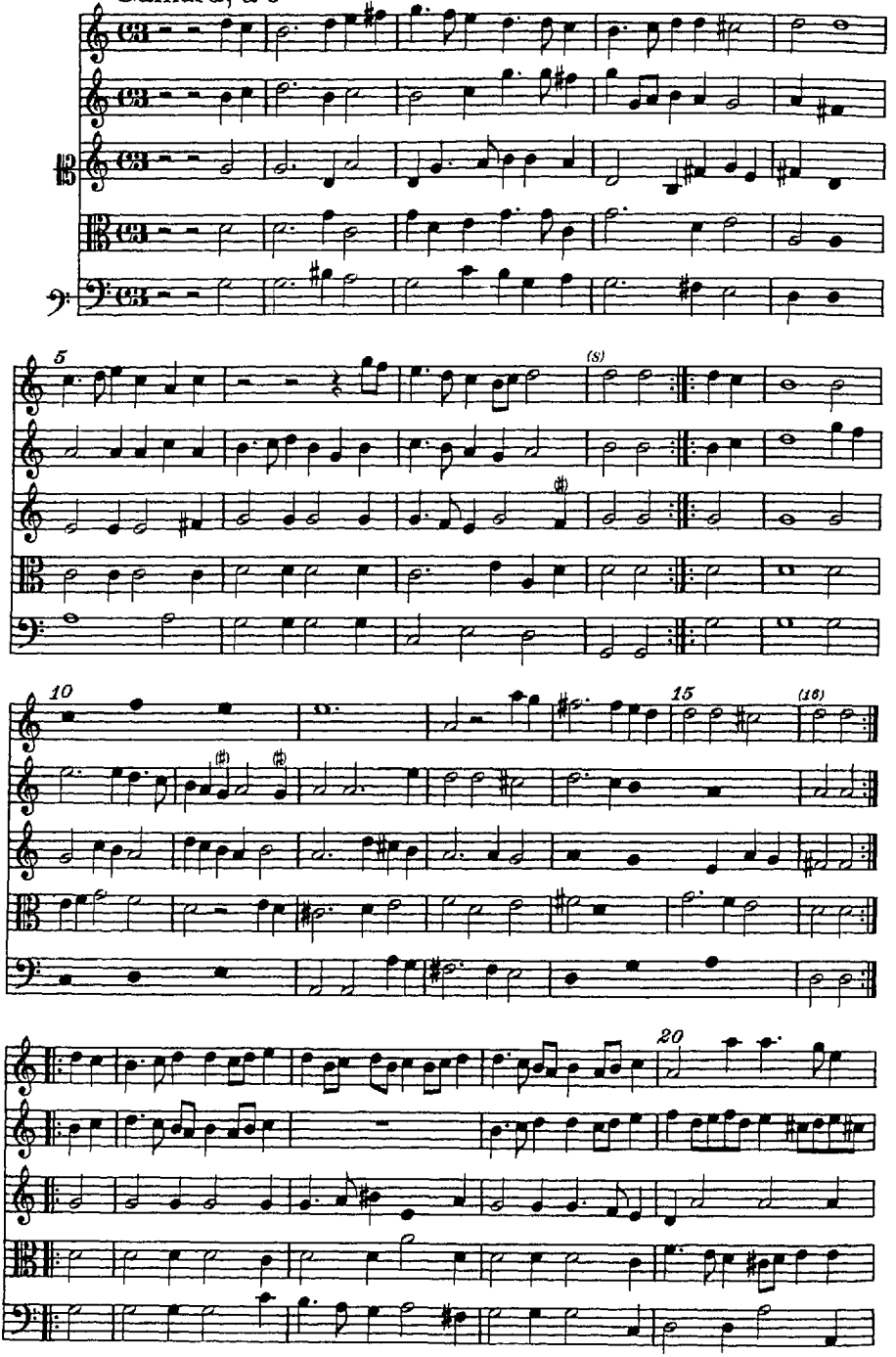
IV

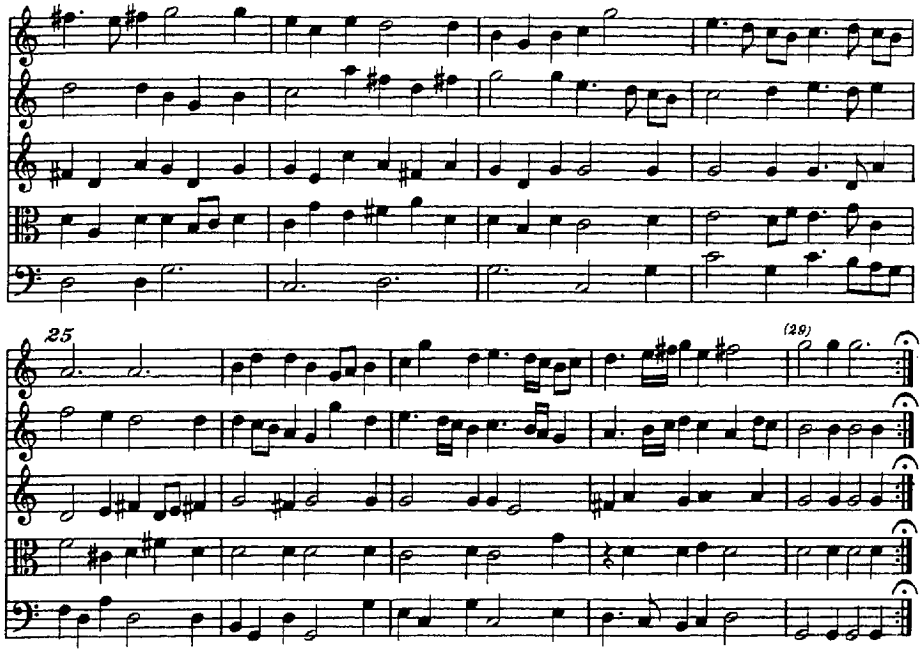
Paduana, à 5




15
(15)
20
25
(25)
d?

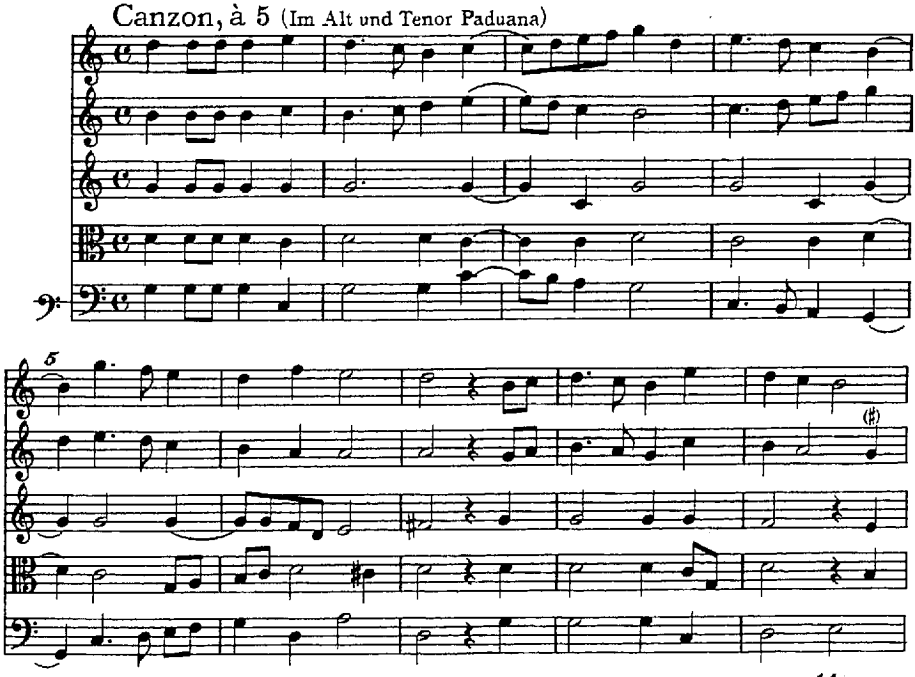
Gaillard, à 5

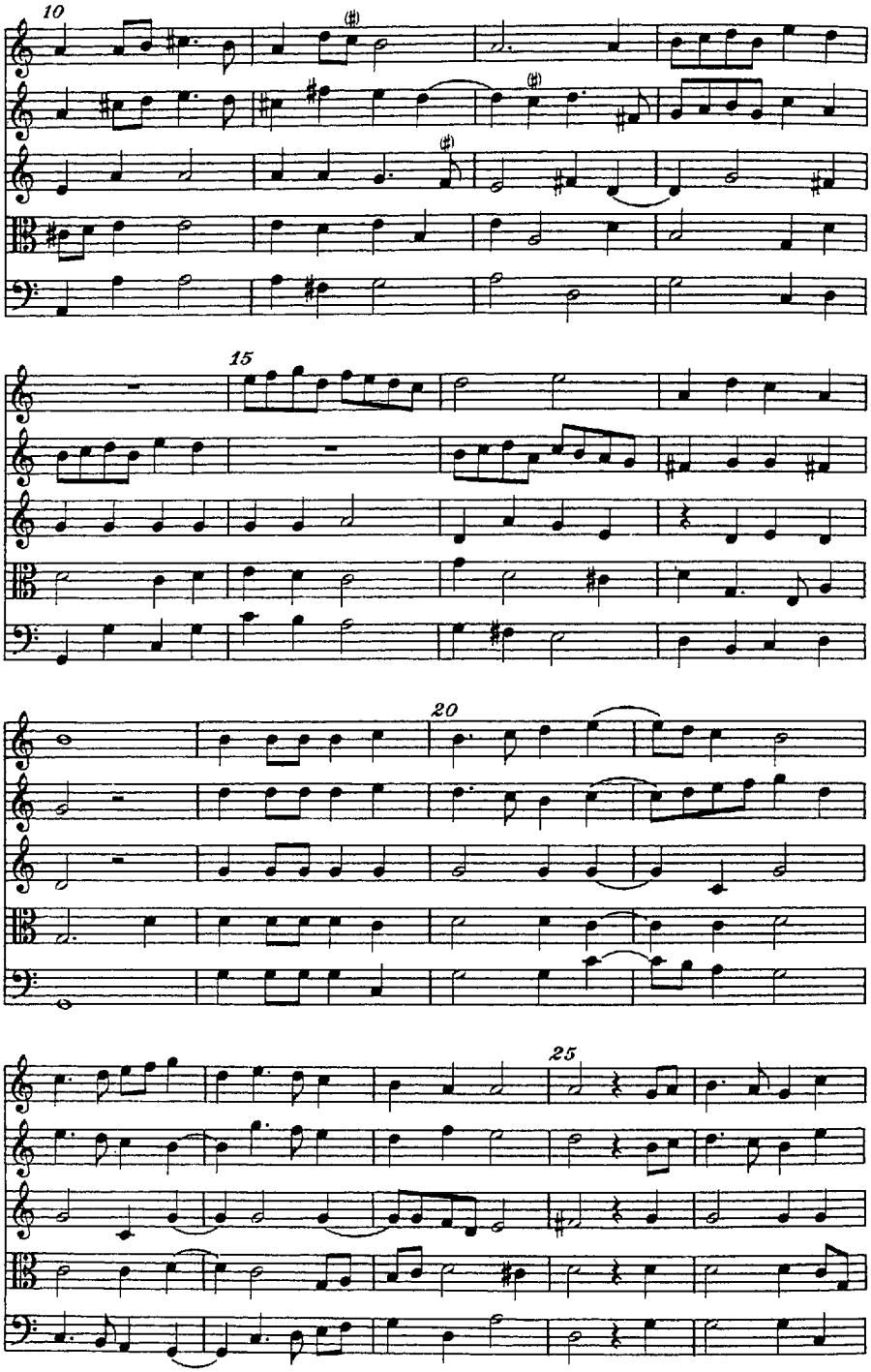


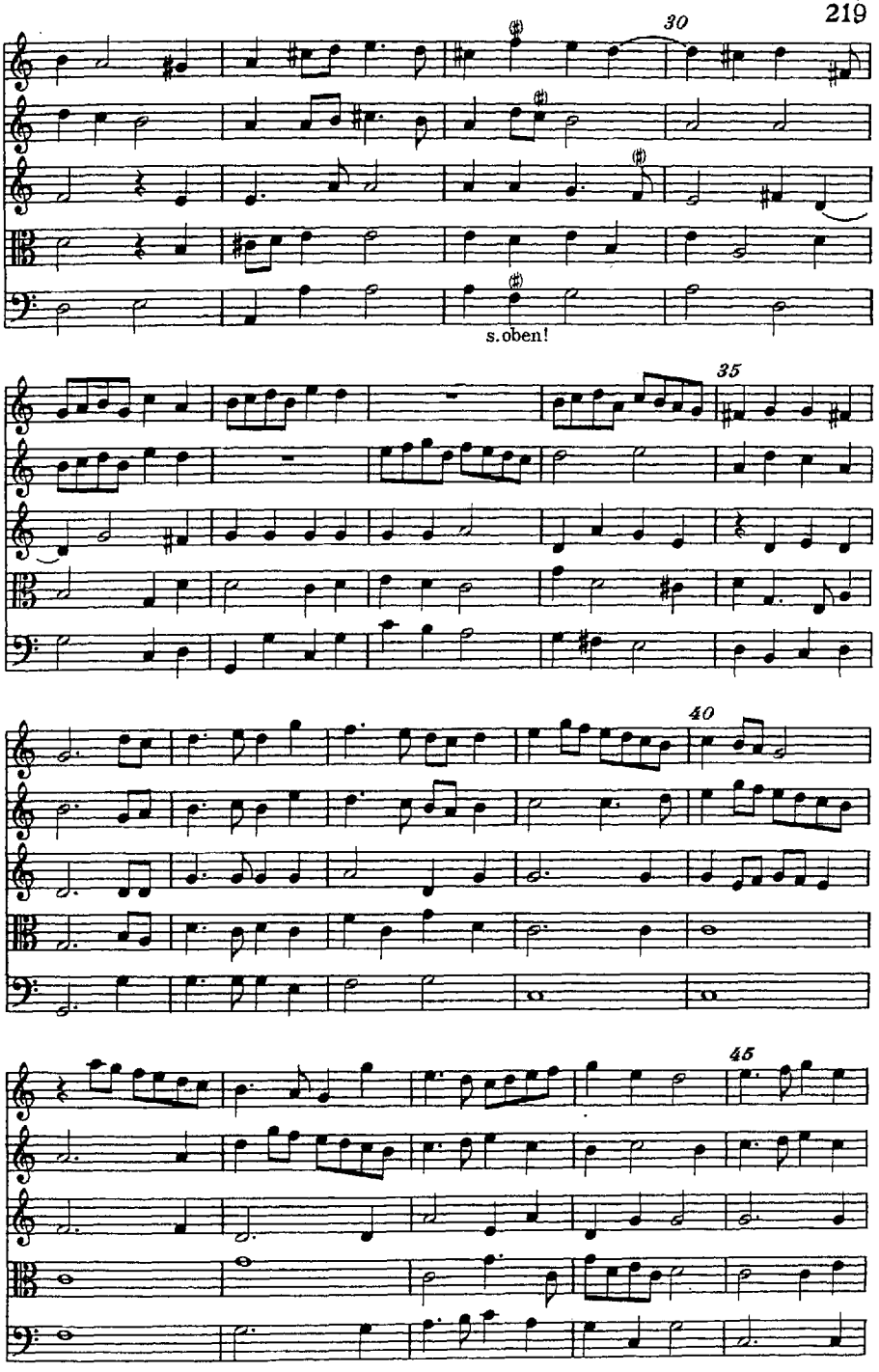


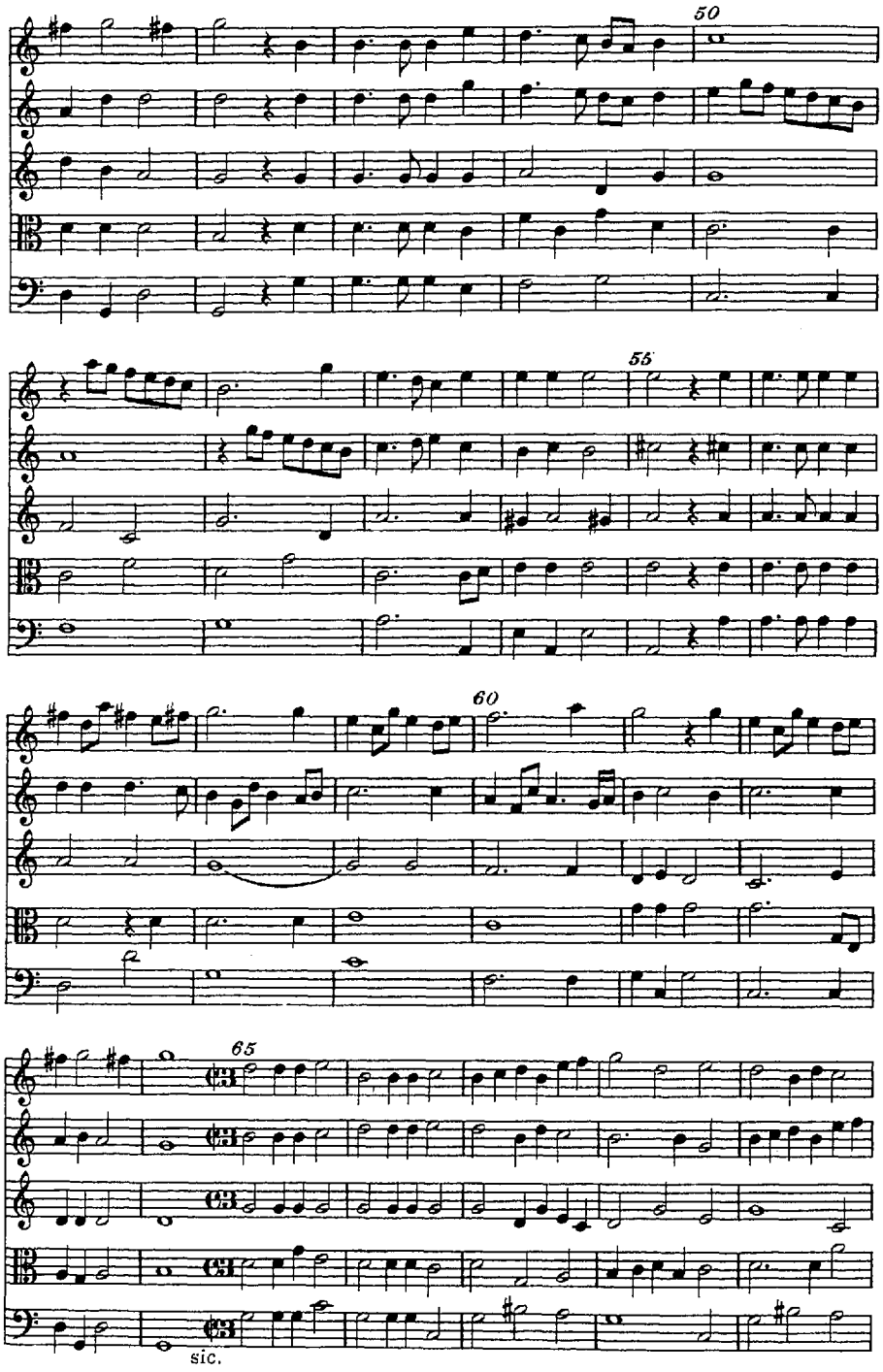
V

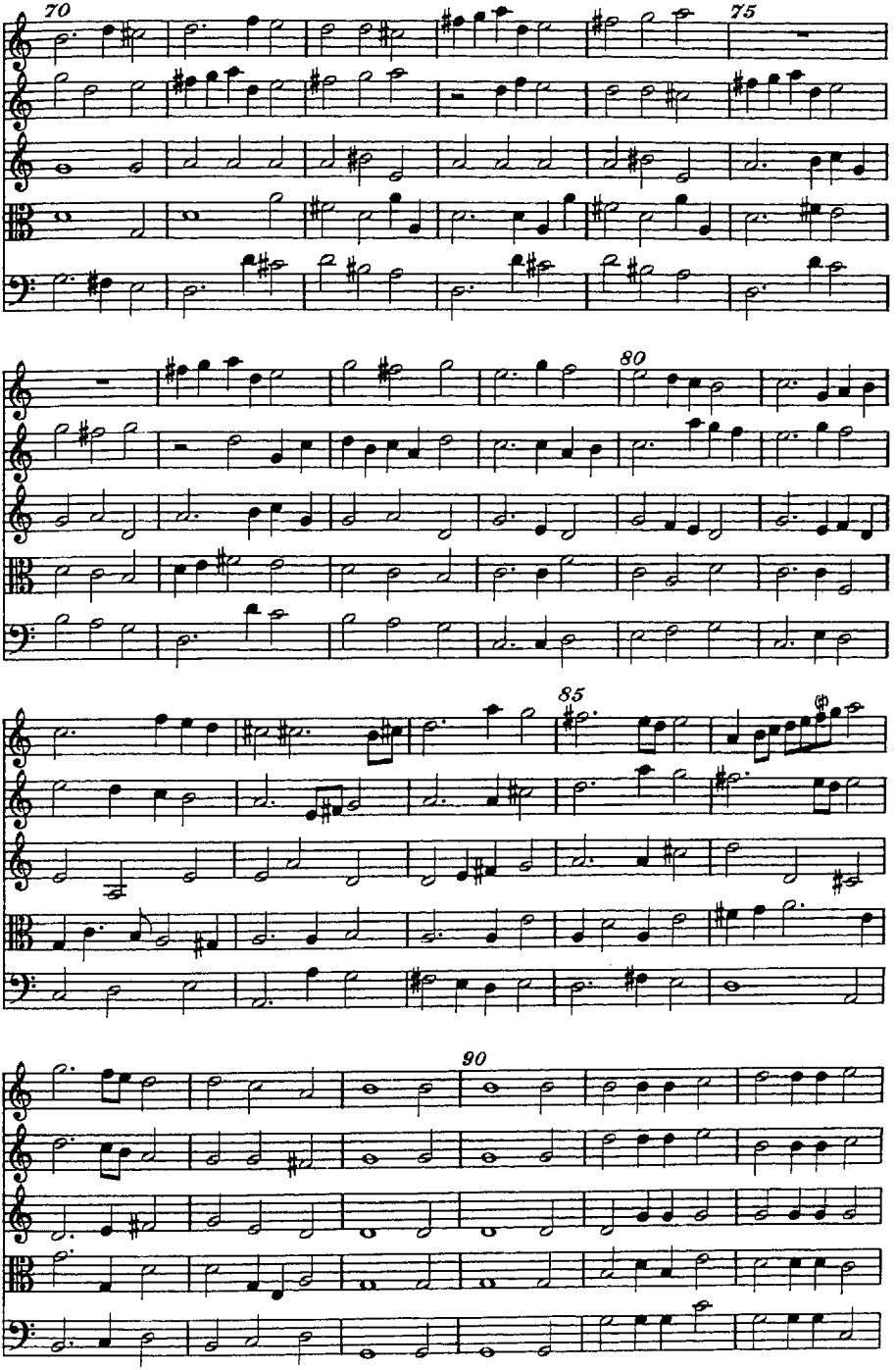
Canzon, à 5 (Im Alt und Tenor Paduana)

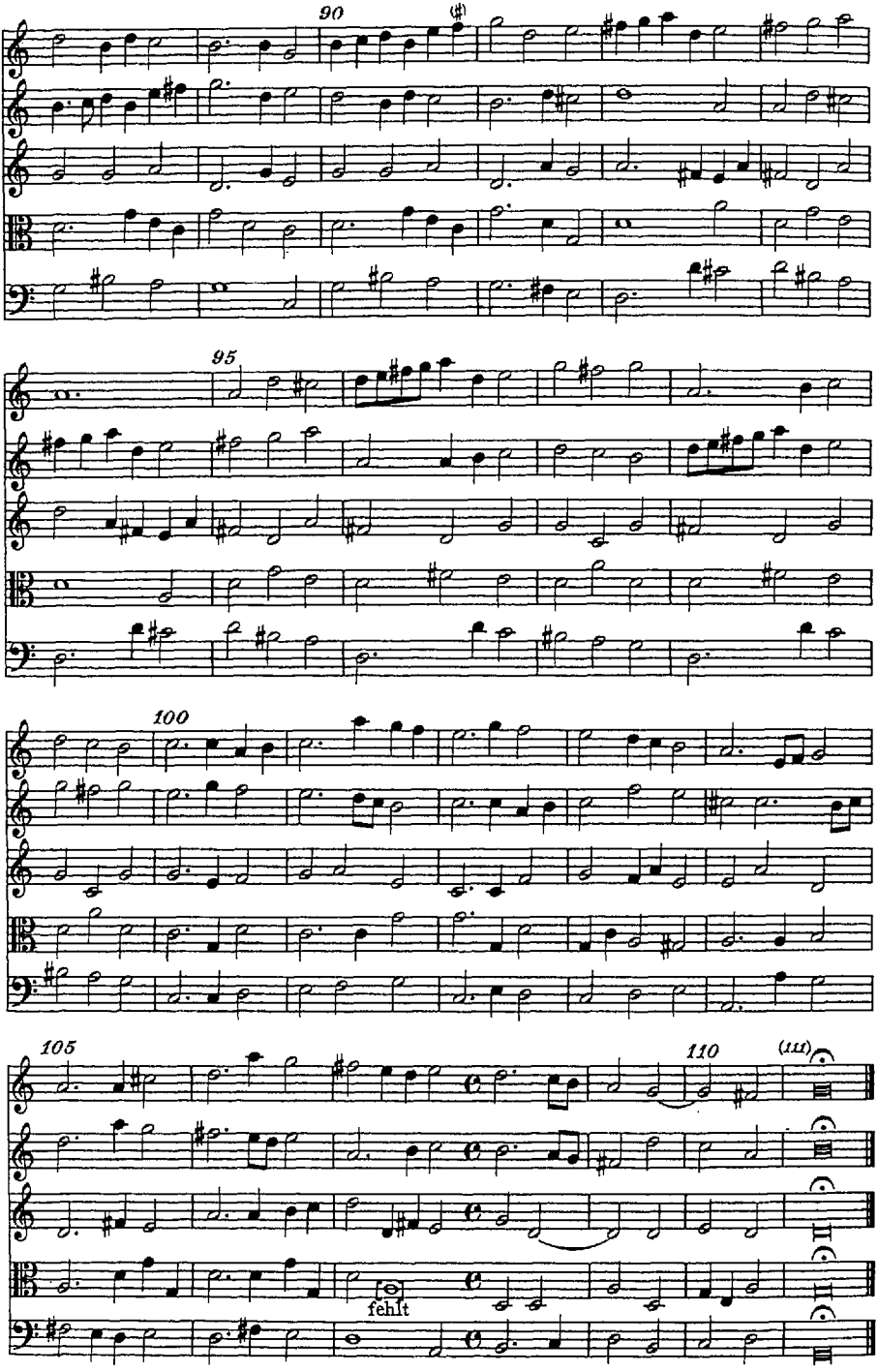



10
15
20
25


30
s. oben!
35
40
45

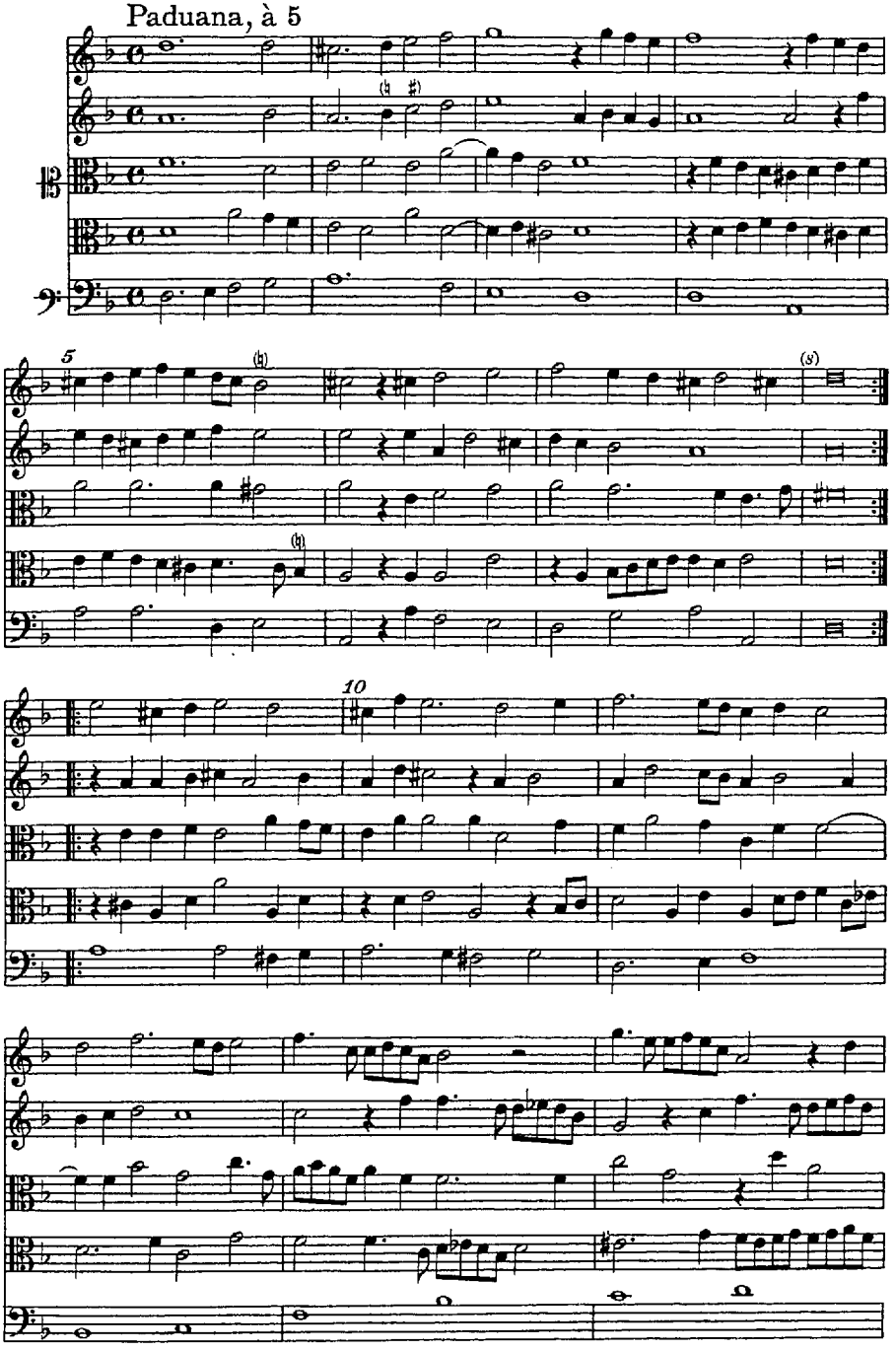

50
55
60
65
sic.

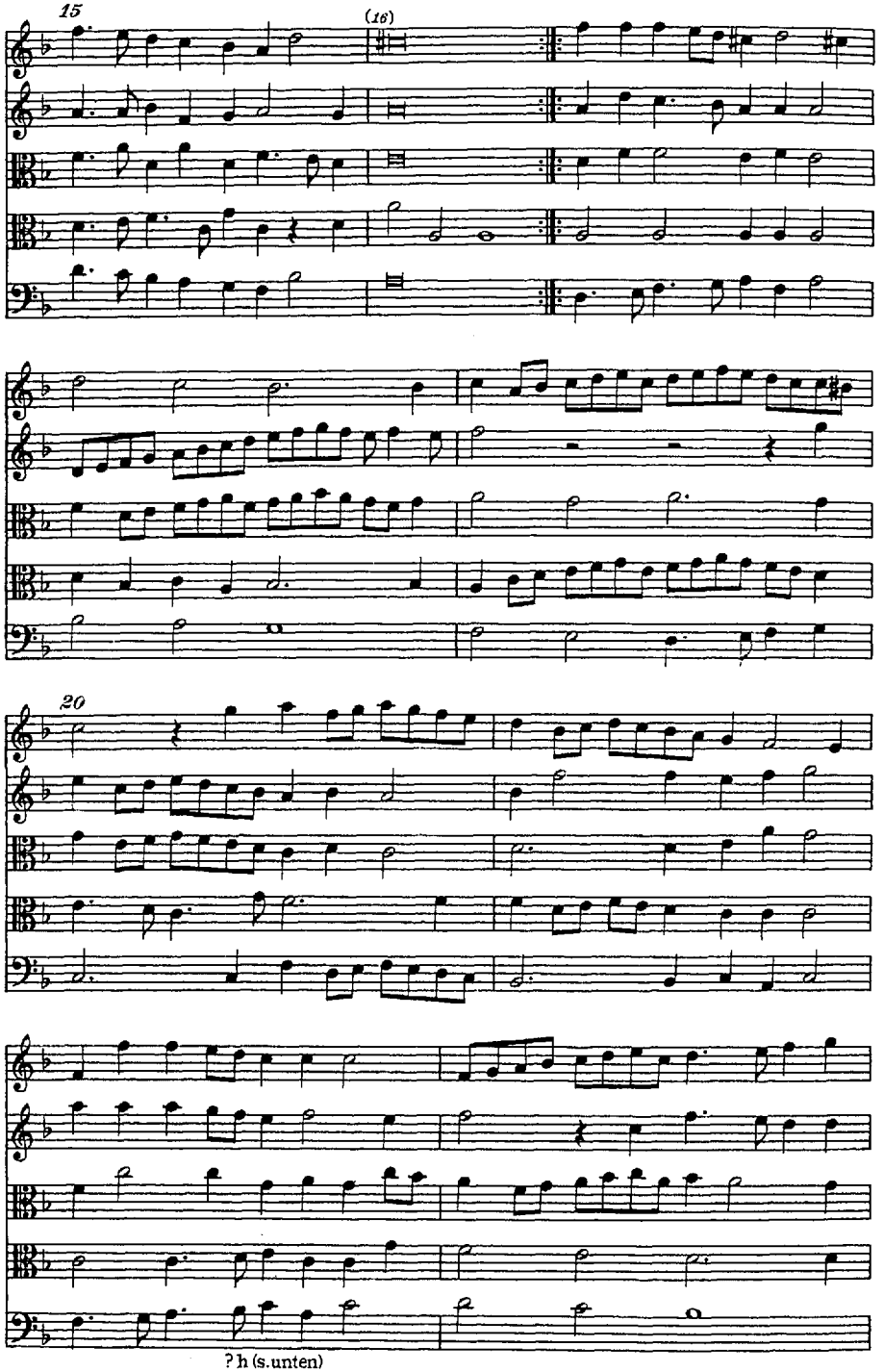

70
75
80
85
90

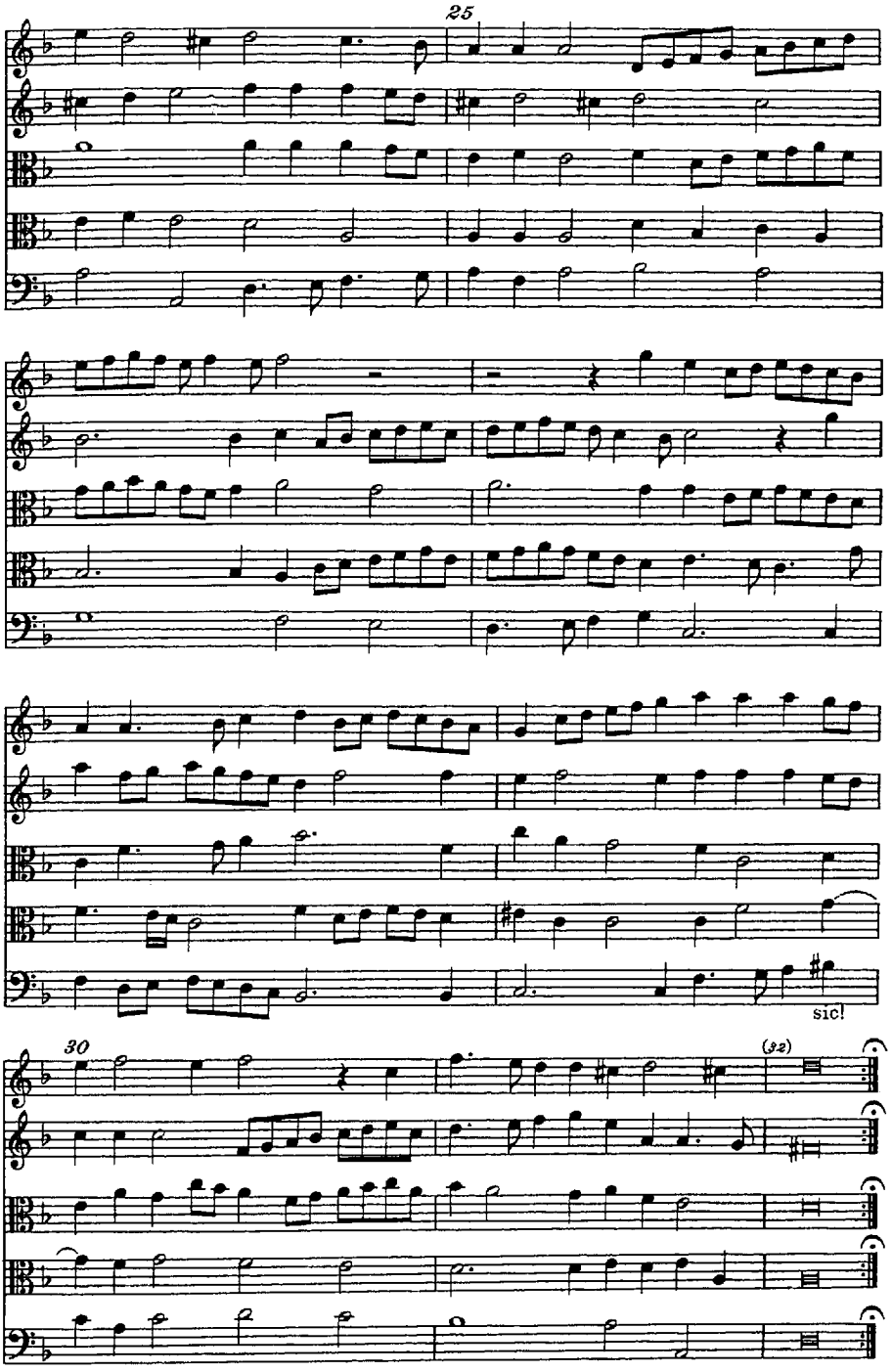

90
95
100
105
110
(111)
fehlt

VI

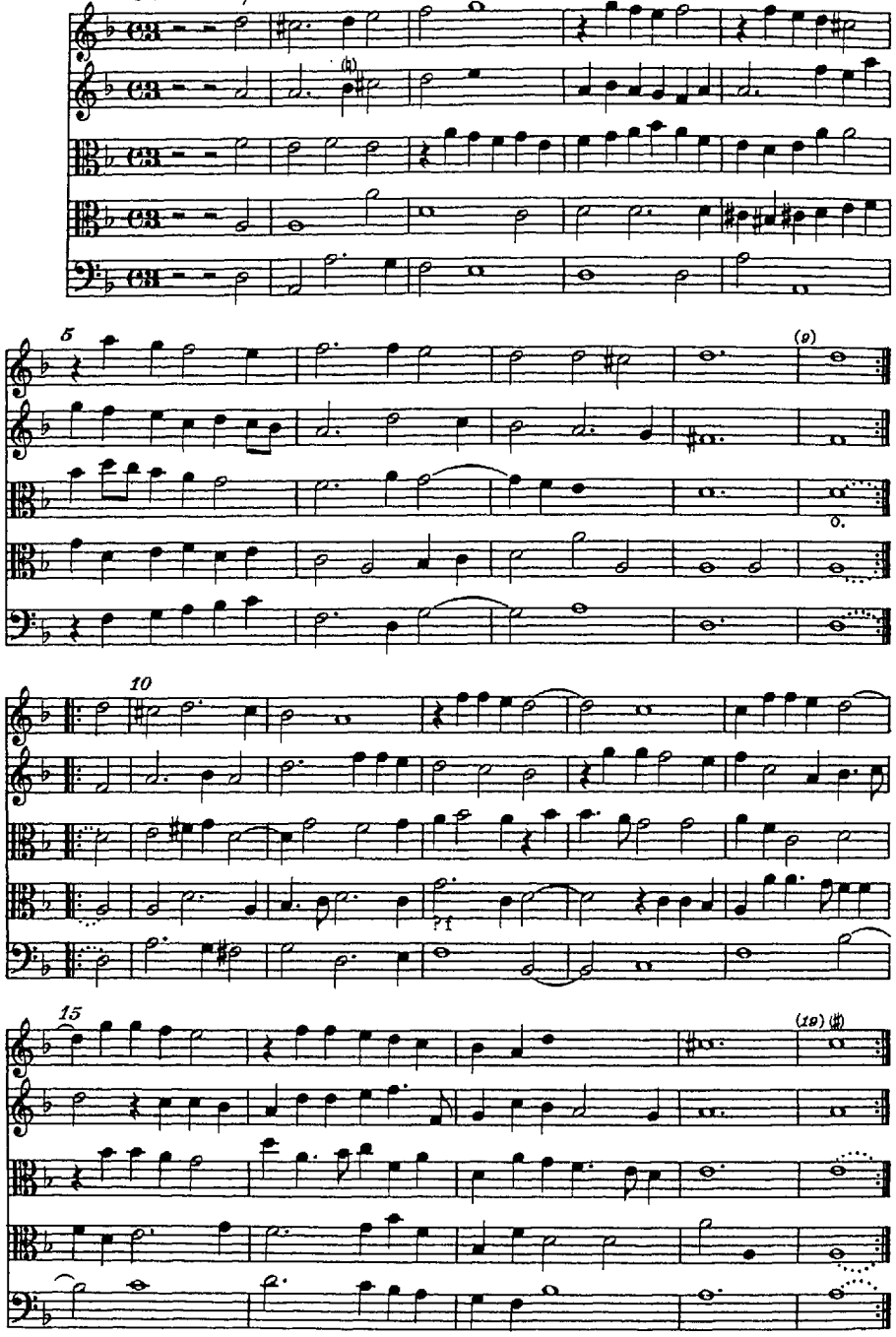
Paduana, à 5

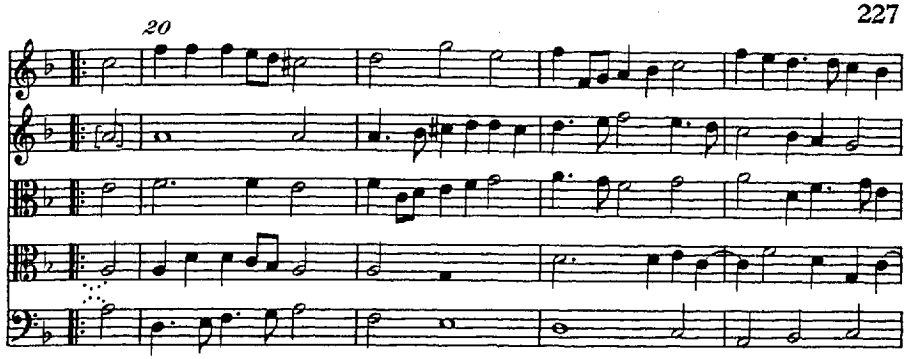


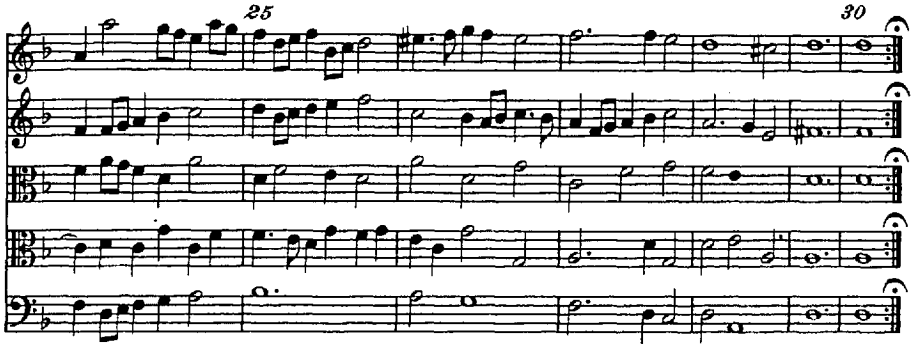

15
(16)
20
? h (s.unten)


25
sic!
30
(32)

Gaillard, à 5

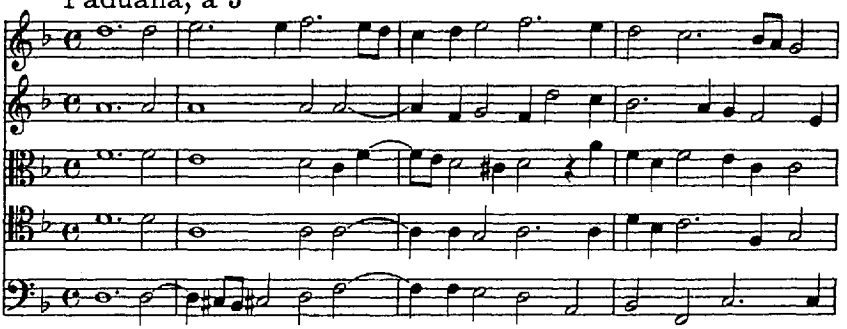


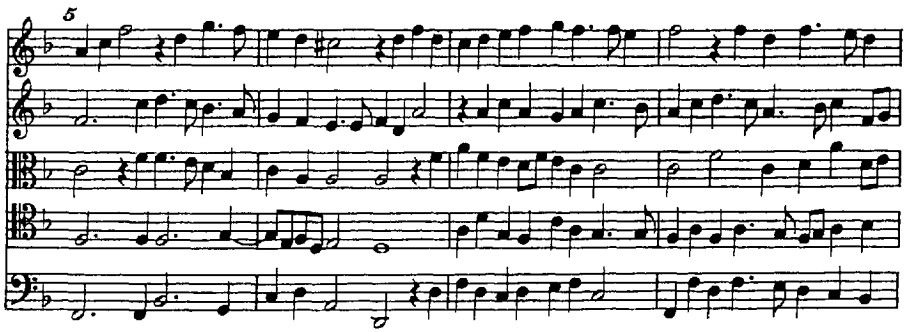


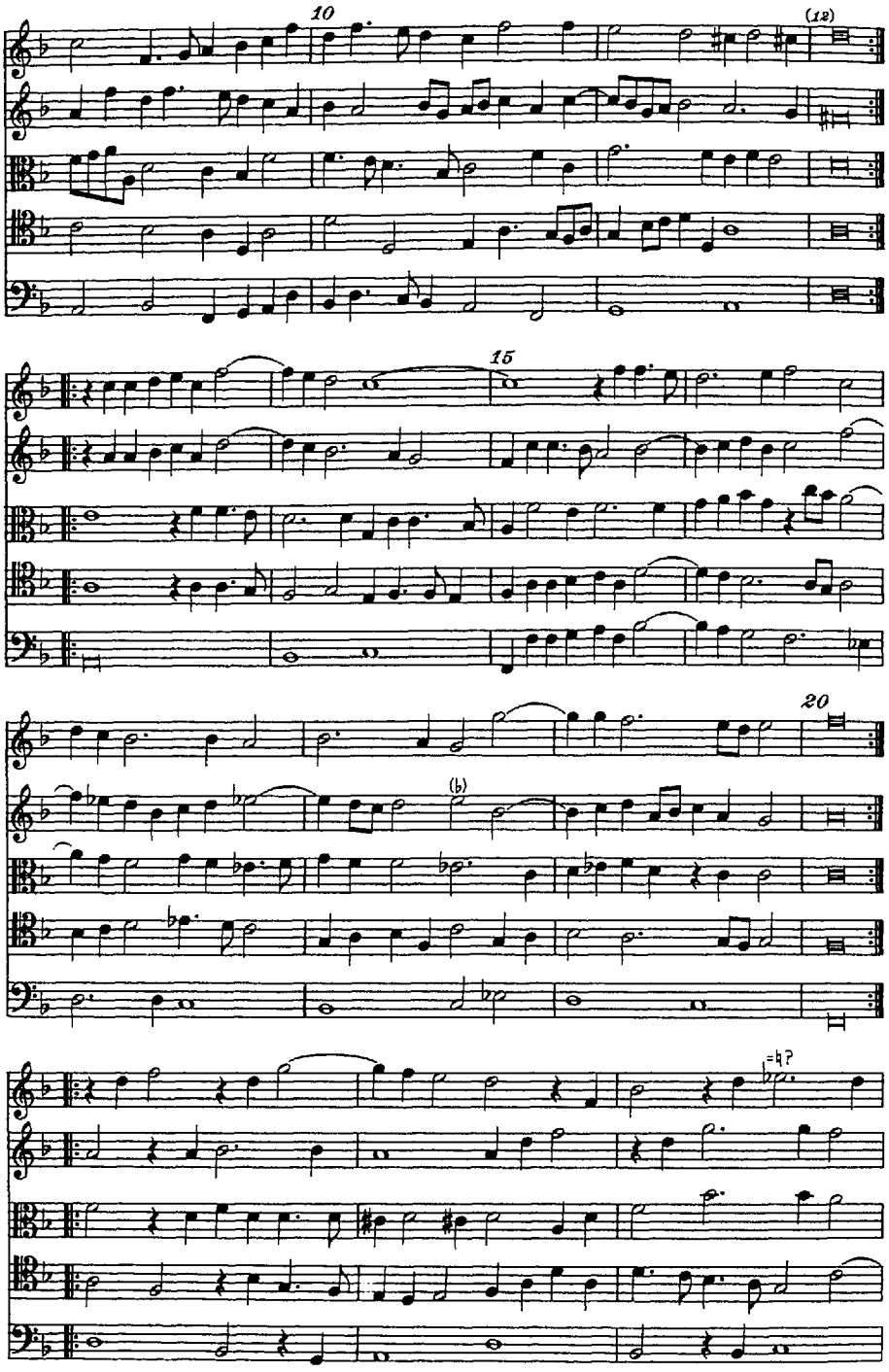


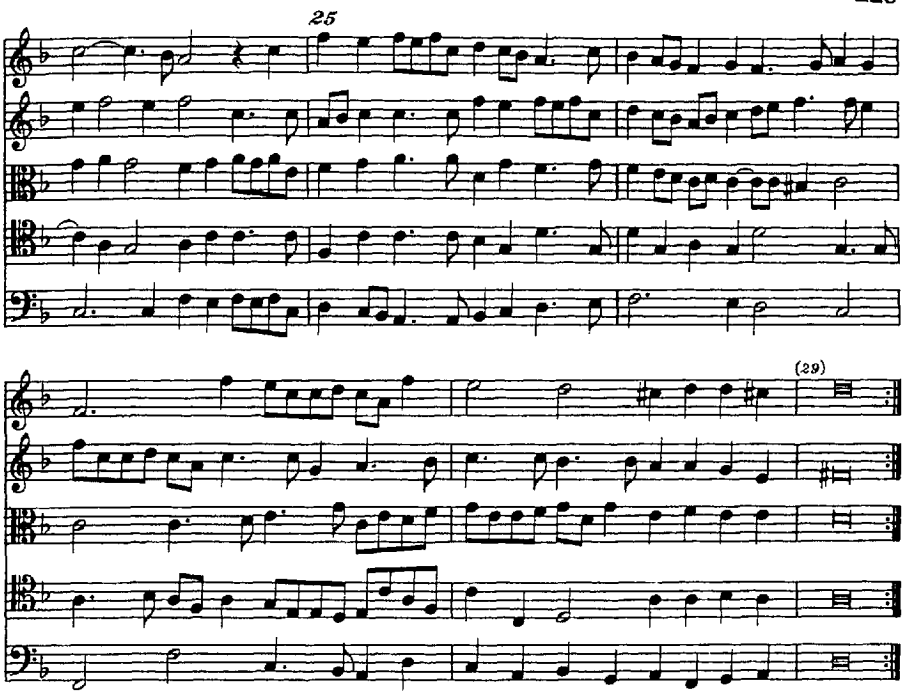
VII

Paduana, à 5



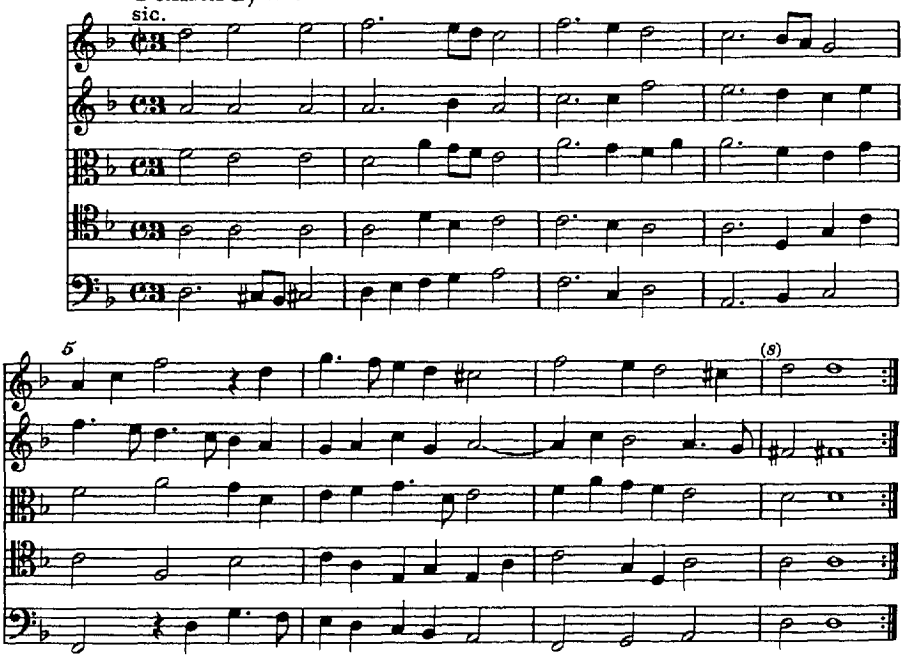


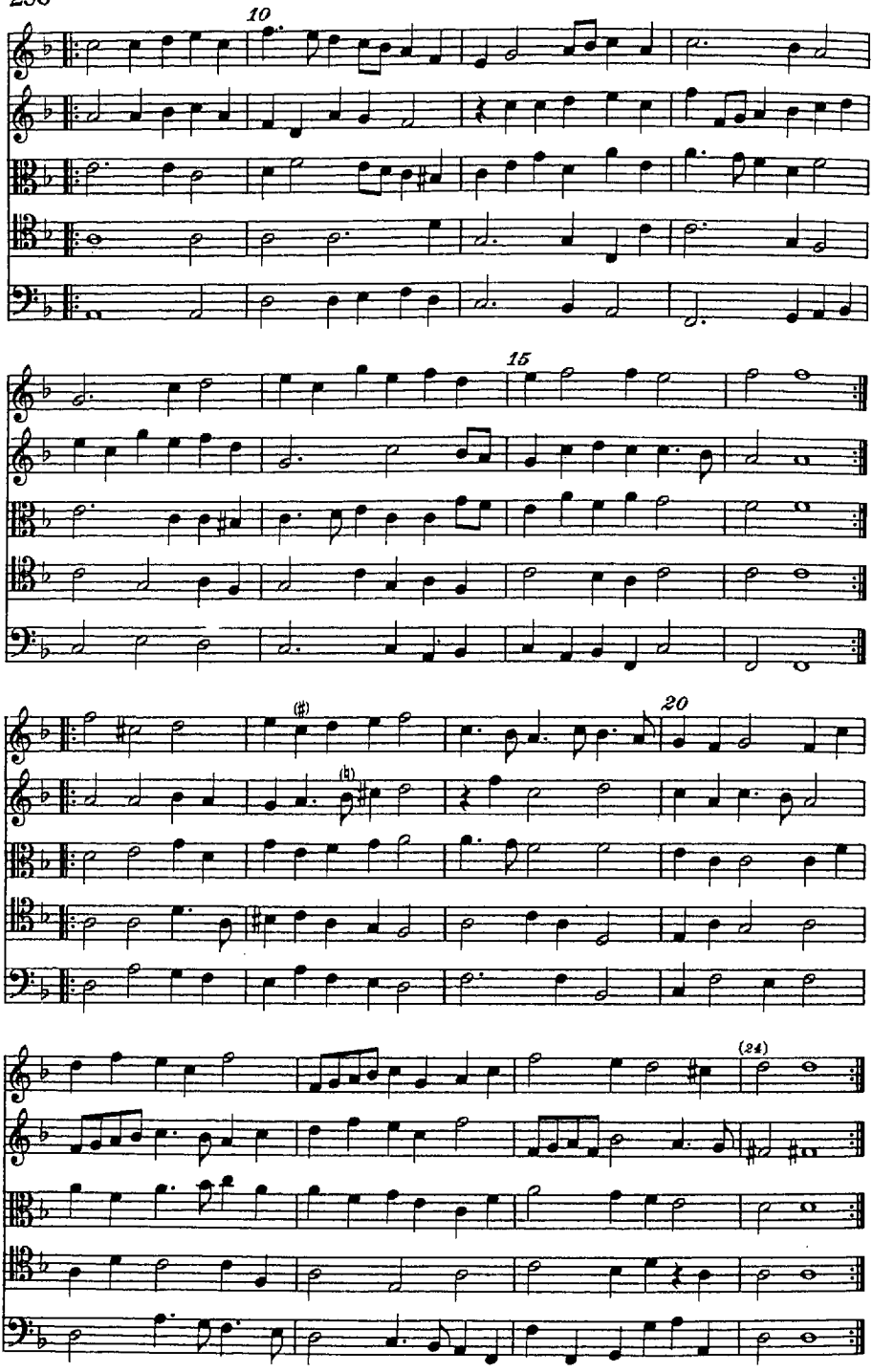

10
(12)
15
20
(b)
=h?



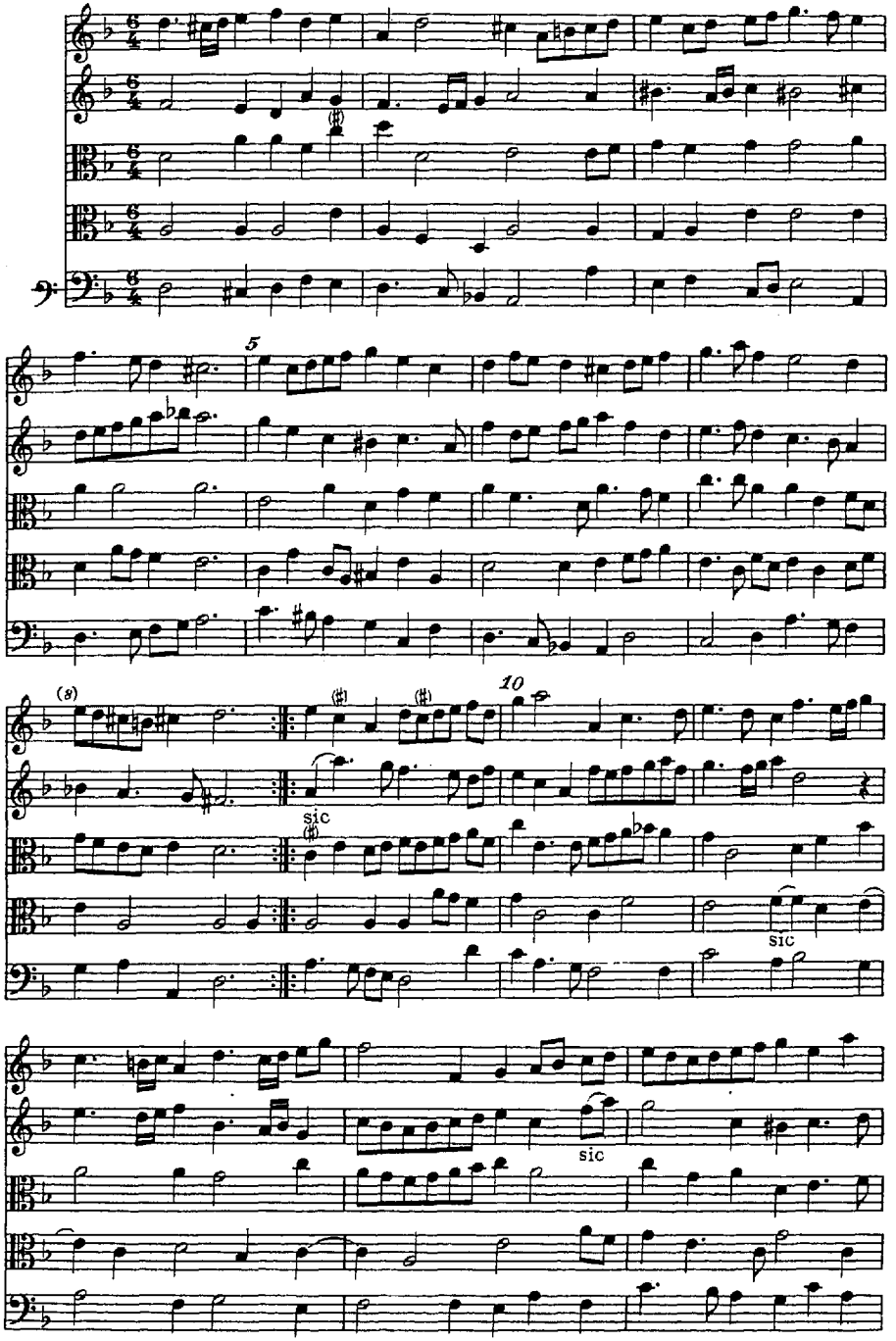
Gaillard, à 5

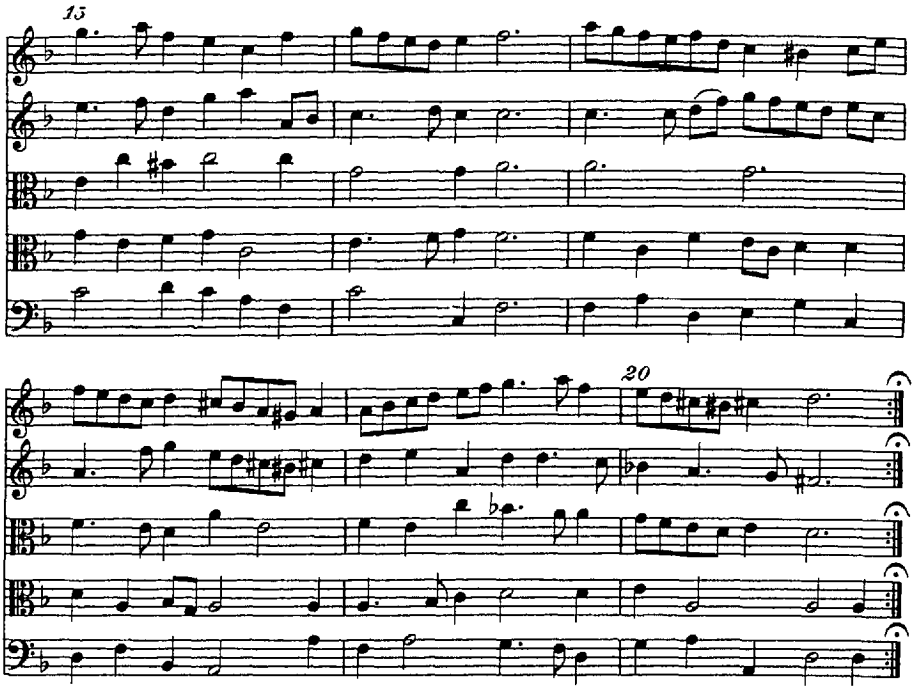
sic.




10
15
20
(24)

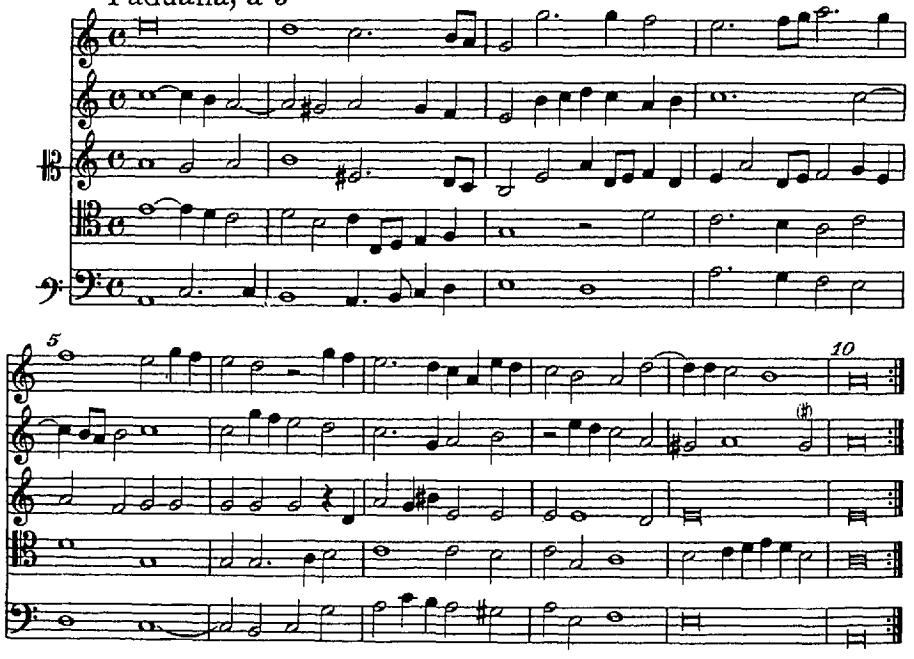
Coranta

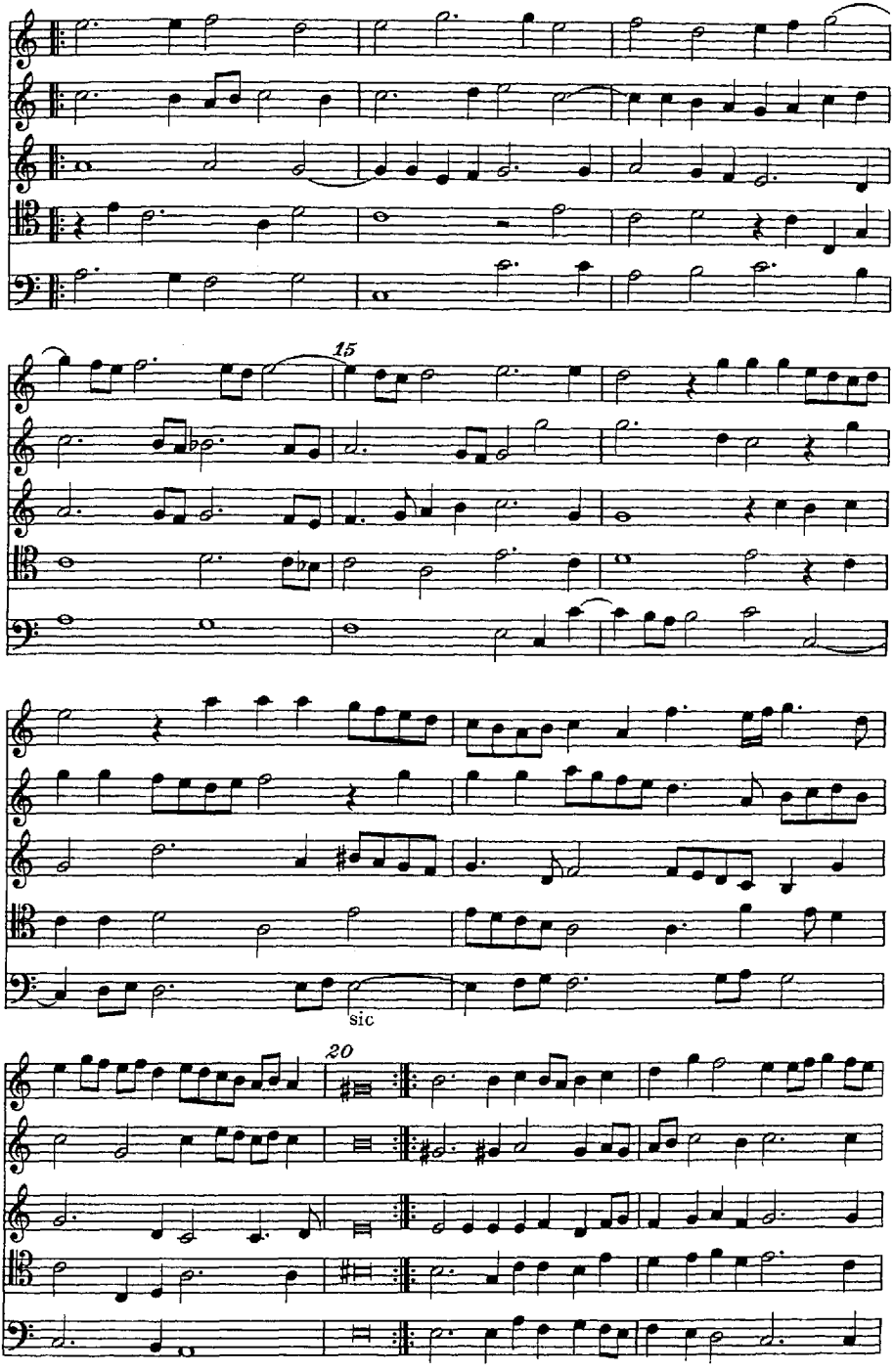


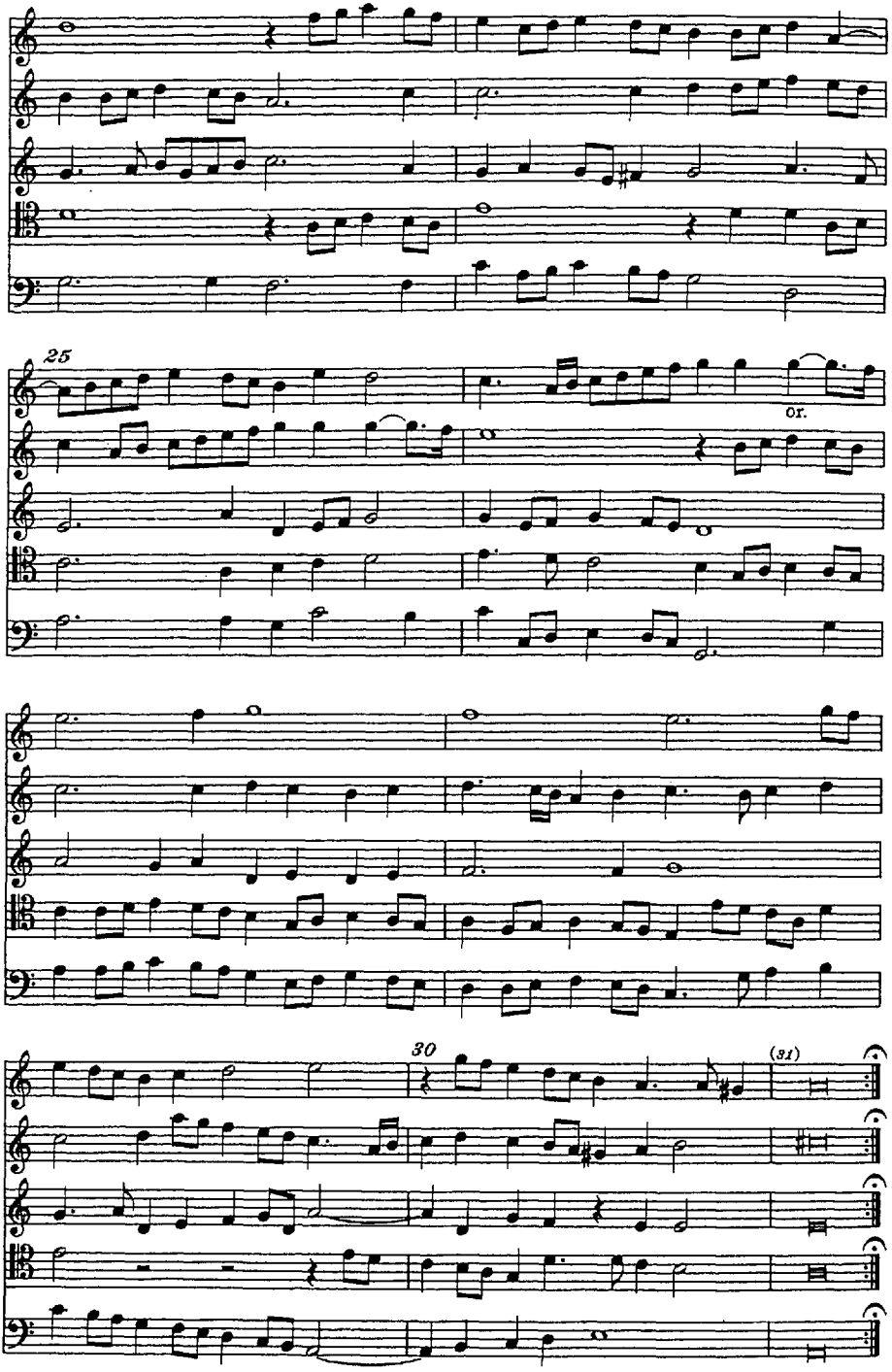


VIII

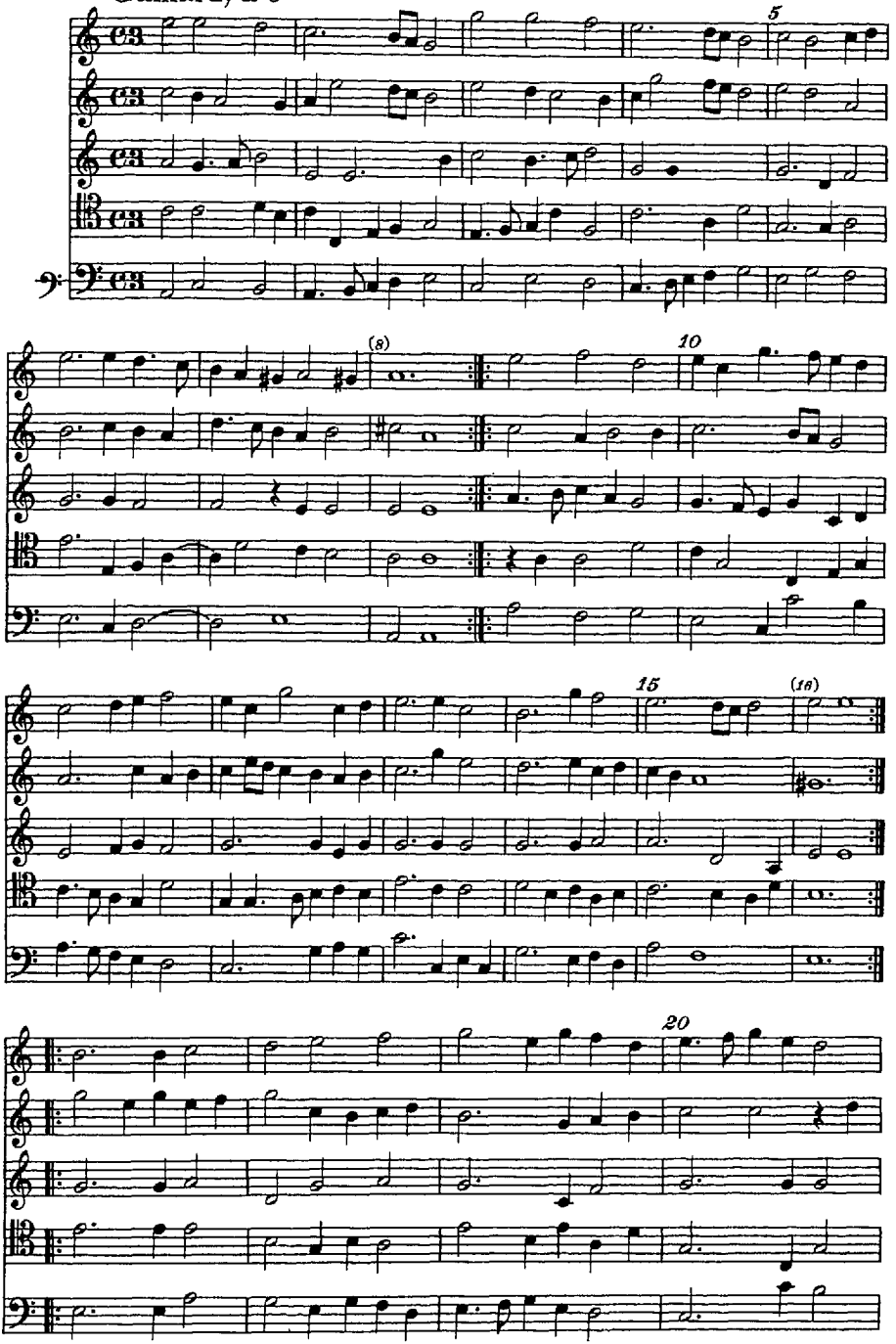
Paduana, à 5

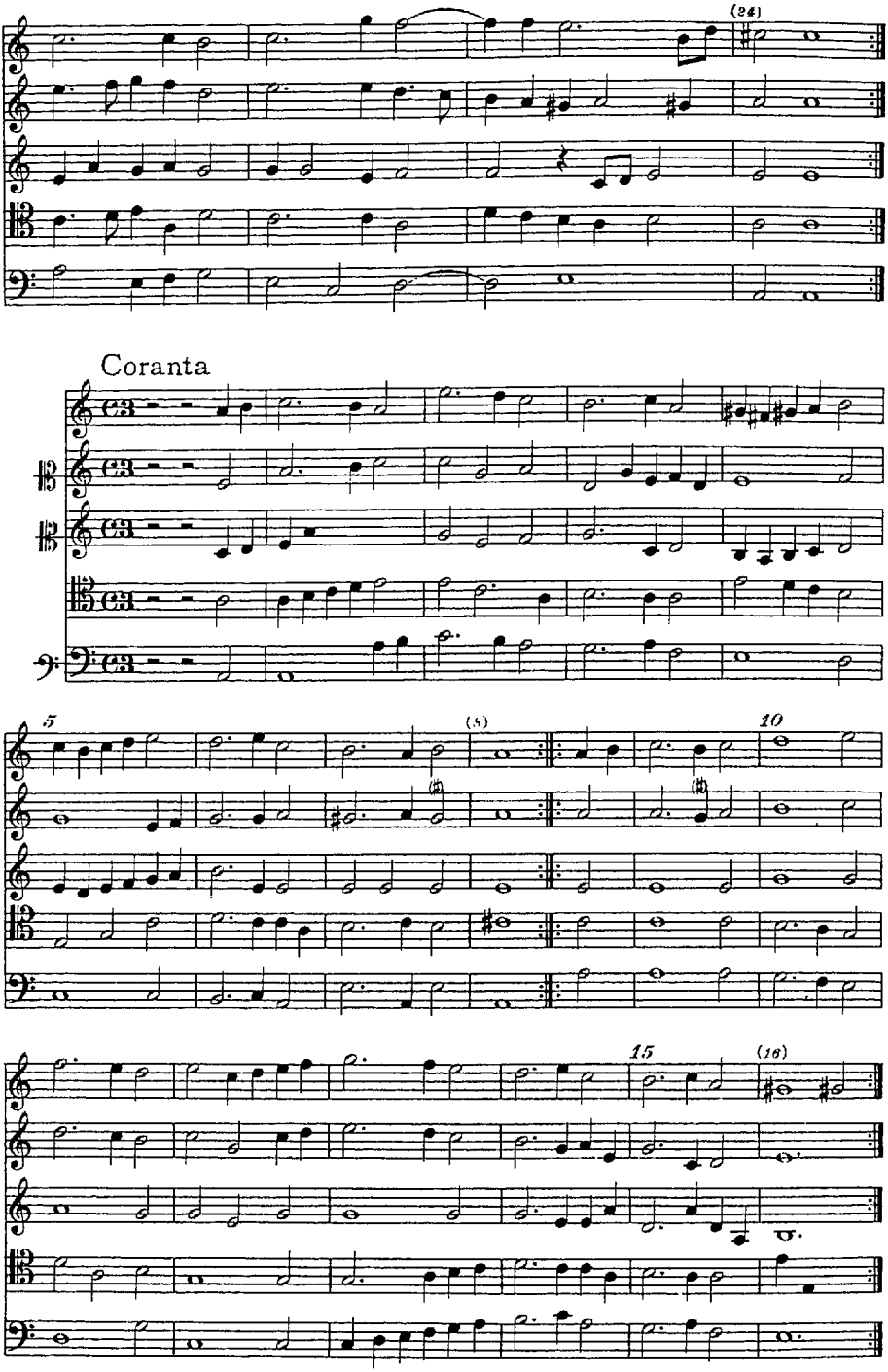


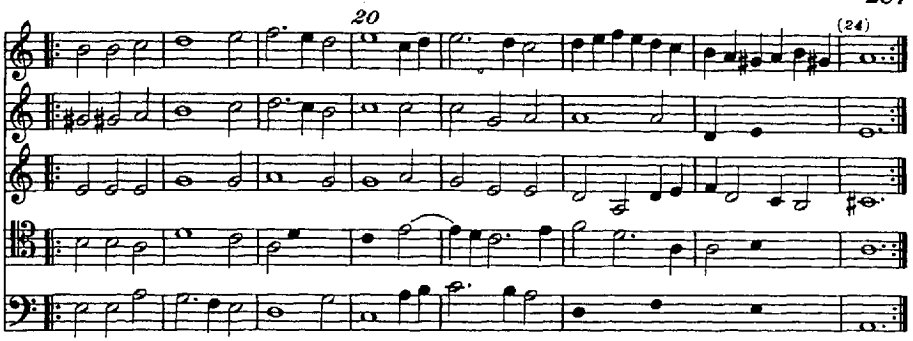

15
sic
20


25
or.
30
(31)

Gaillard, à 5

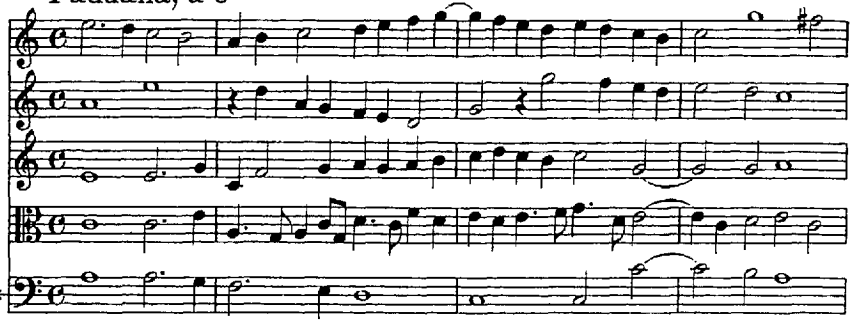


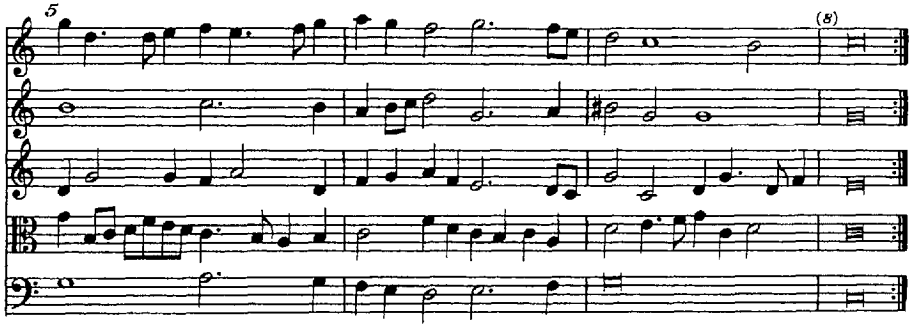

Coranta
5
10
15

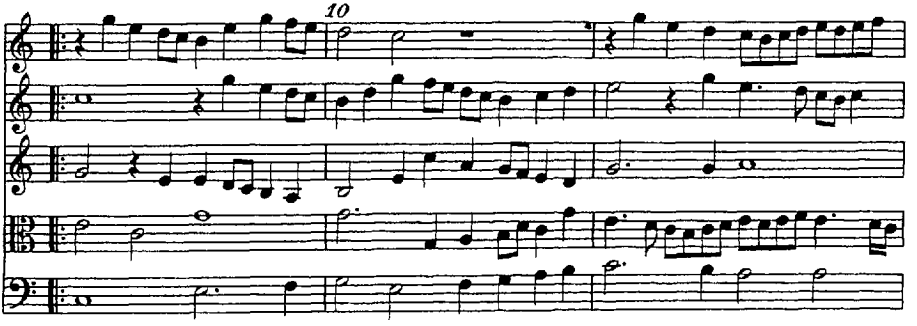


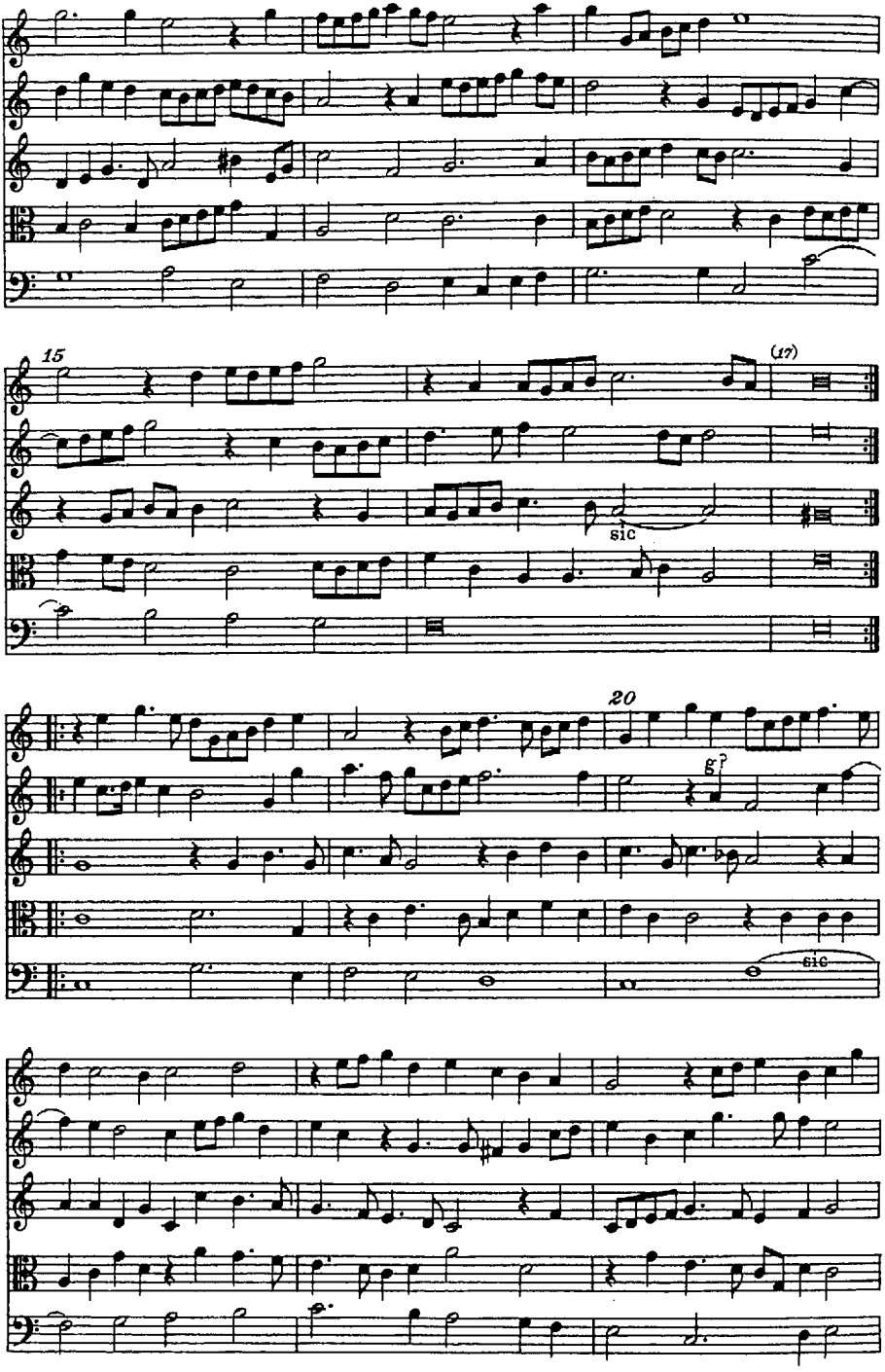
IX

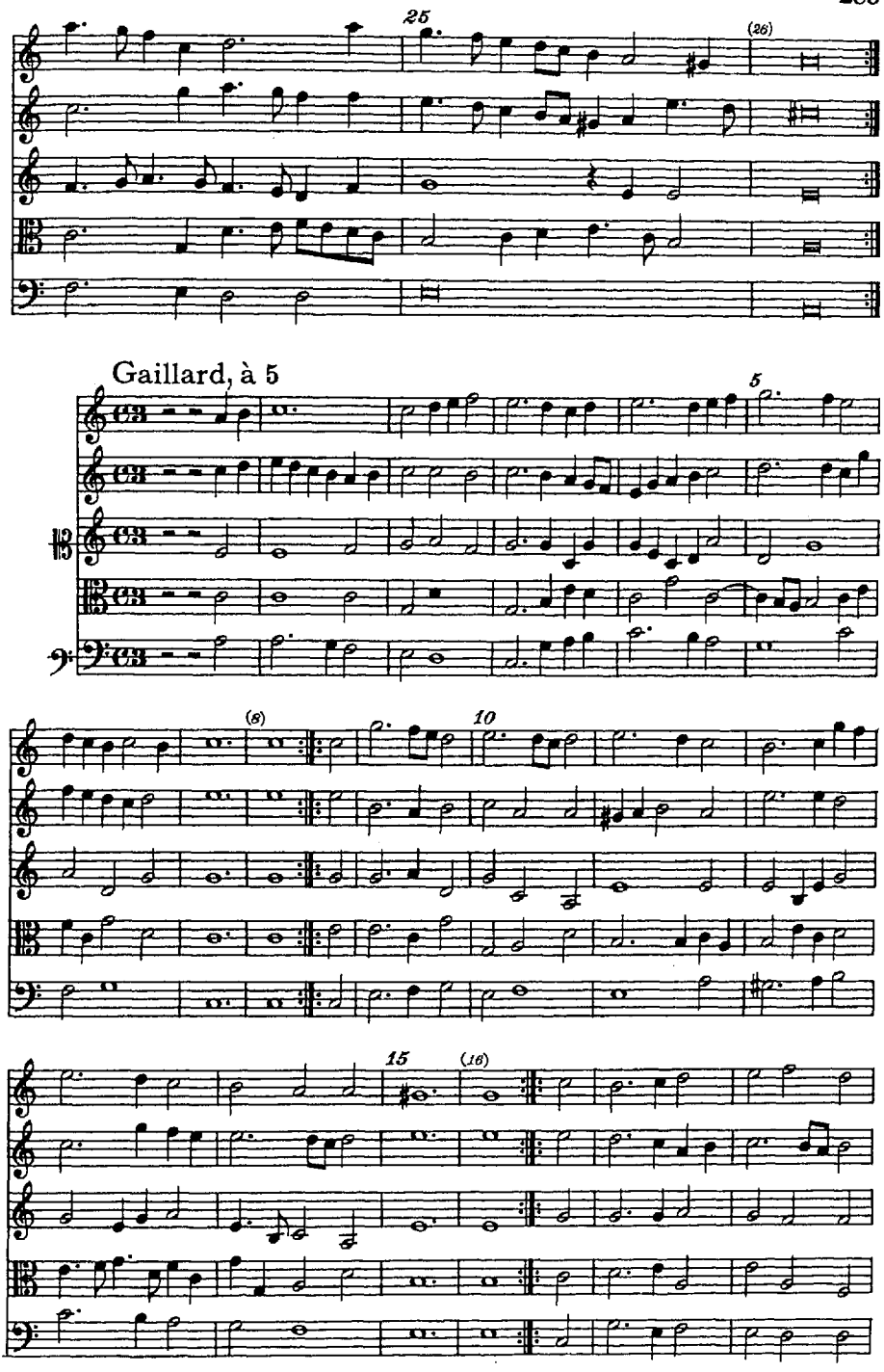
Paduana, à 5

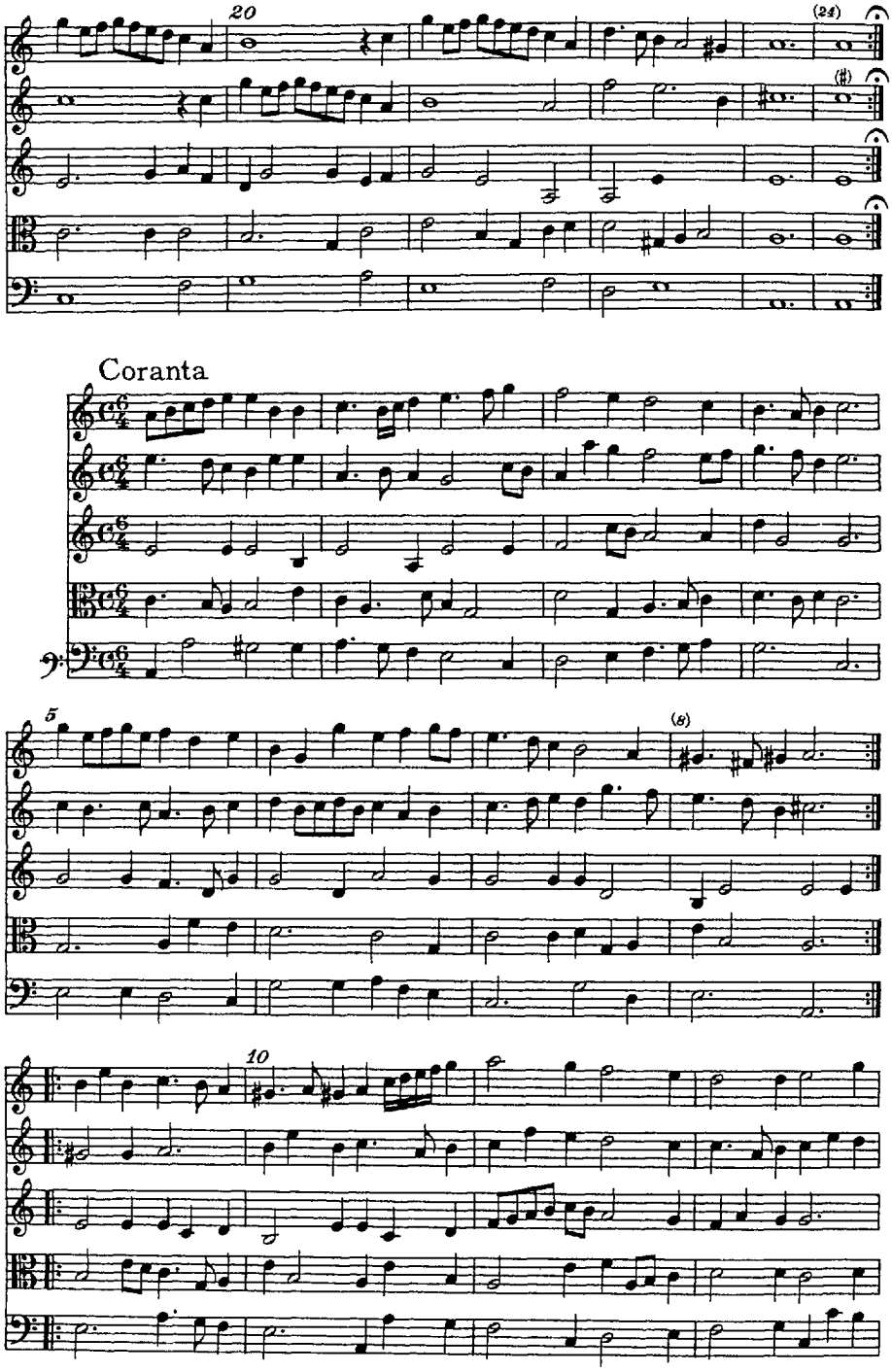


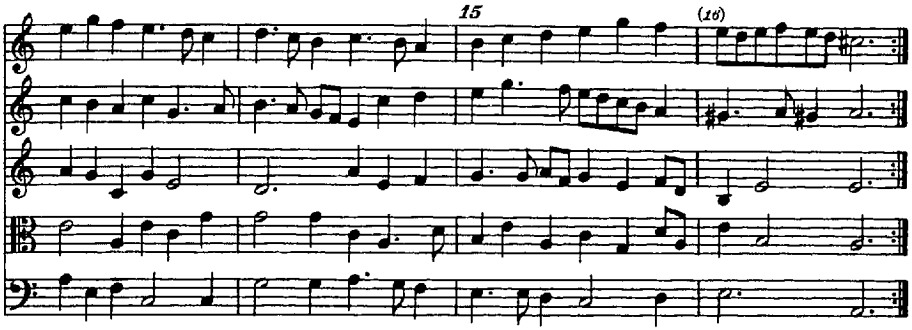





15
(17)
sic
20
g?
sic

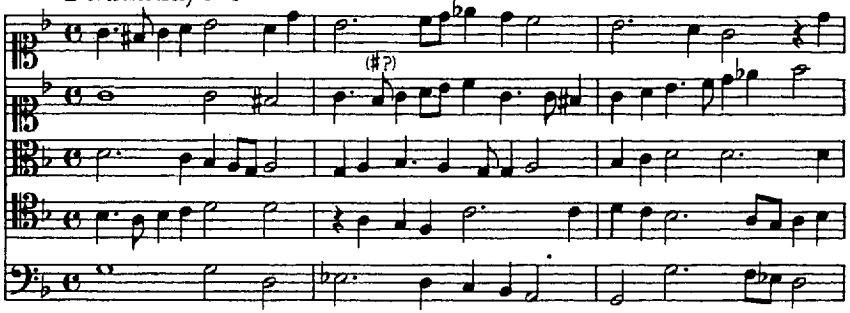

25
(26)
Gaillard, à 5
5
(8)
10
15
(16)

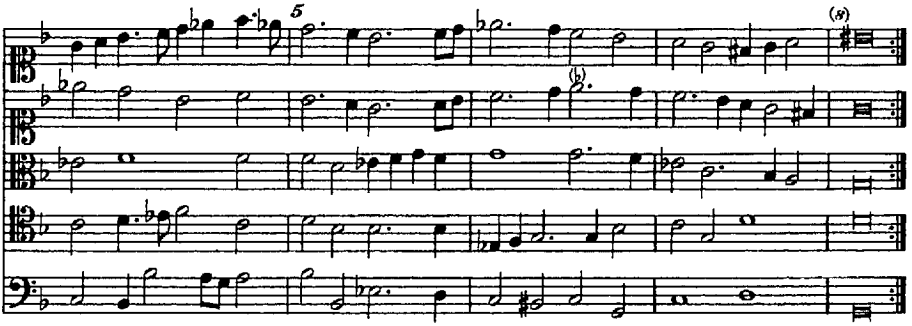

20
(24)
(#)
Coranta
5
(6)
10

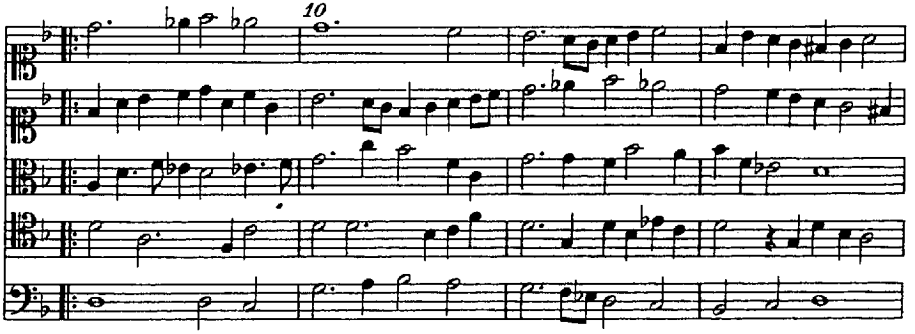


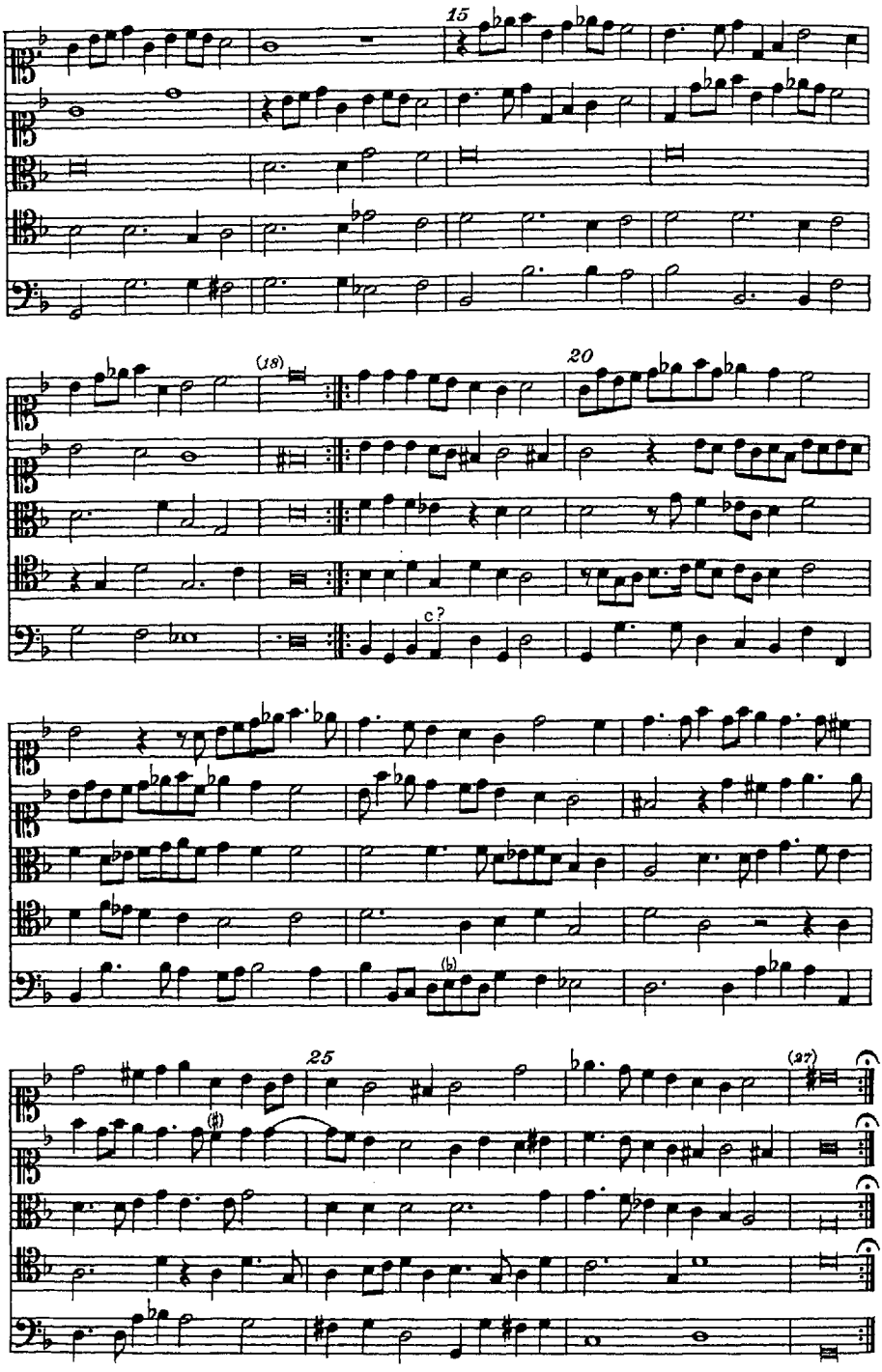
X

Paduana, à 5

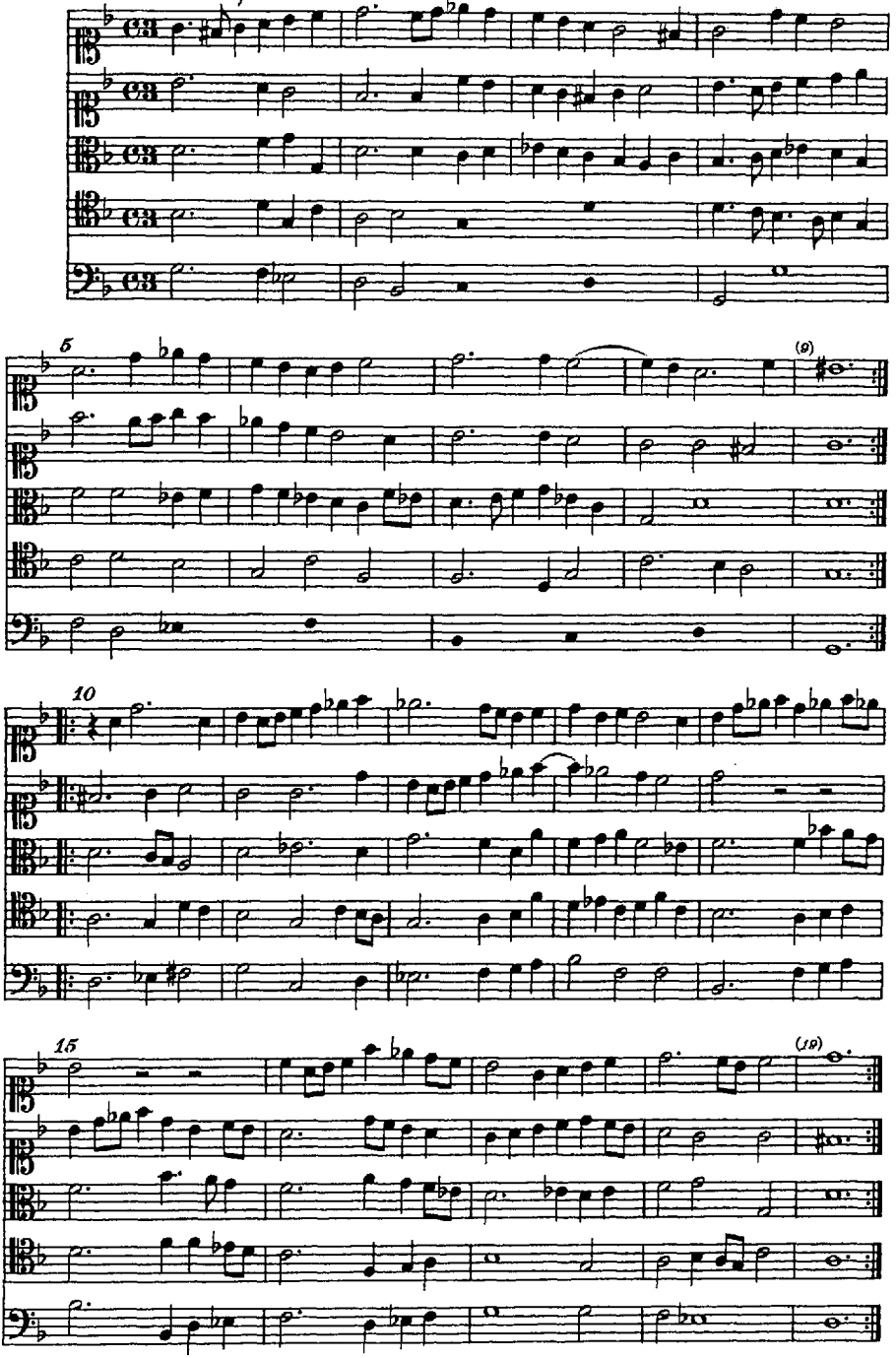


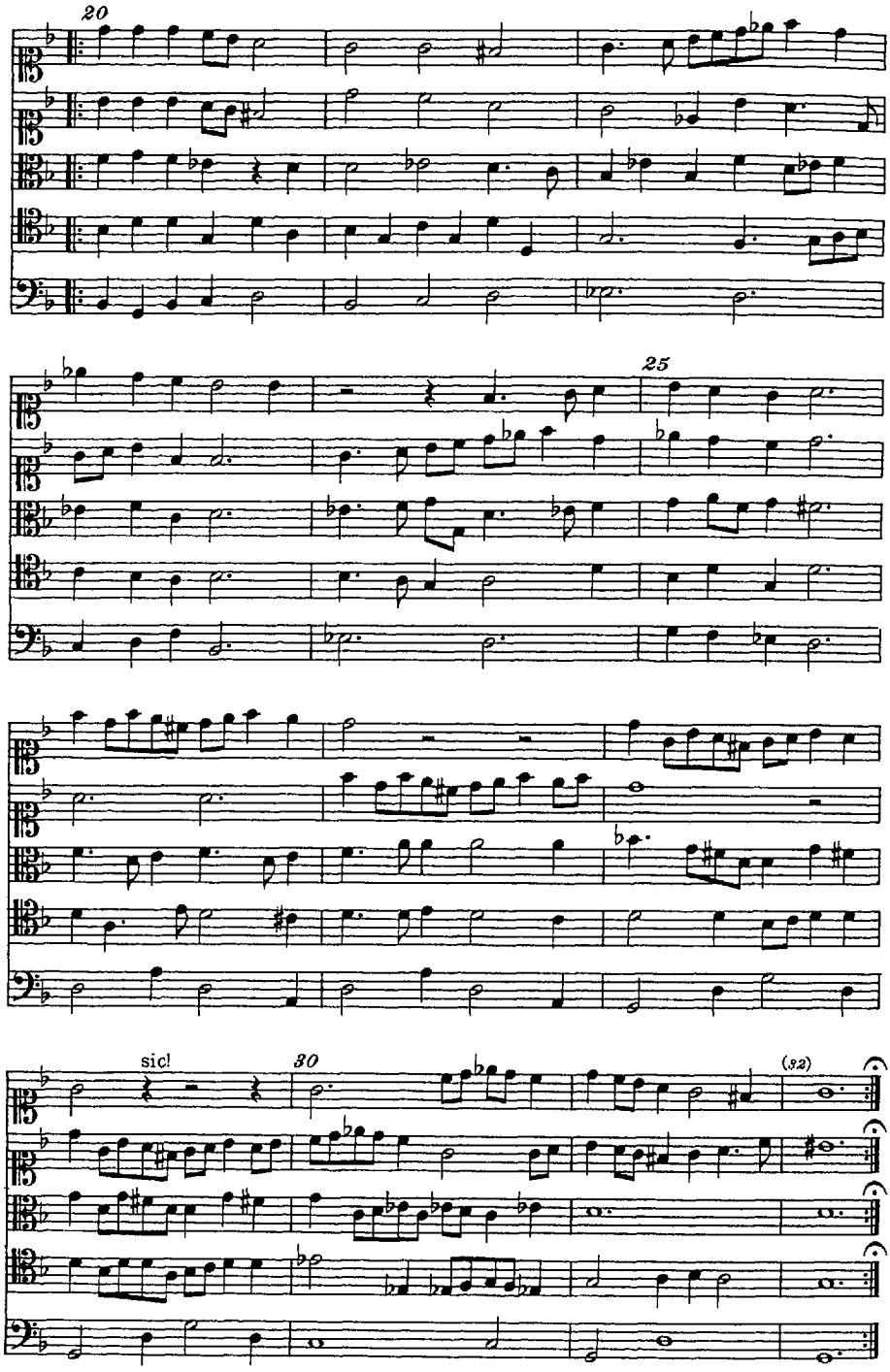





15
(18)
20
c?
(b)
25
(27)

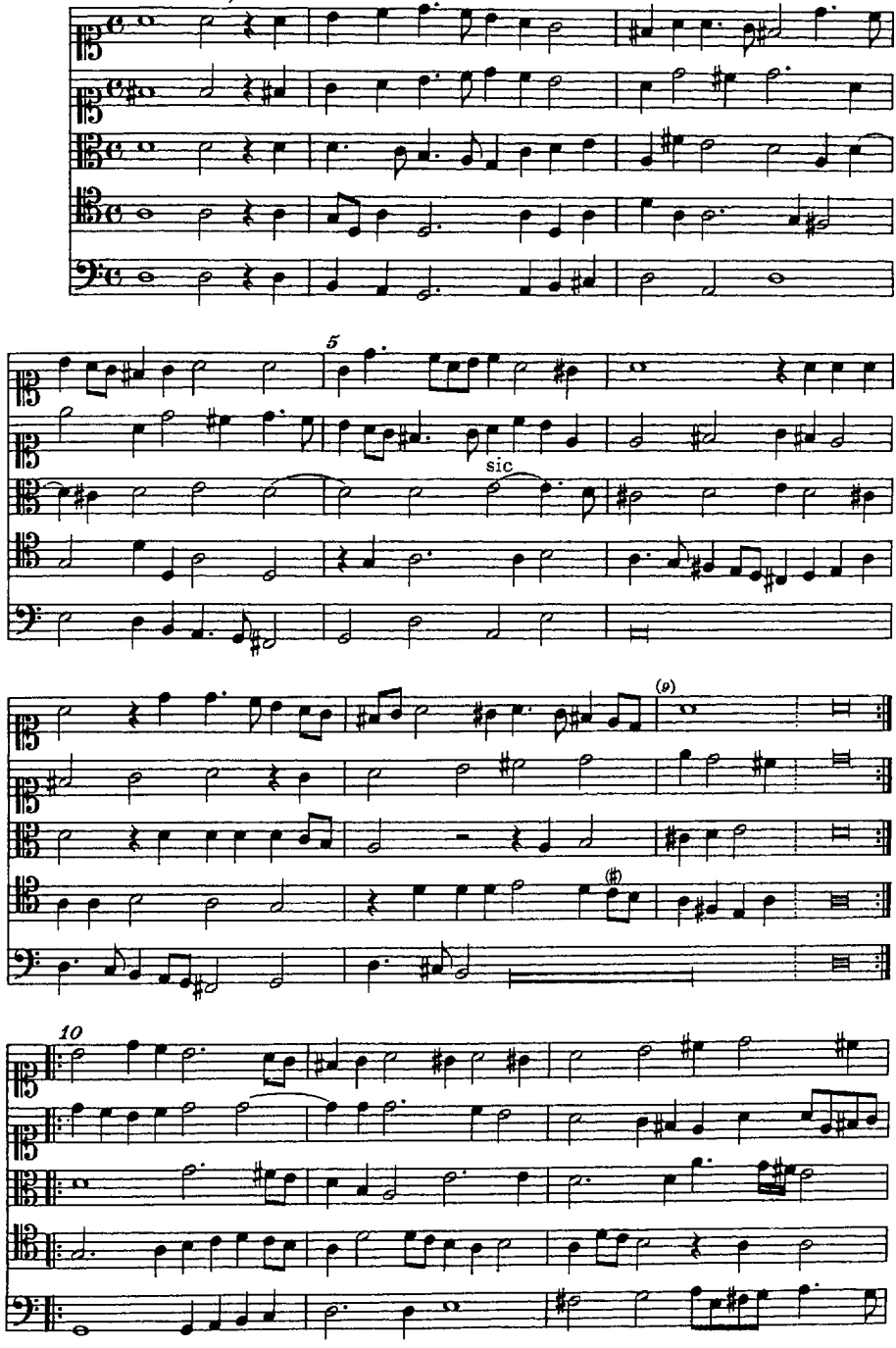
Gaillard, à 5

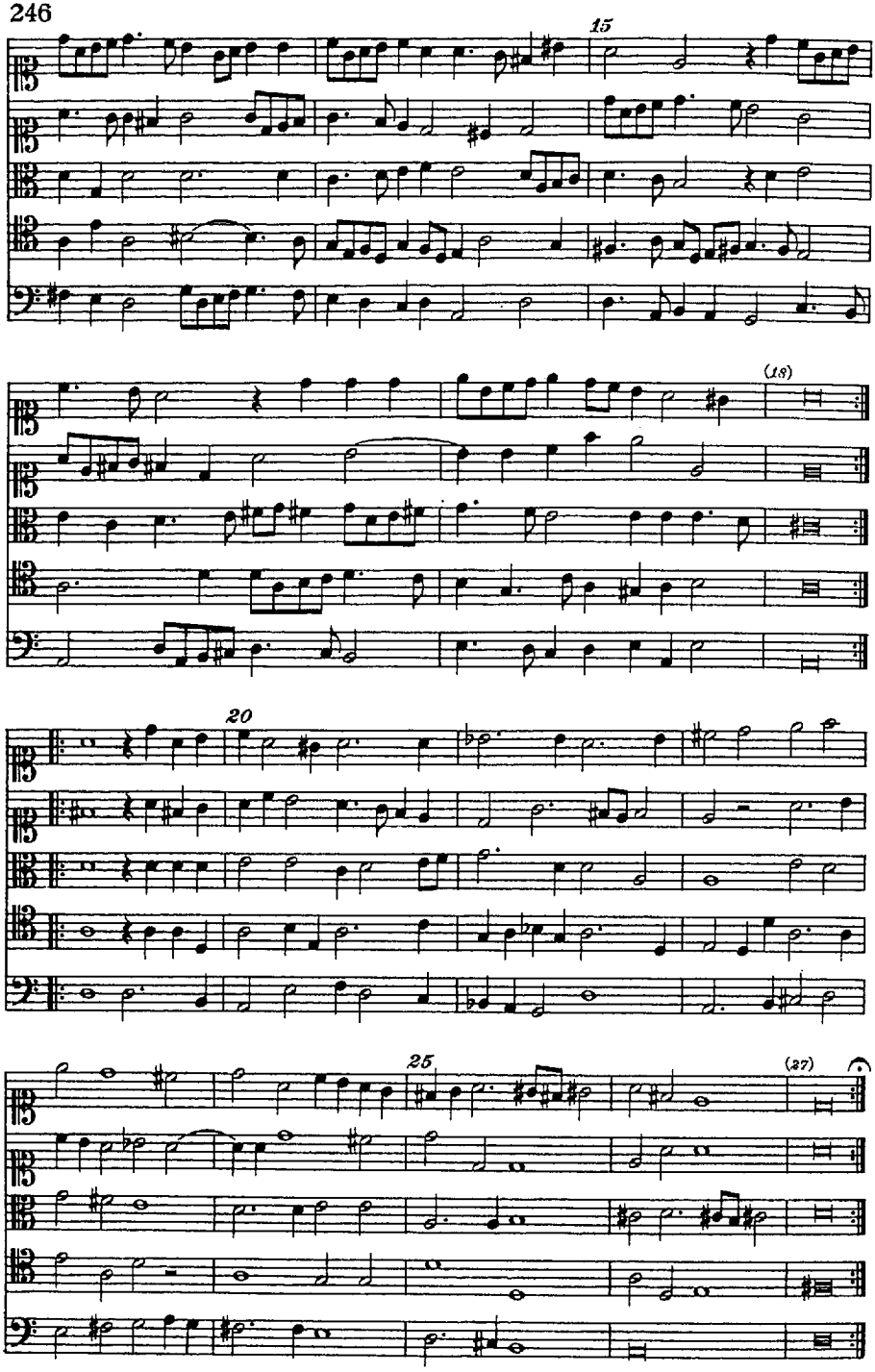



20
25
sic!
30
(32)

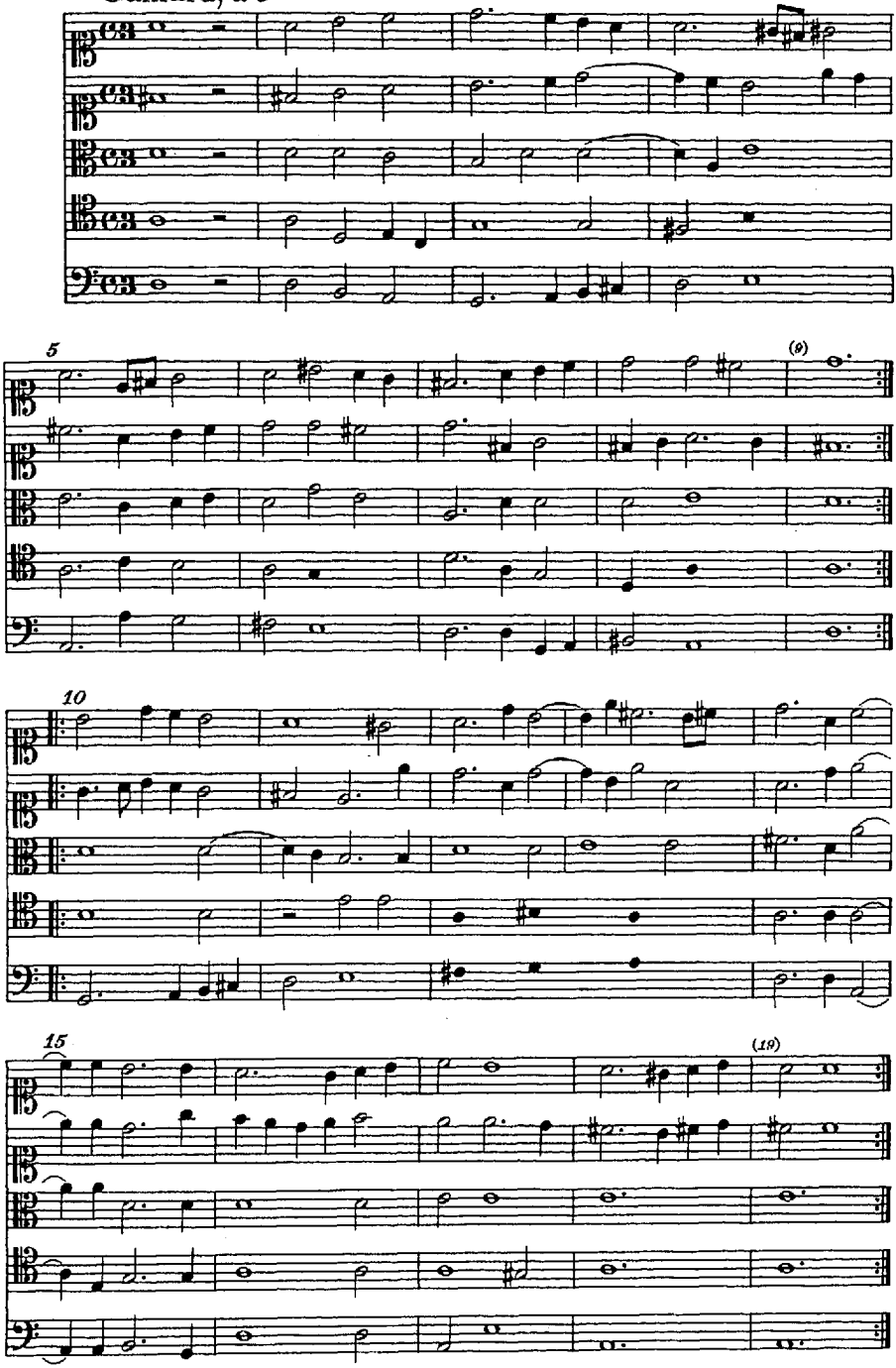
XI

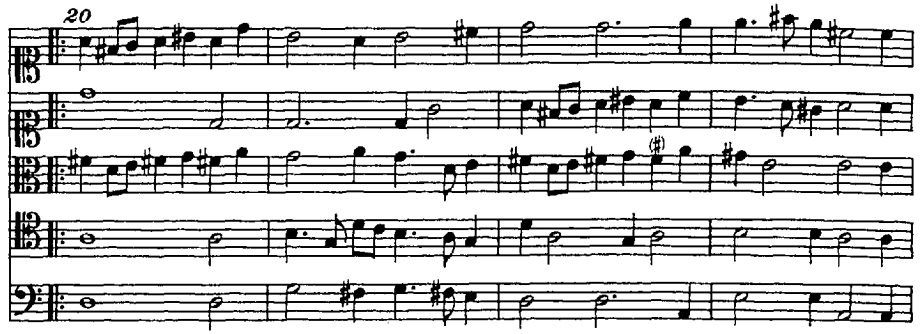
Paduana, à 5

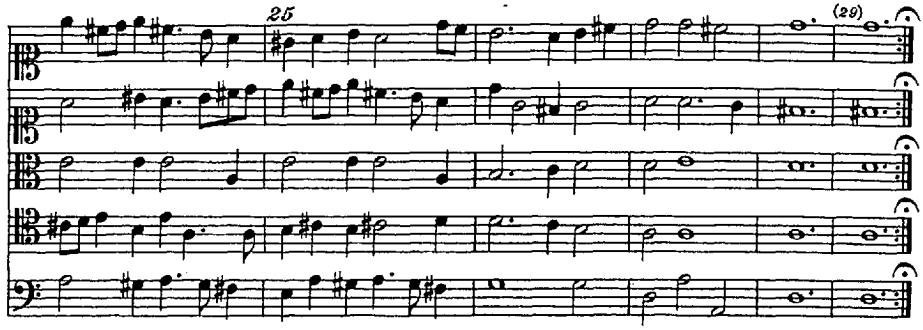



15
(18)
20
25
(27)

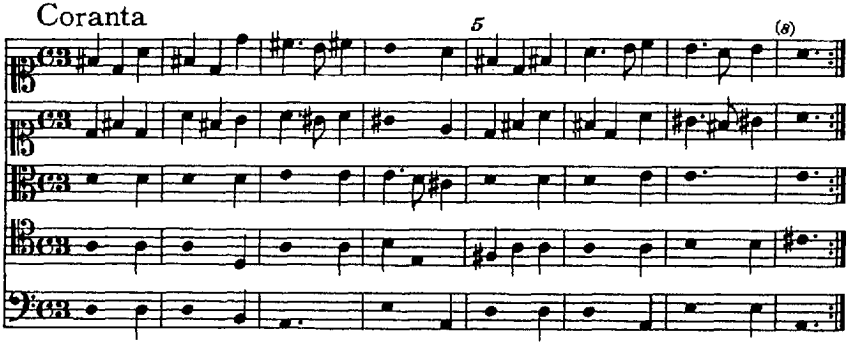
Gaillard, à 5

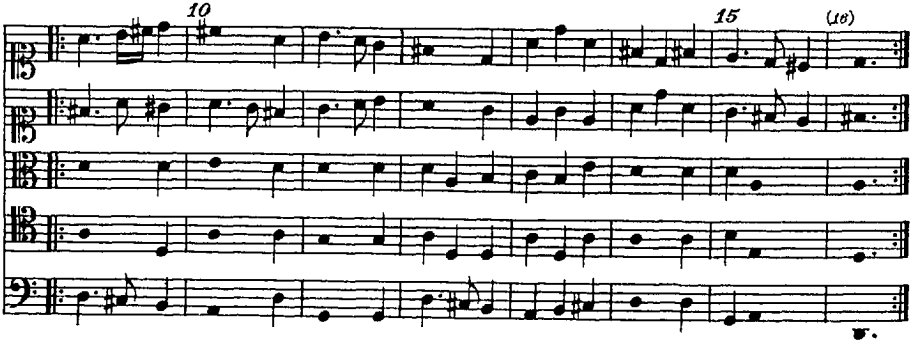






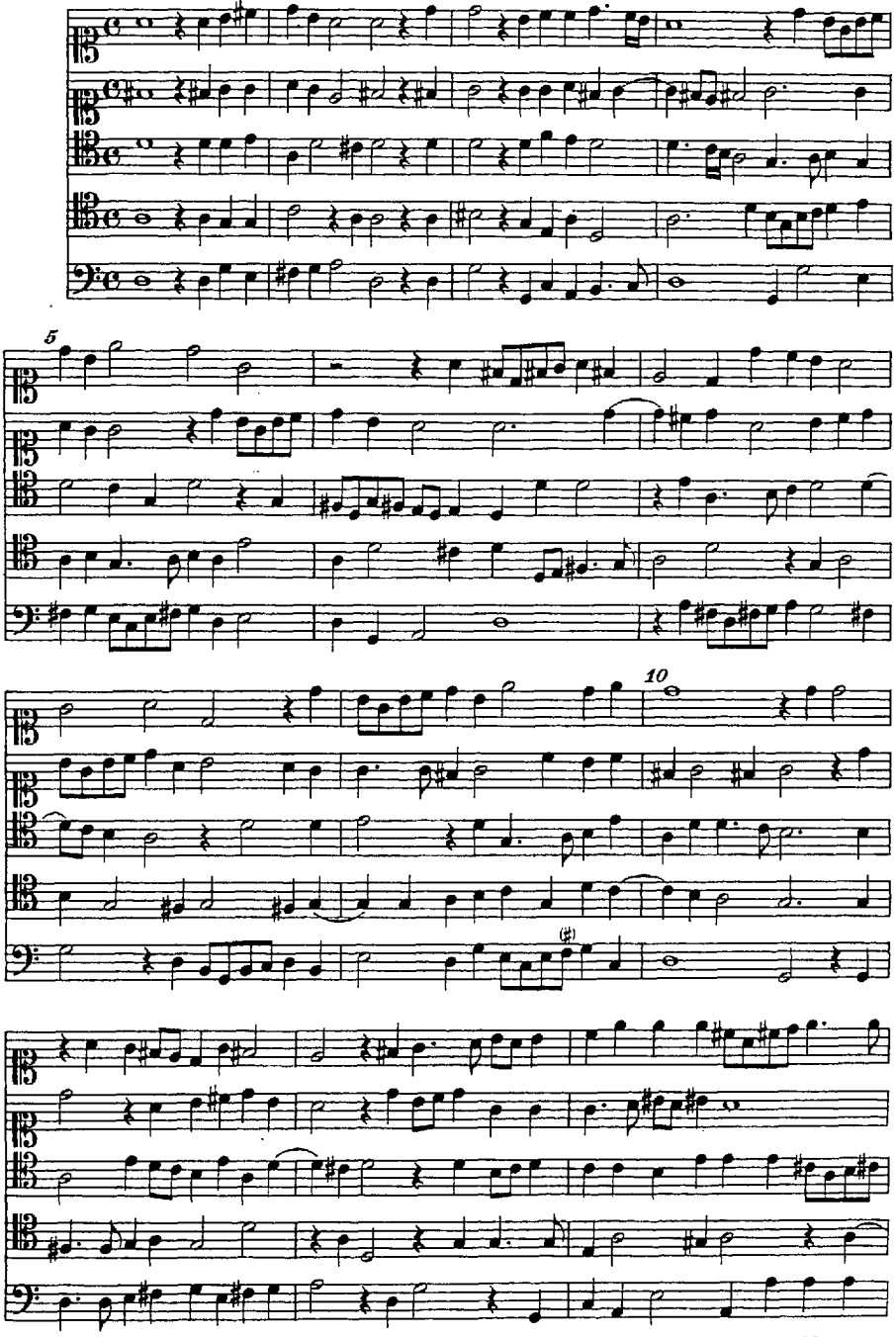
Coranta

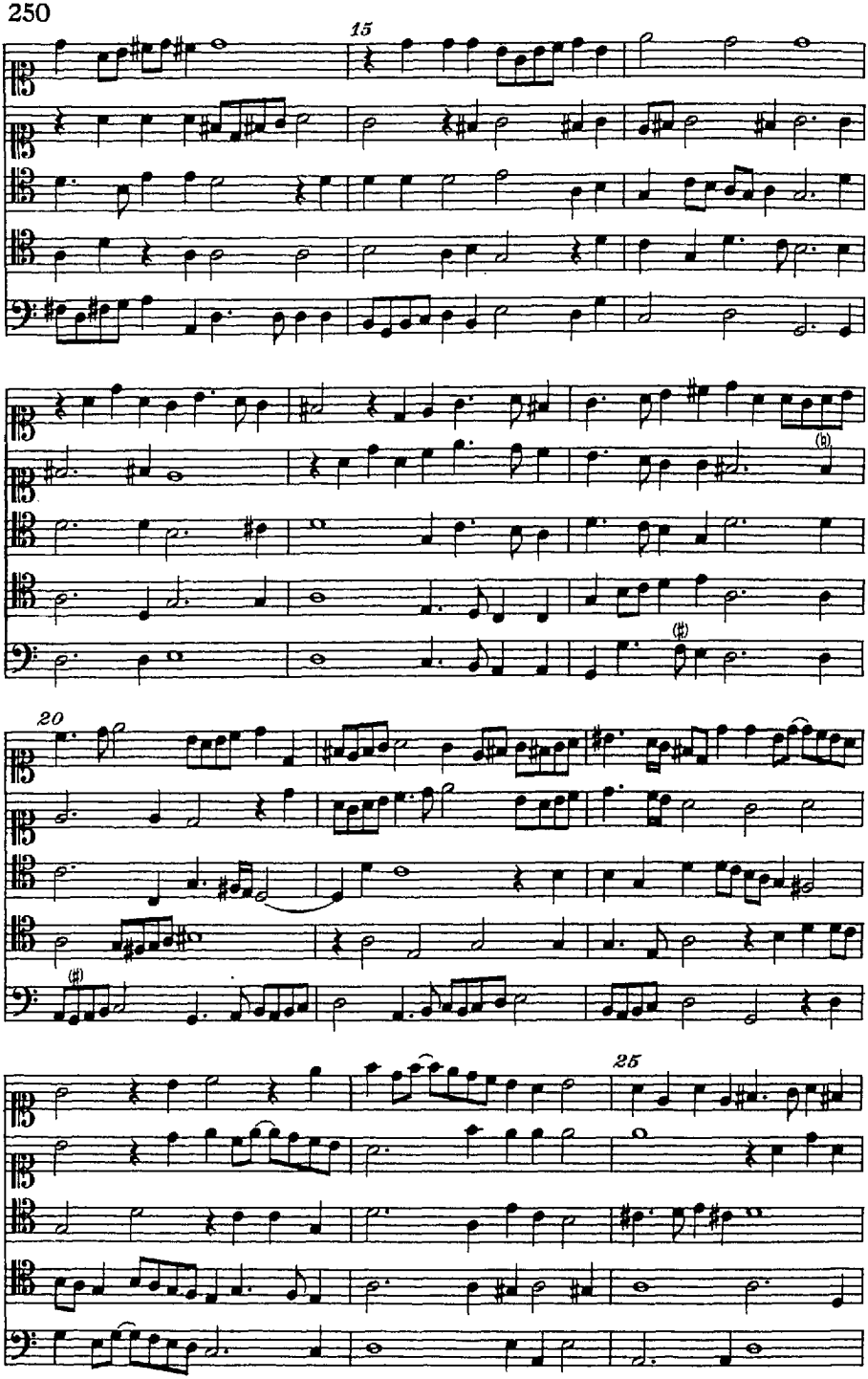


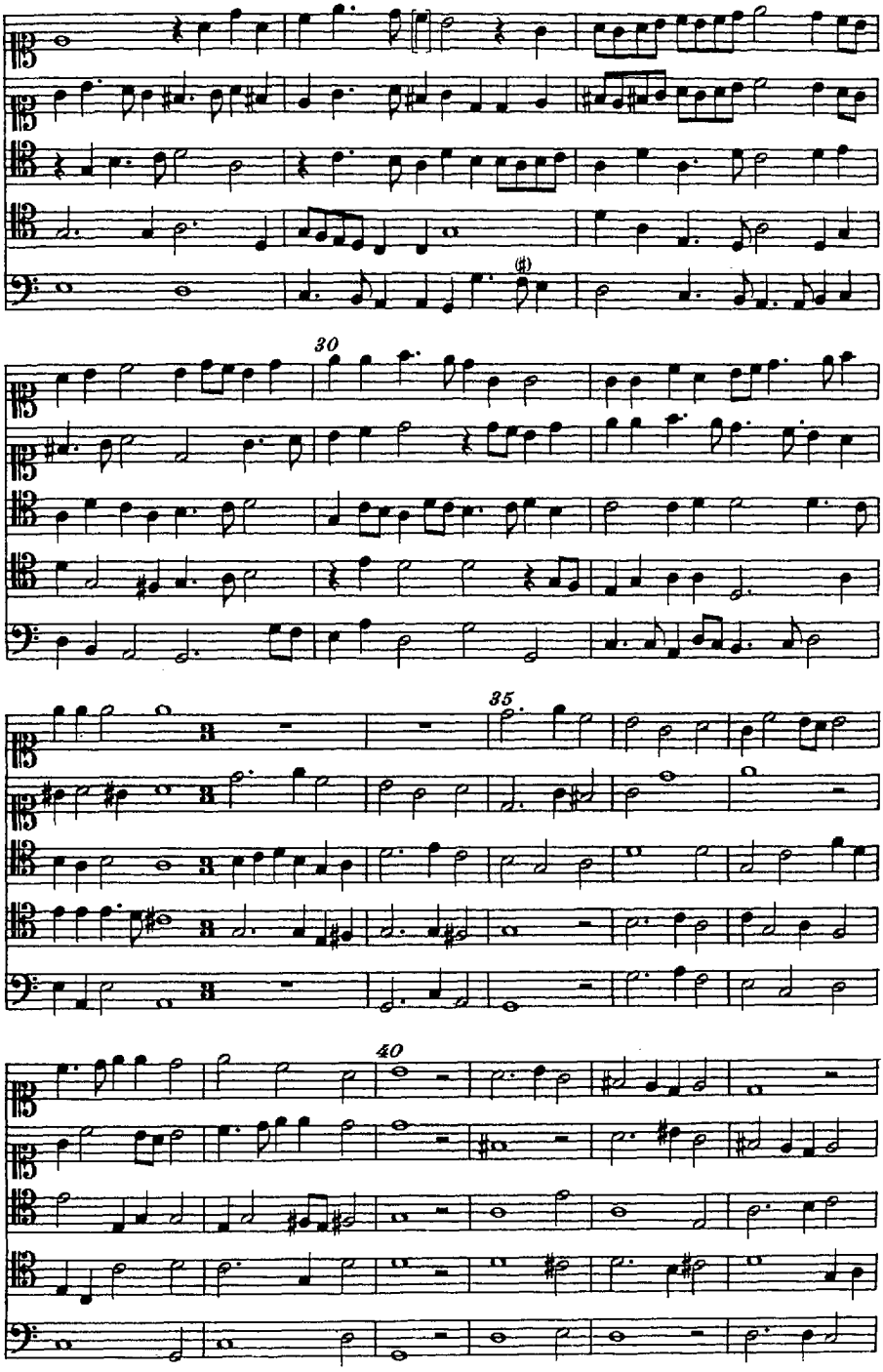


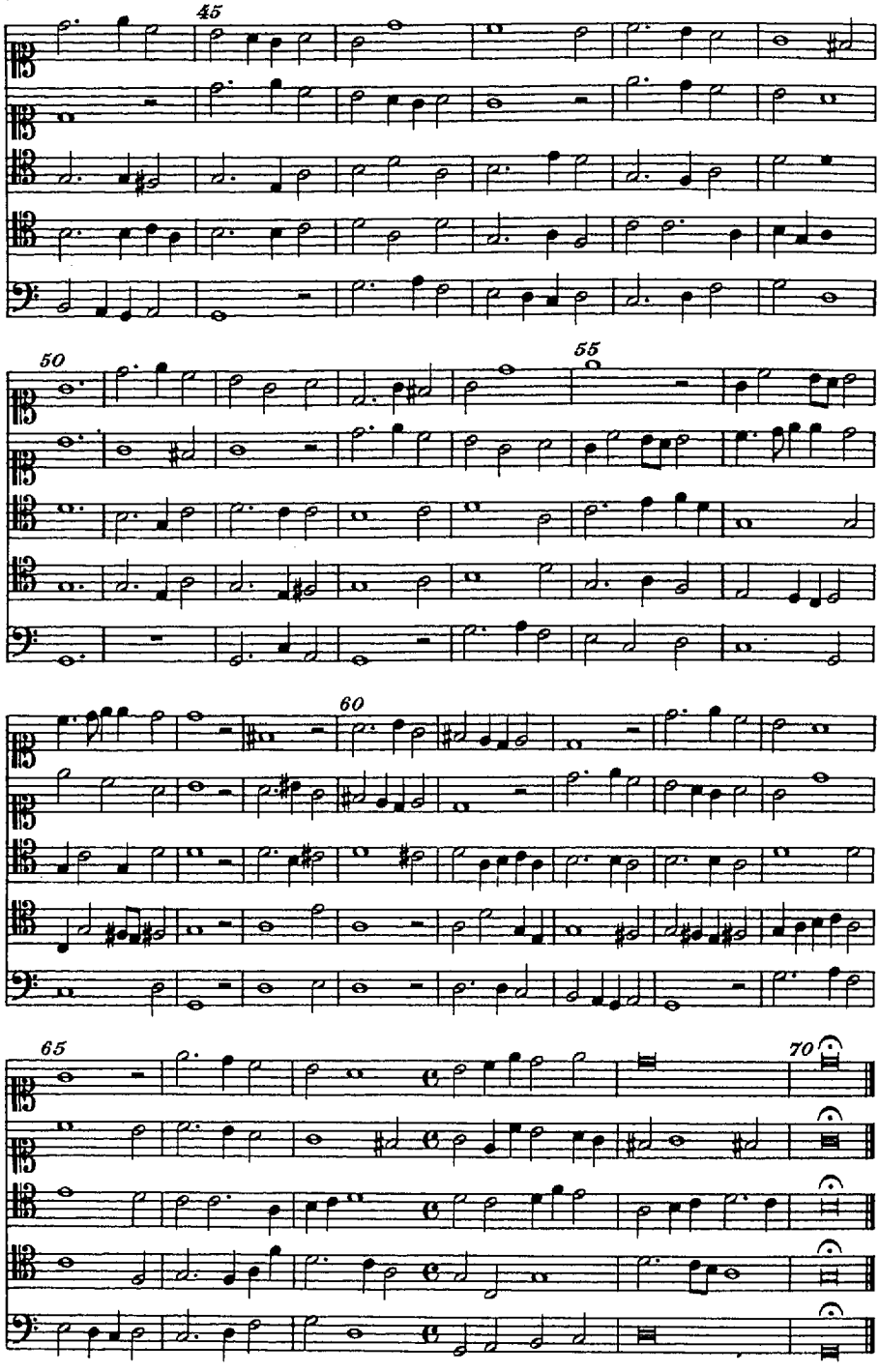
XII

Paduana, à 5

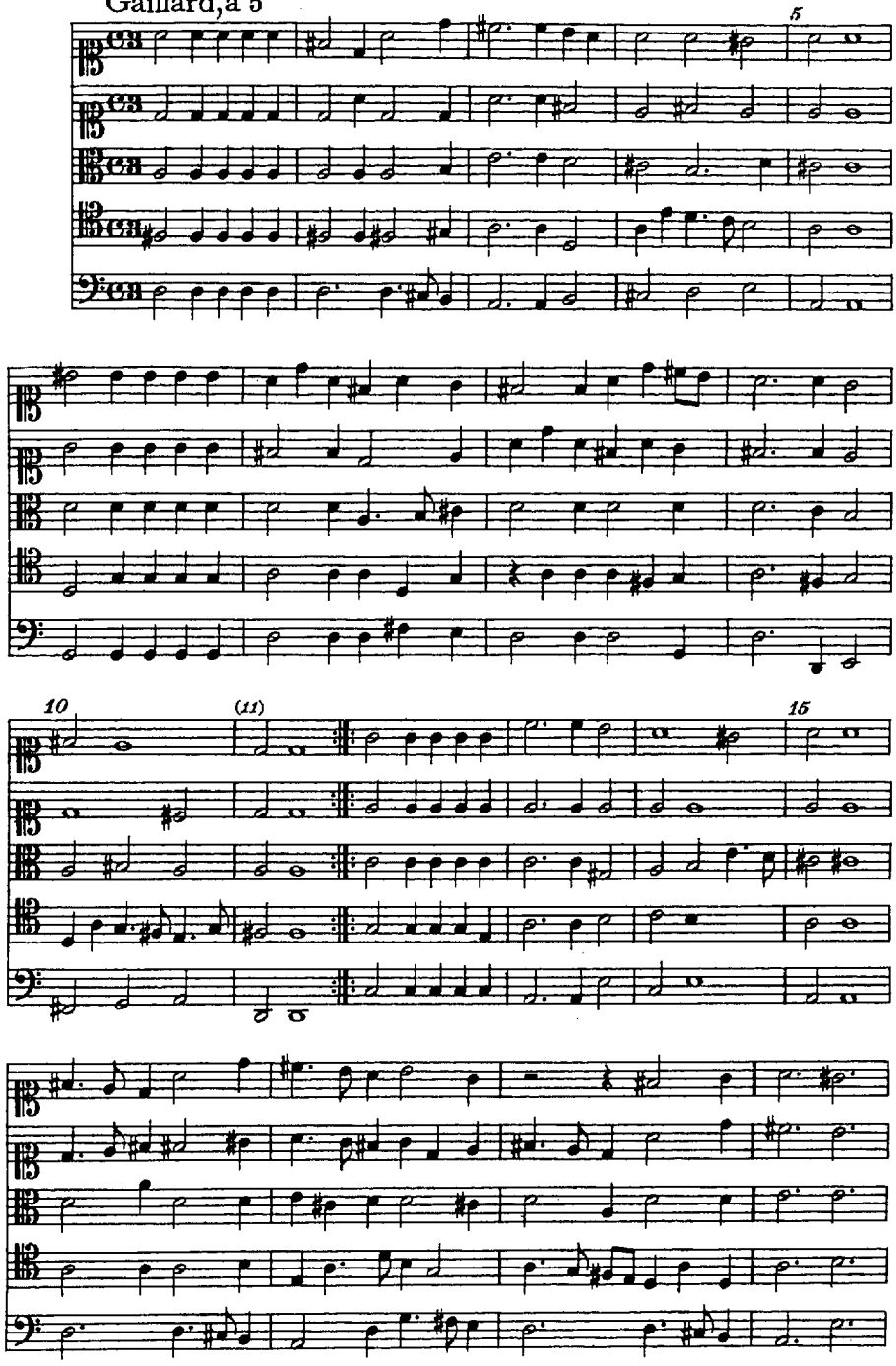


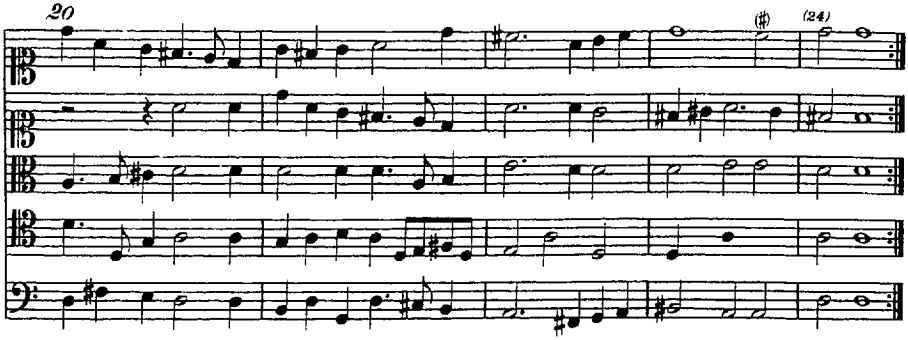

15
20
25


30
35
40


45
50
55
60
65
70

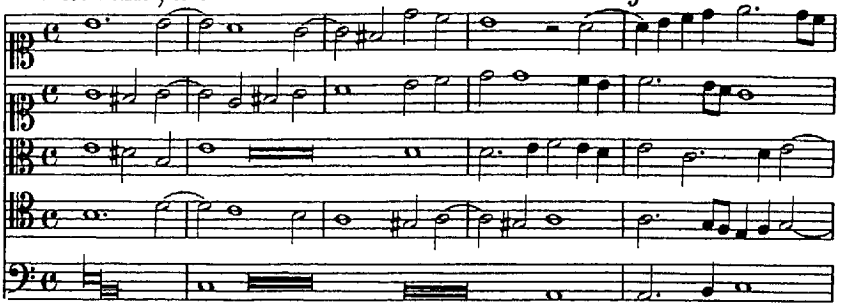
Gaillard, à 5

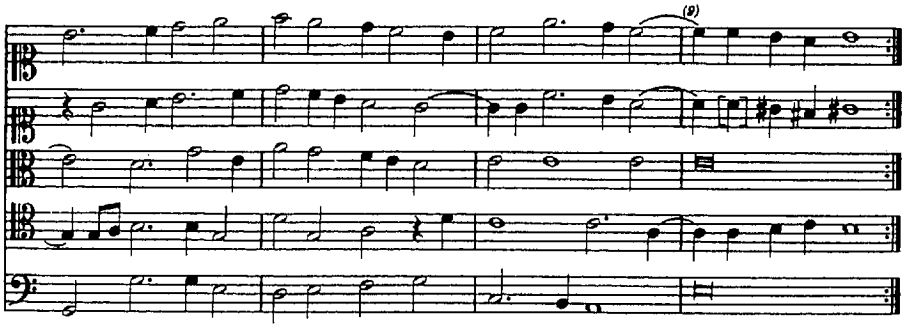


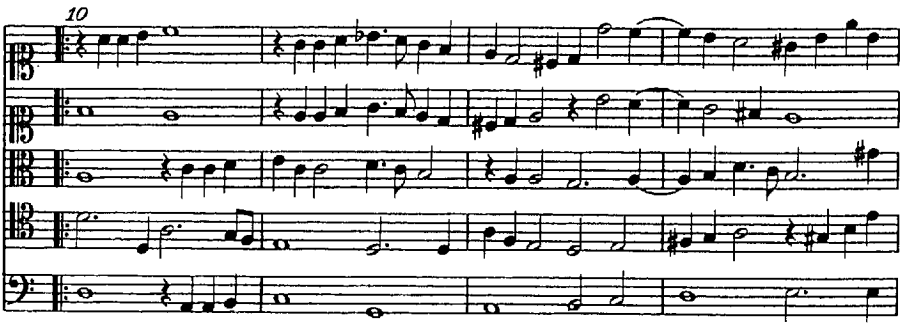


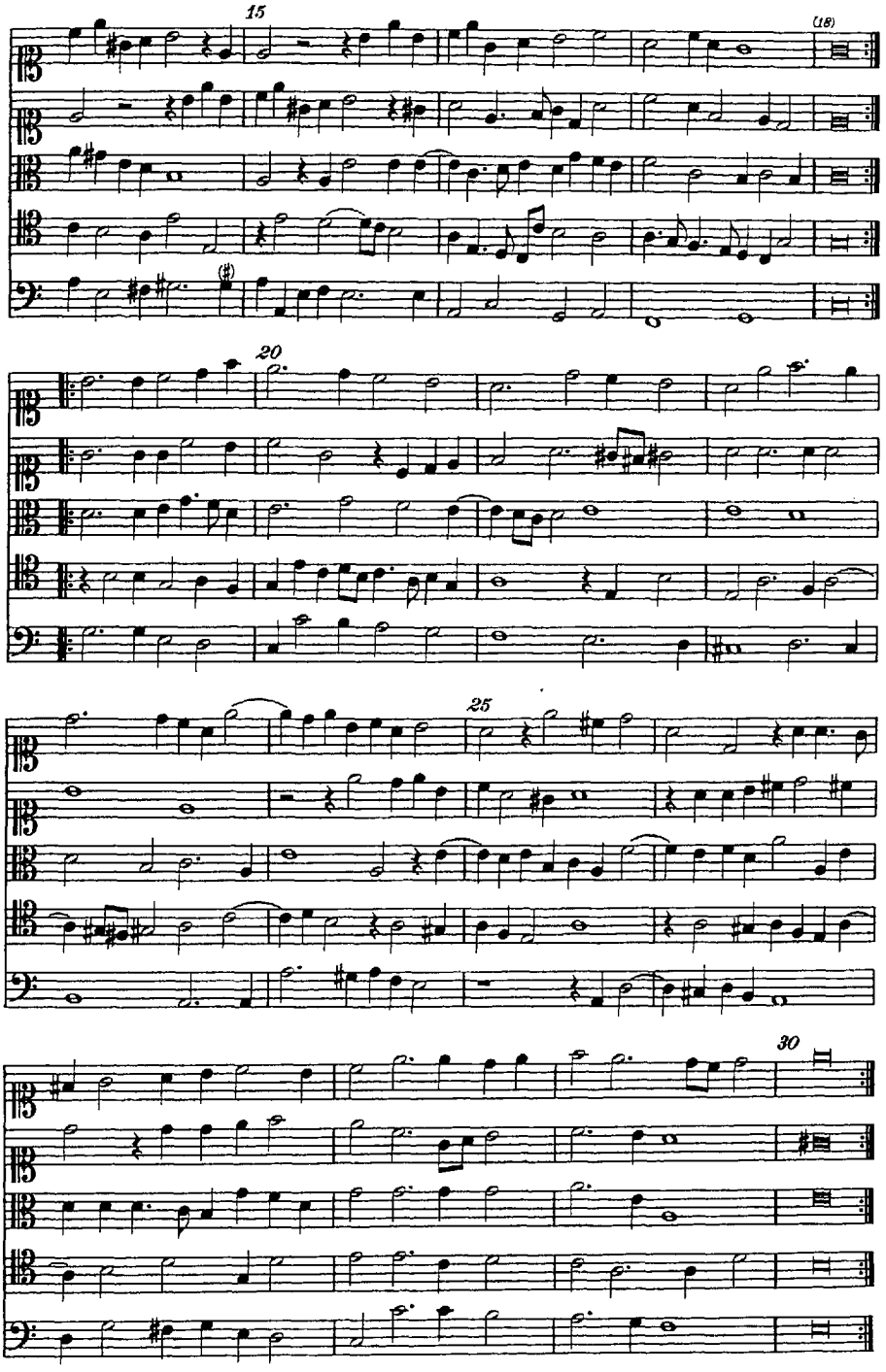
XIII

Paduana, à 5

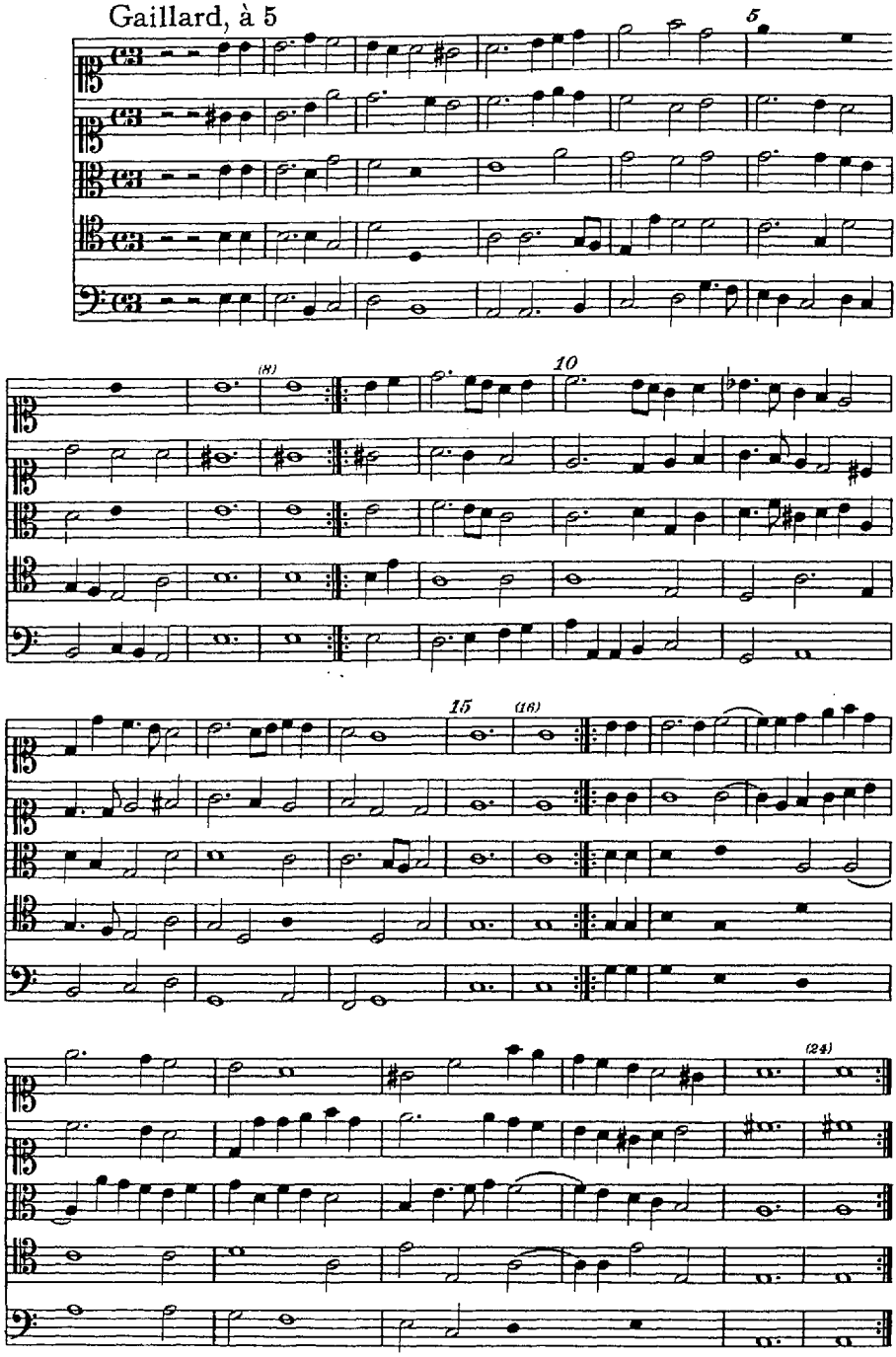






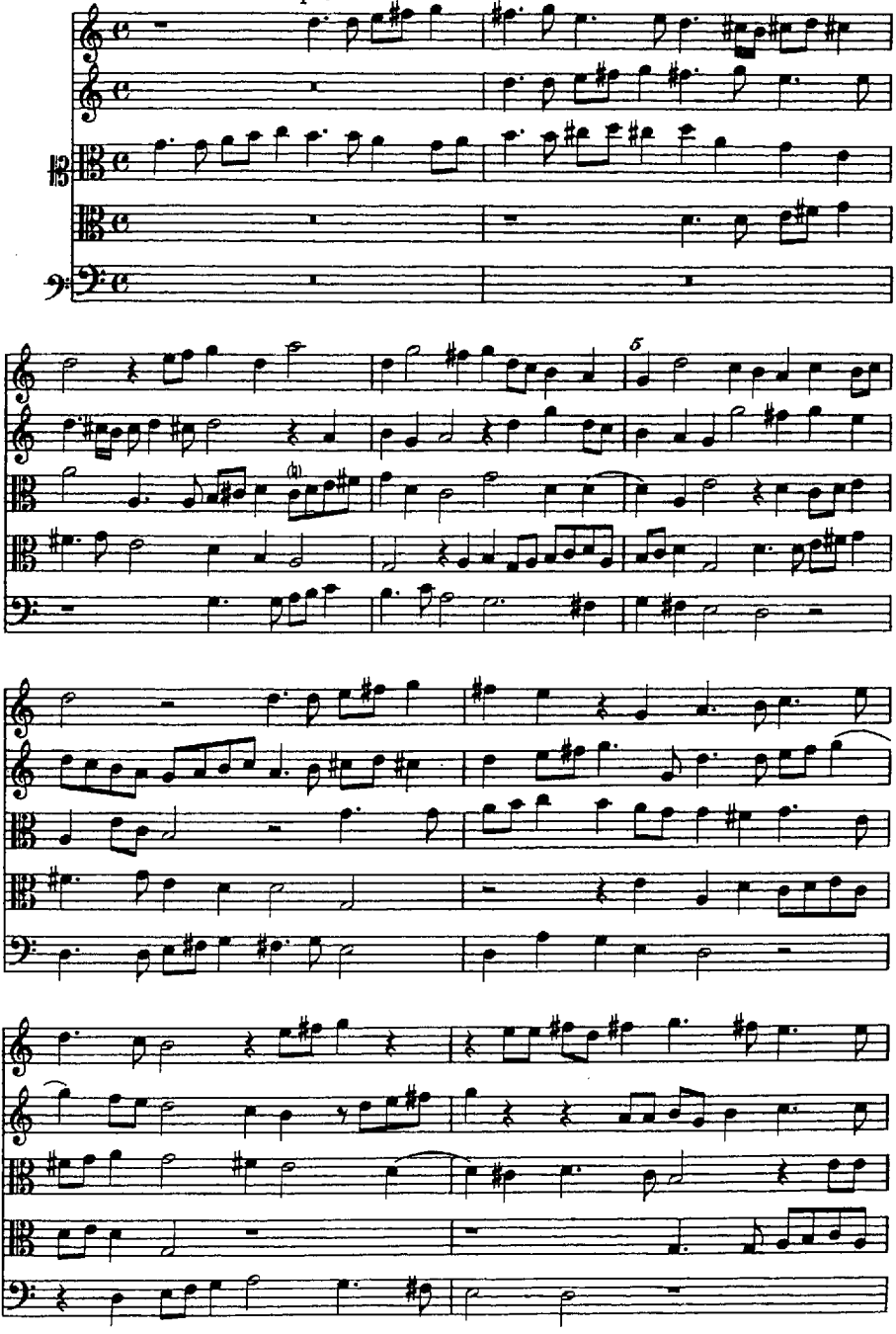

15
(18)
20
25
30

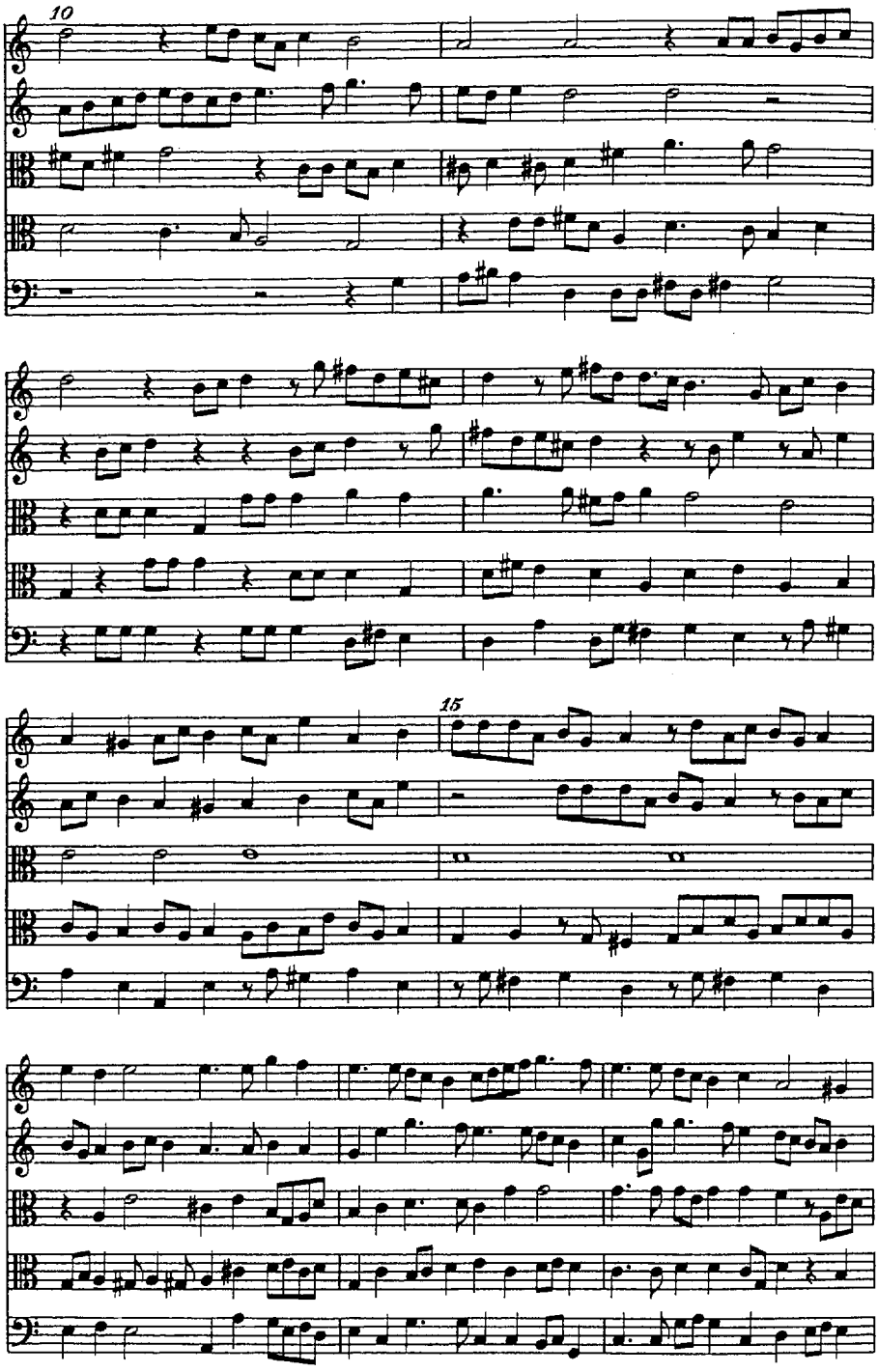
Gaillard, à 5

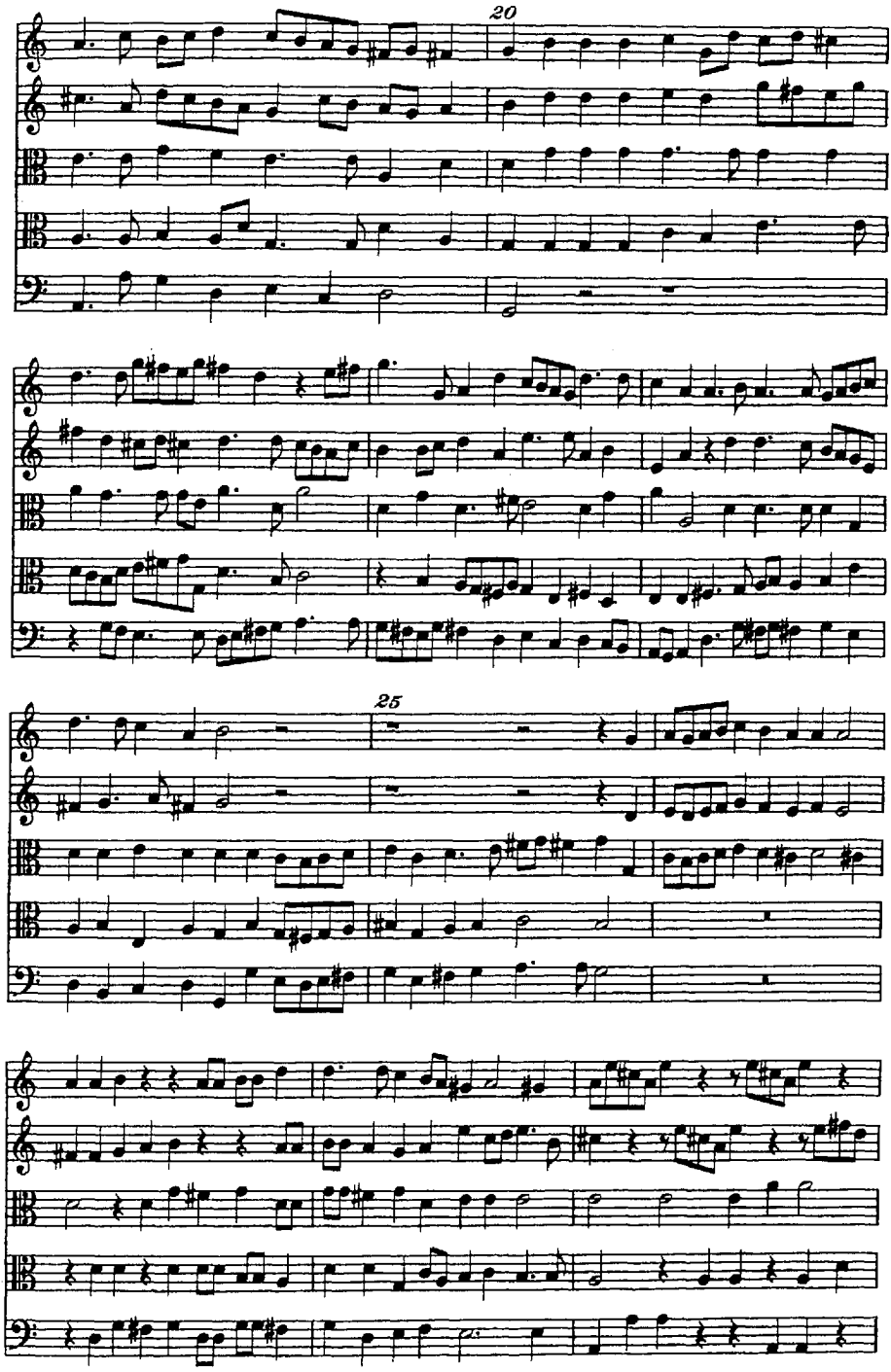


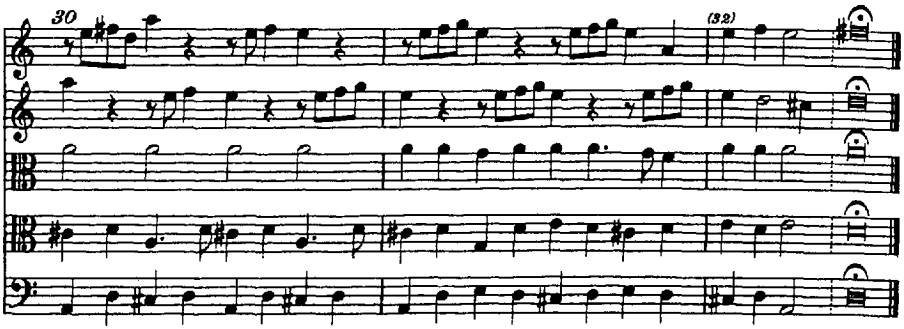
XIV

Canzon Prima part

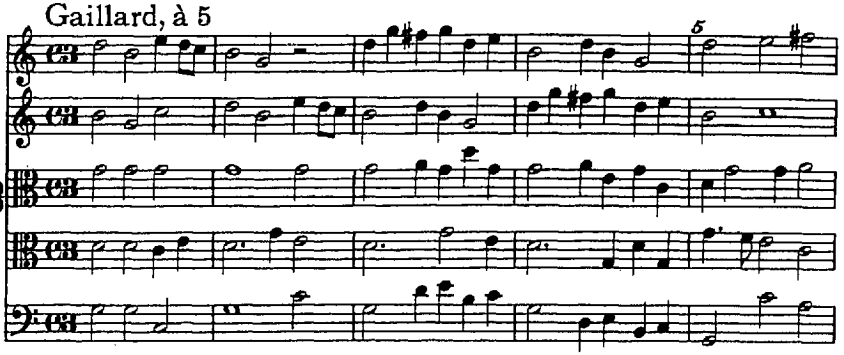


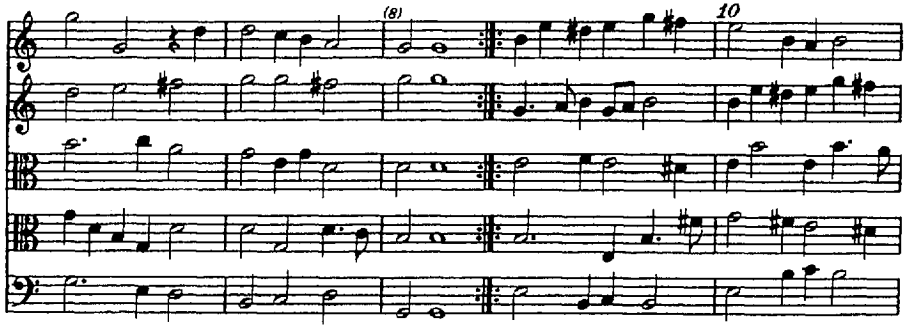

10
15

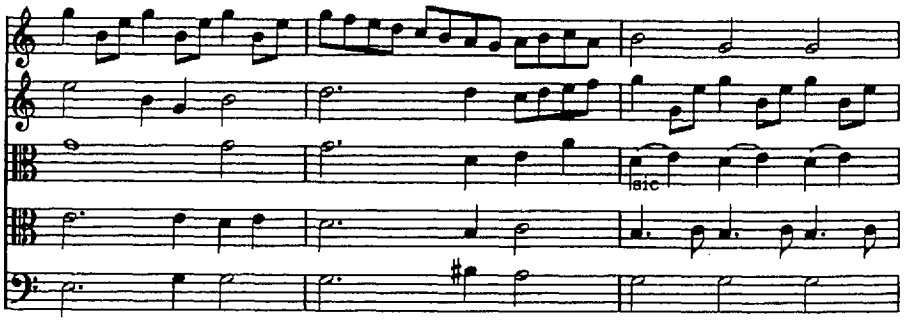

20
25

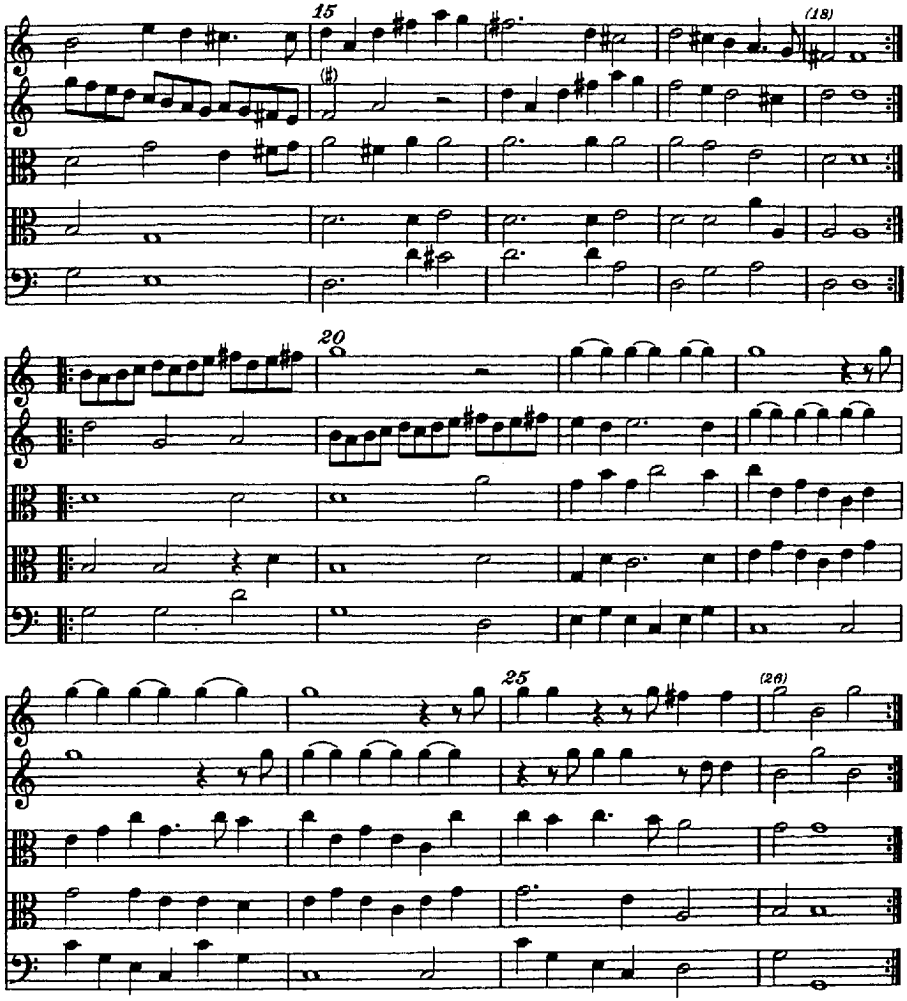


Gaillard, à 5



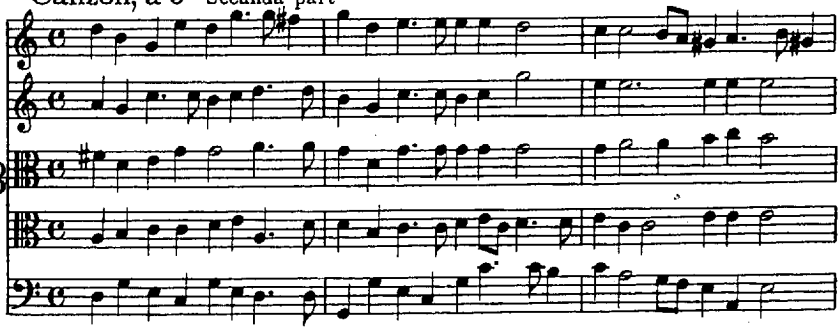


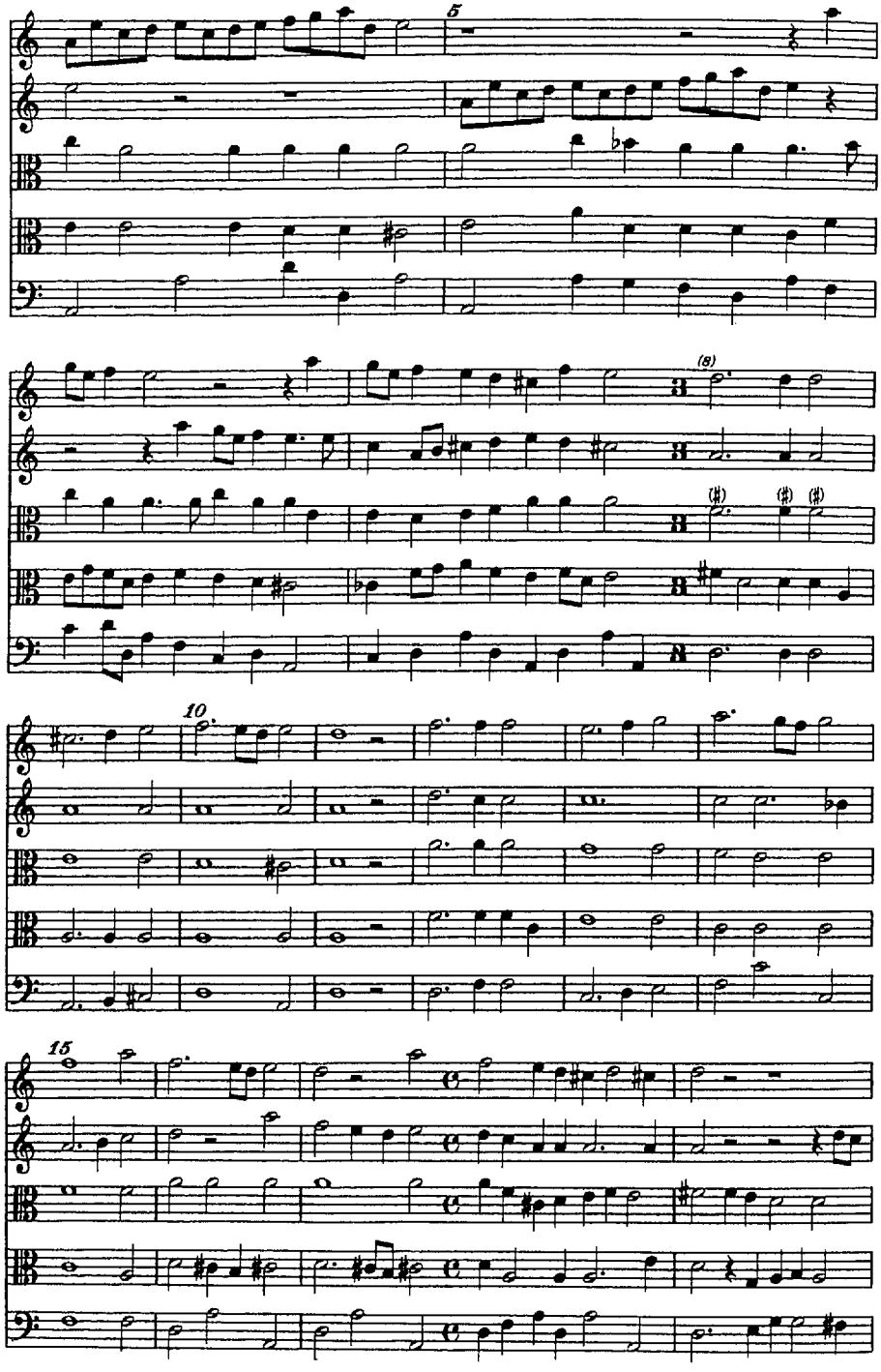


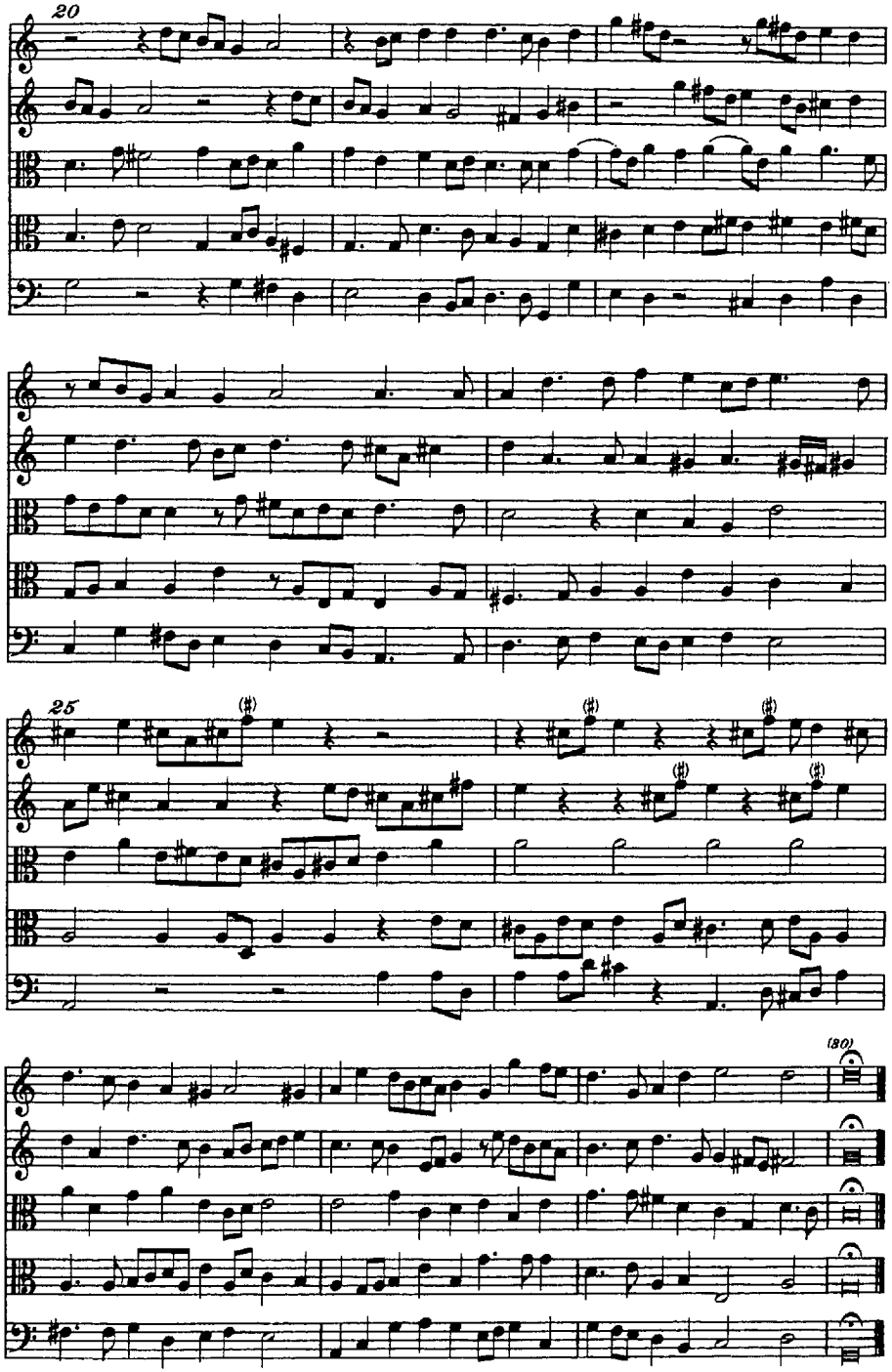


XV

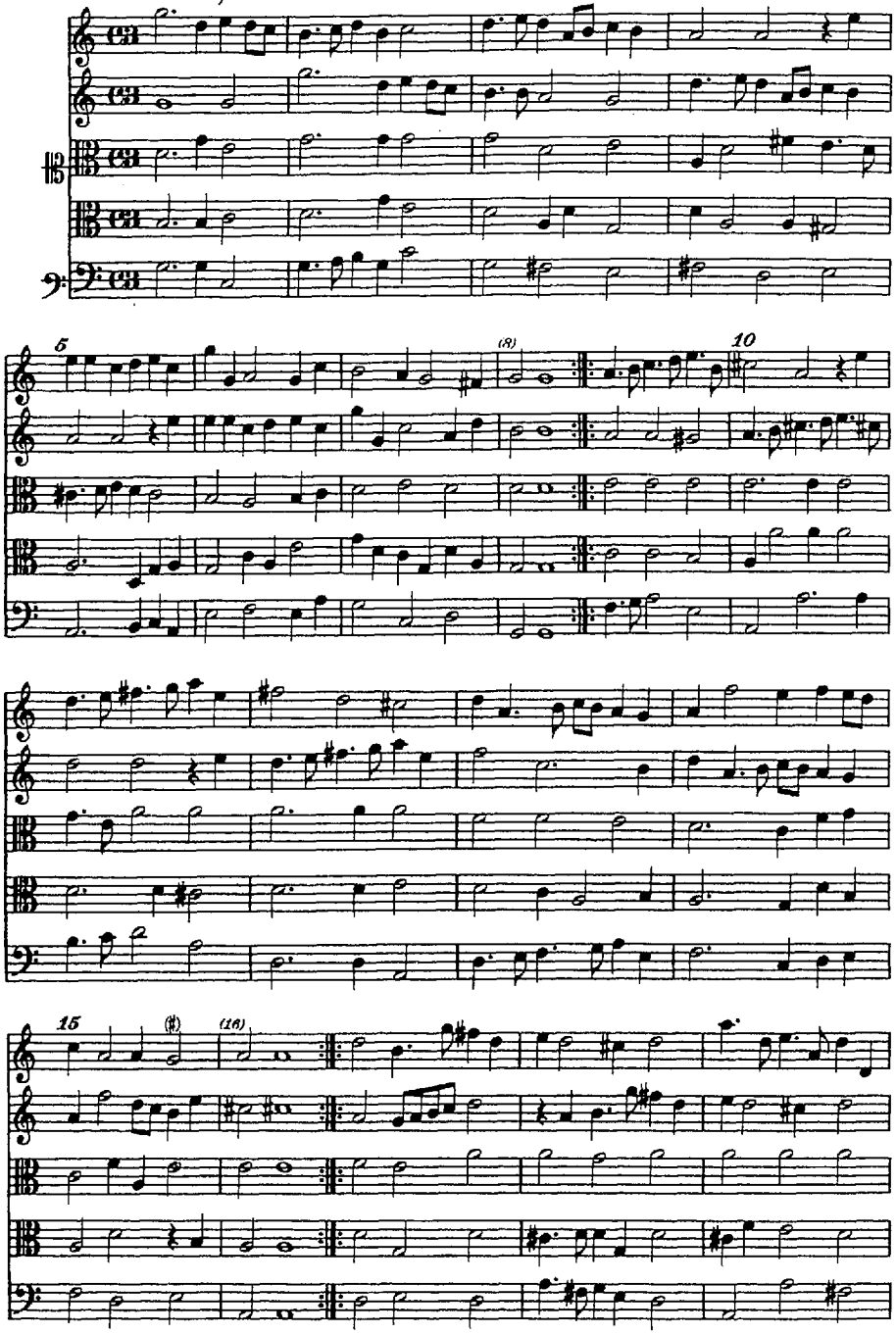
Canzon, à 5 Secunda part

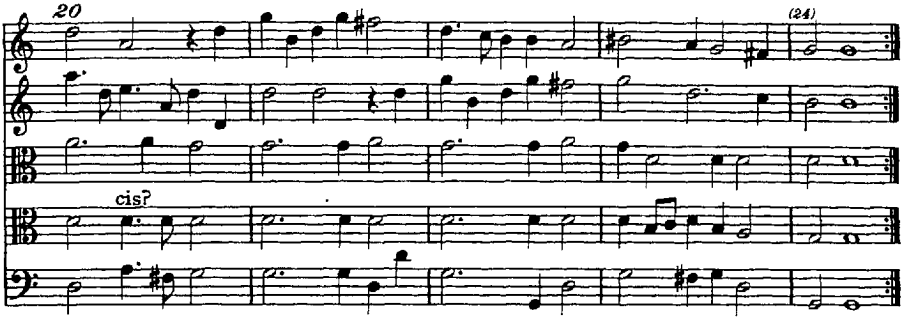



5
(8)
10
15


20
25
(30)

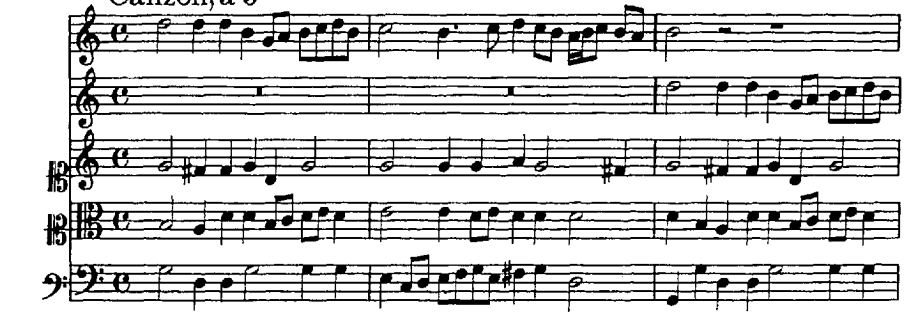
Gaillard, à 5

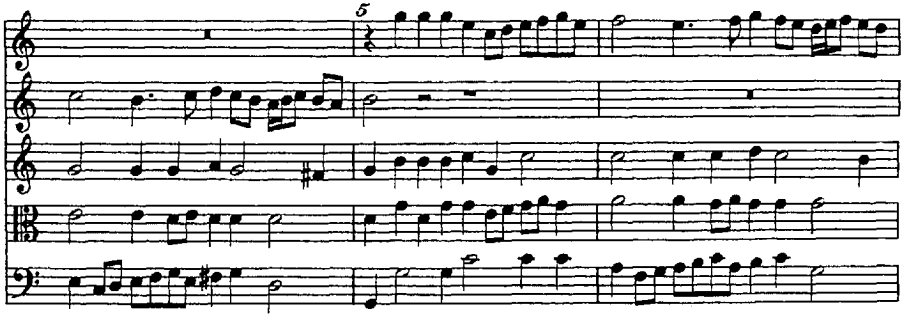


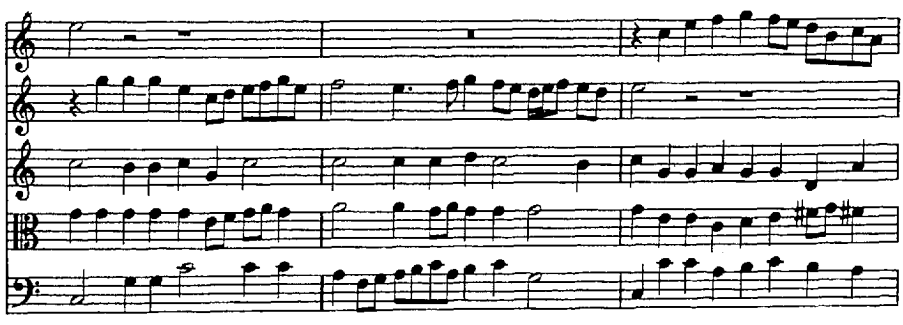


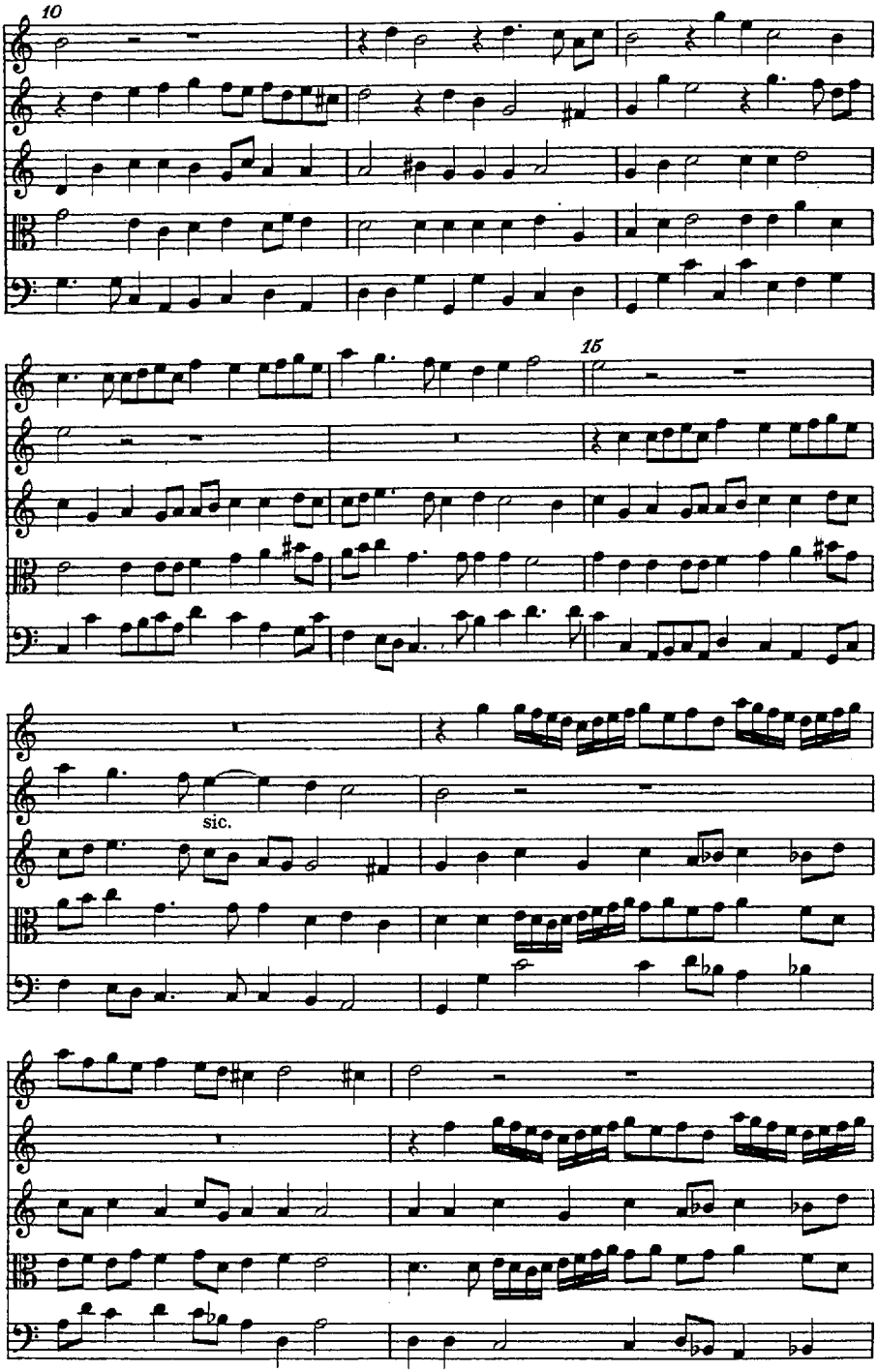
XVI

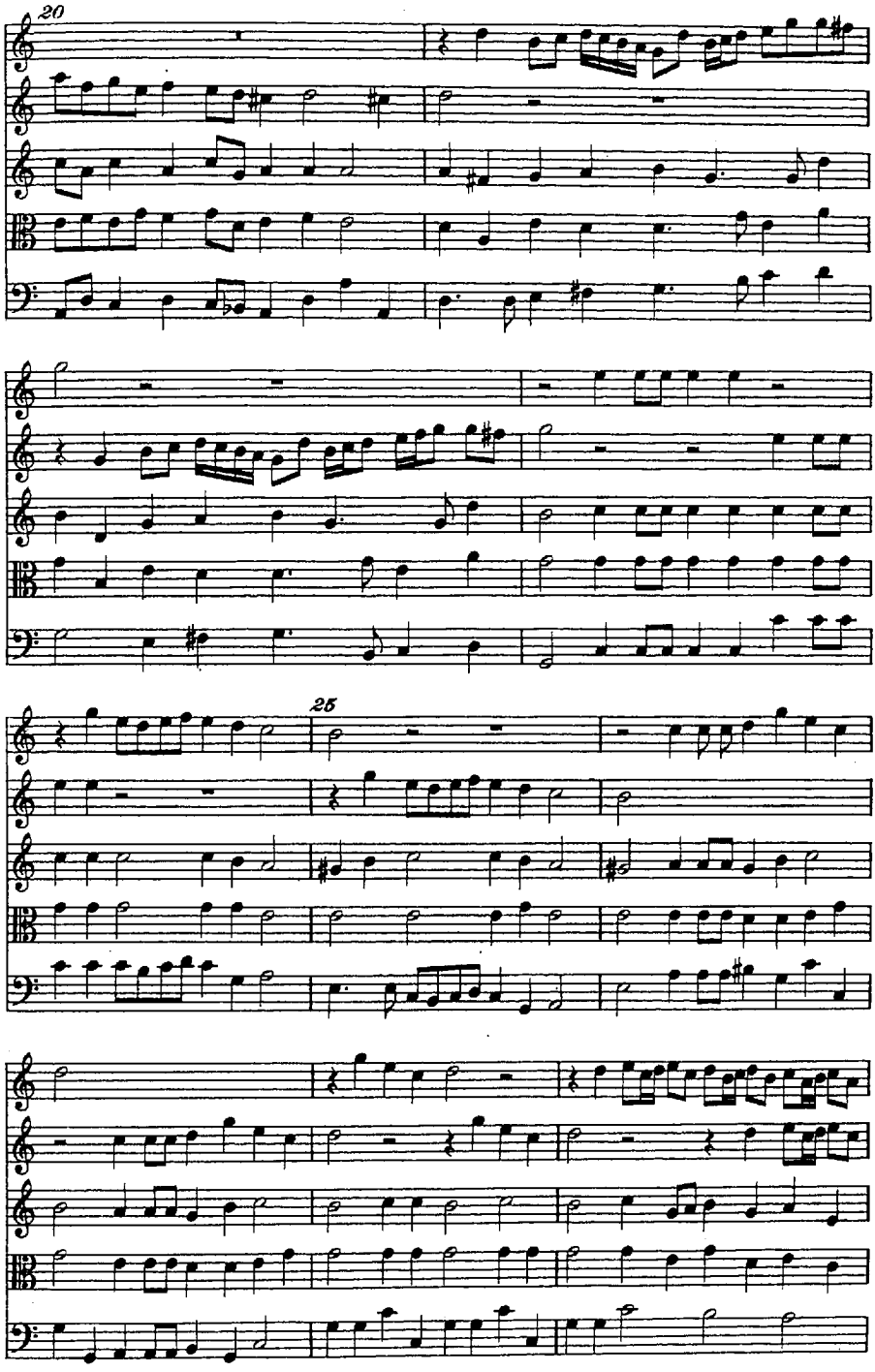
Canzon, à 5

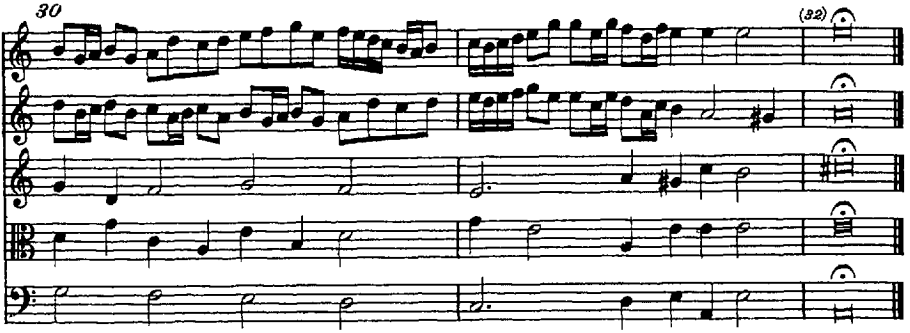




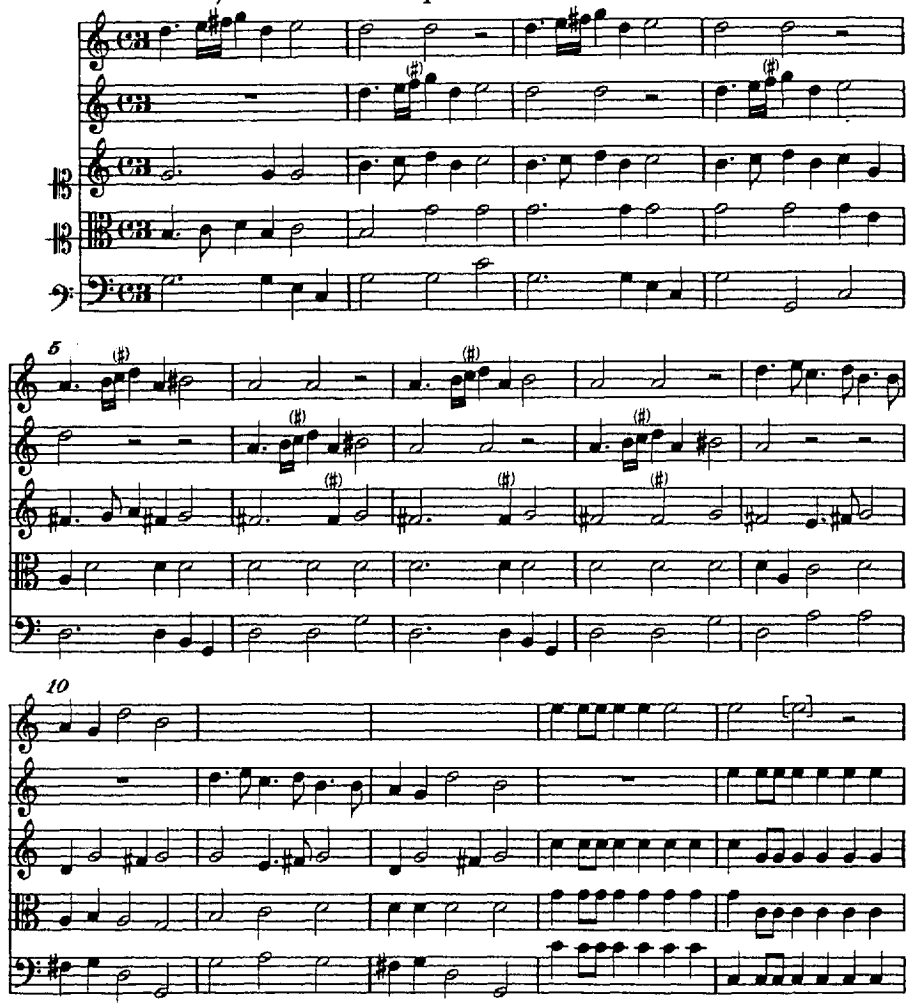


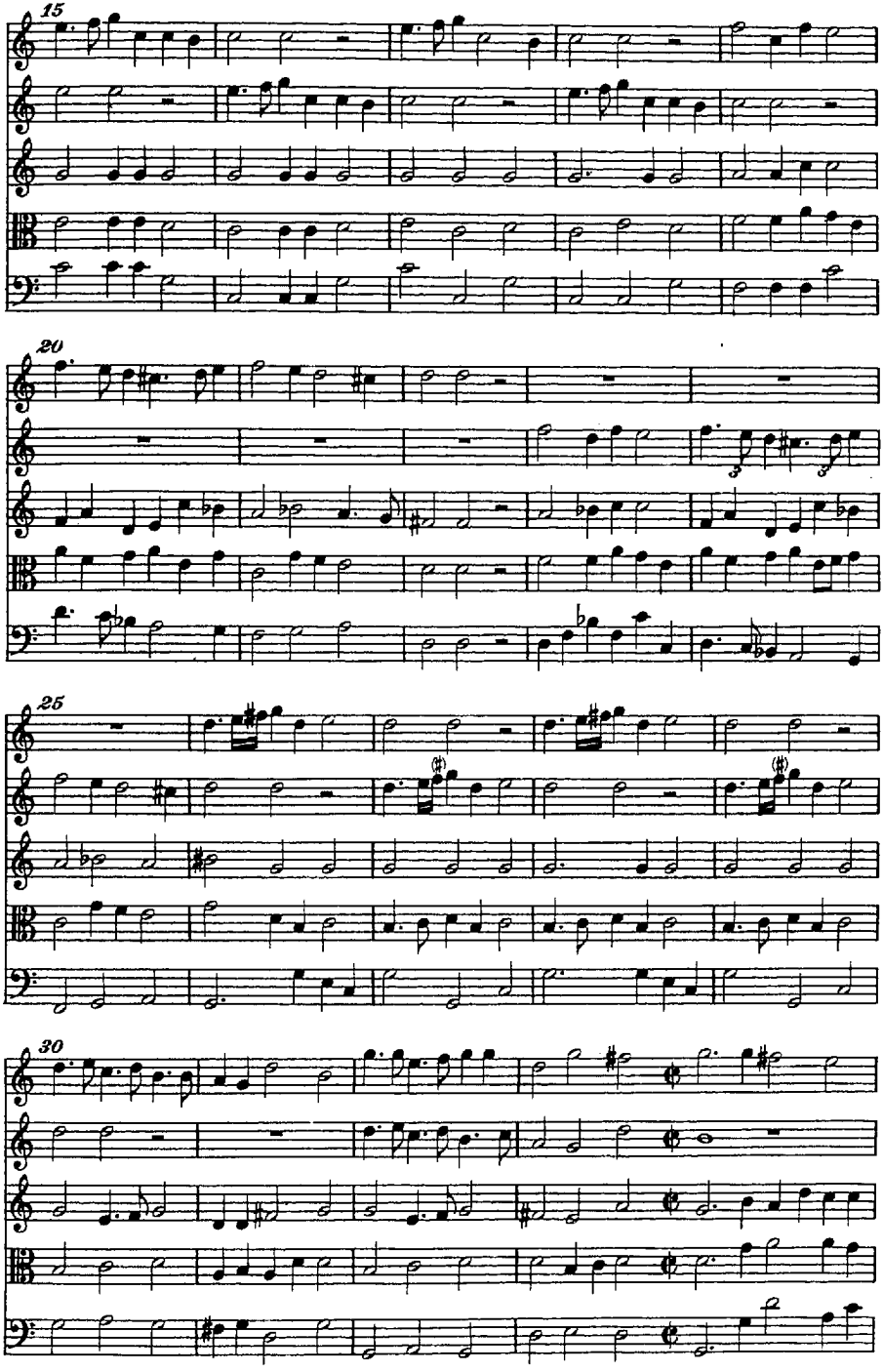

10
15
sic.

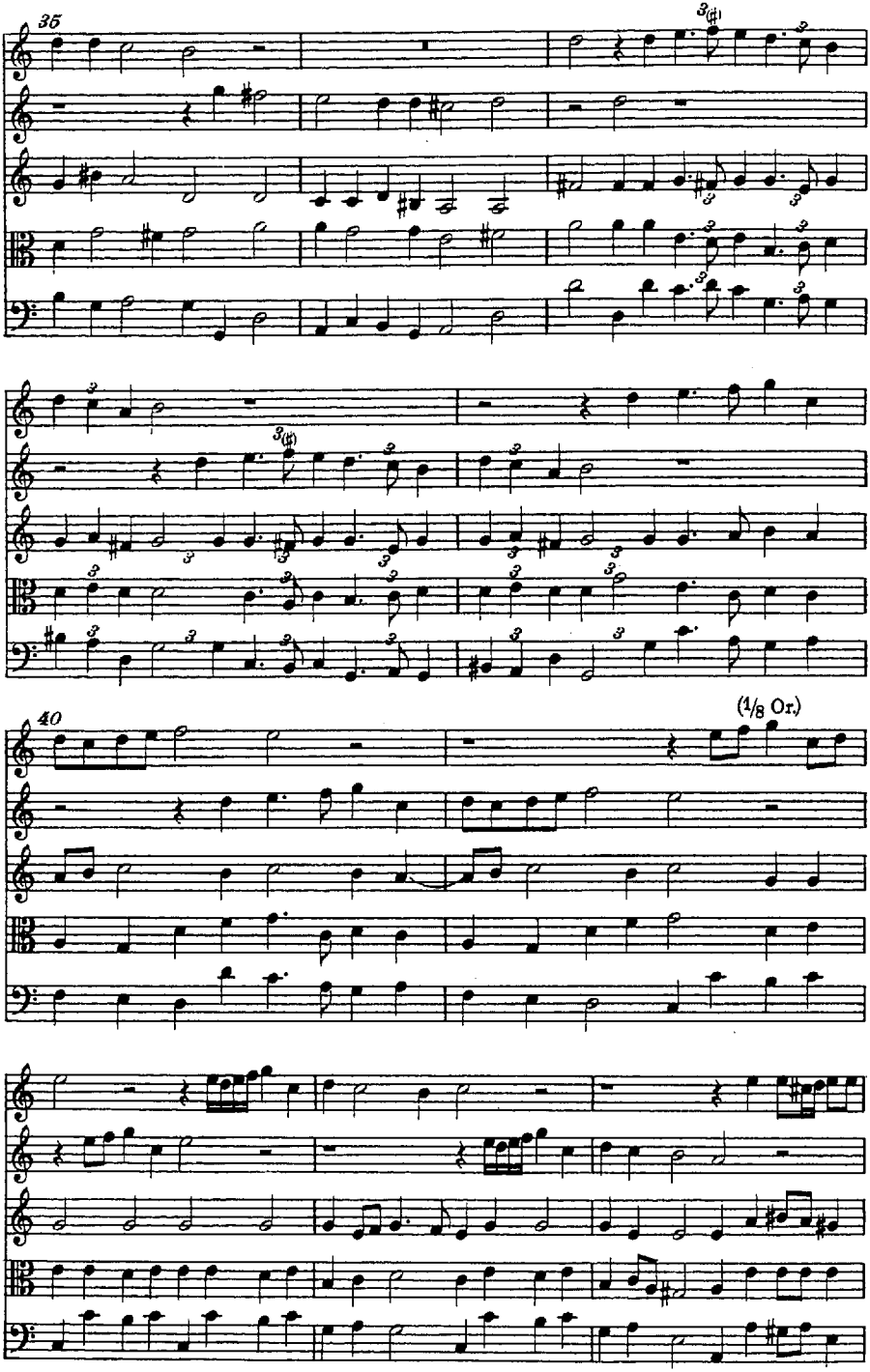

20
25

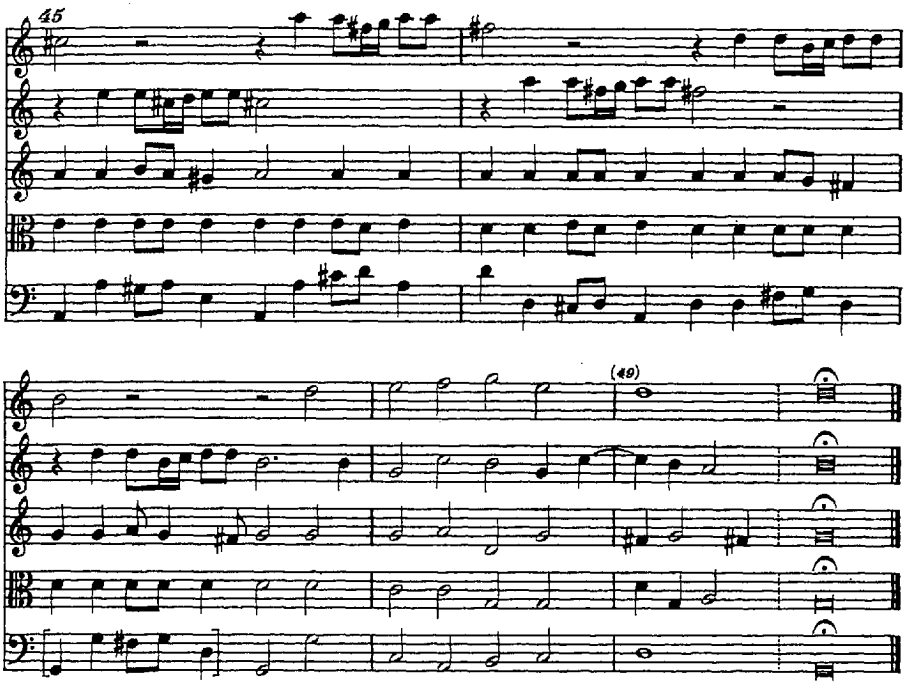


Canzon, à 5 Secunda part



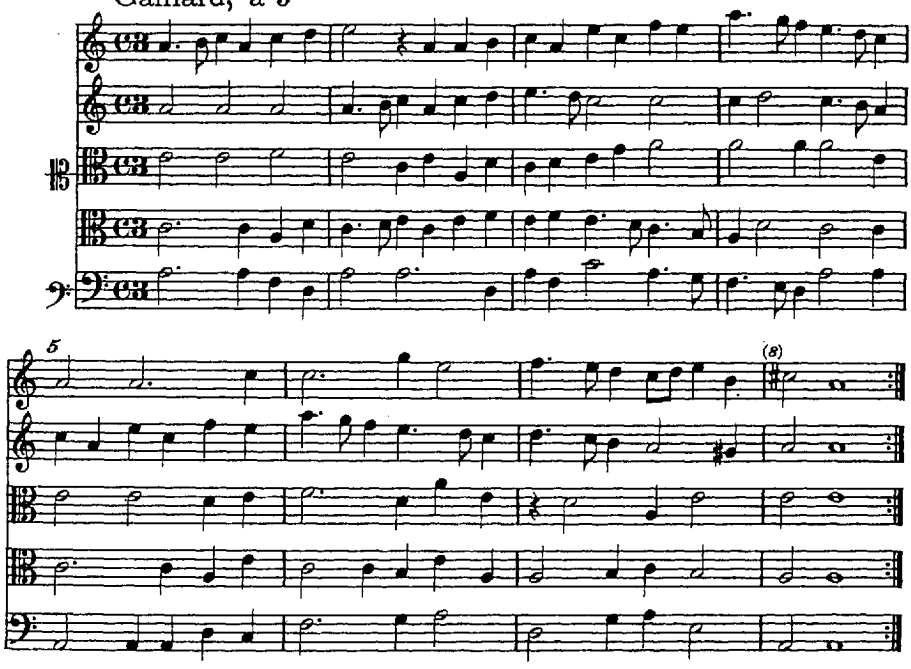

15
20
25
30

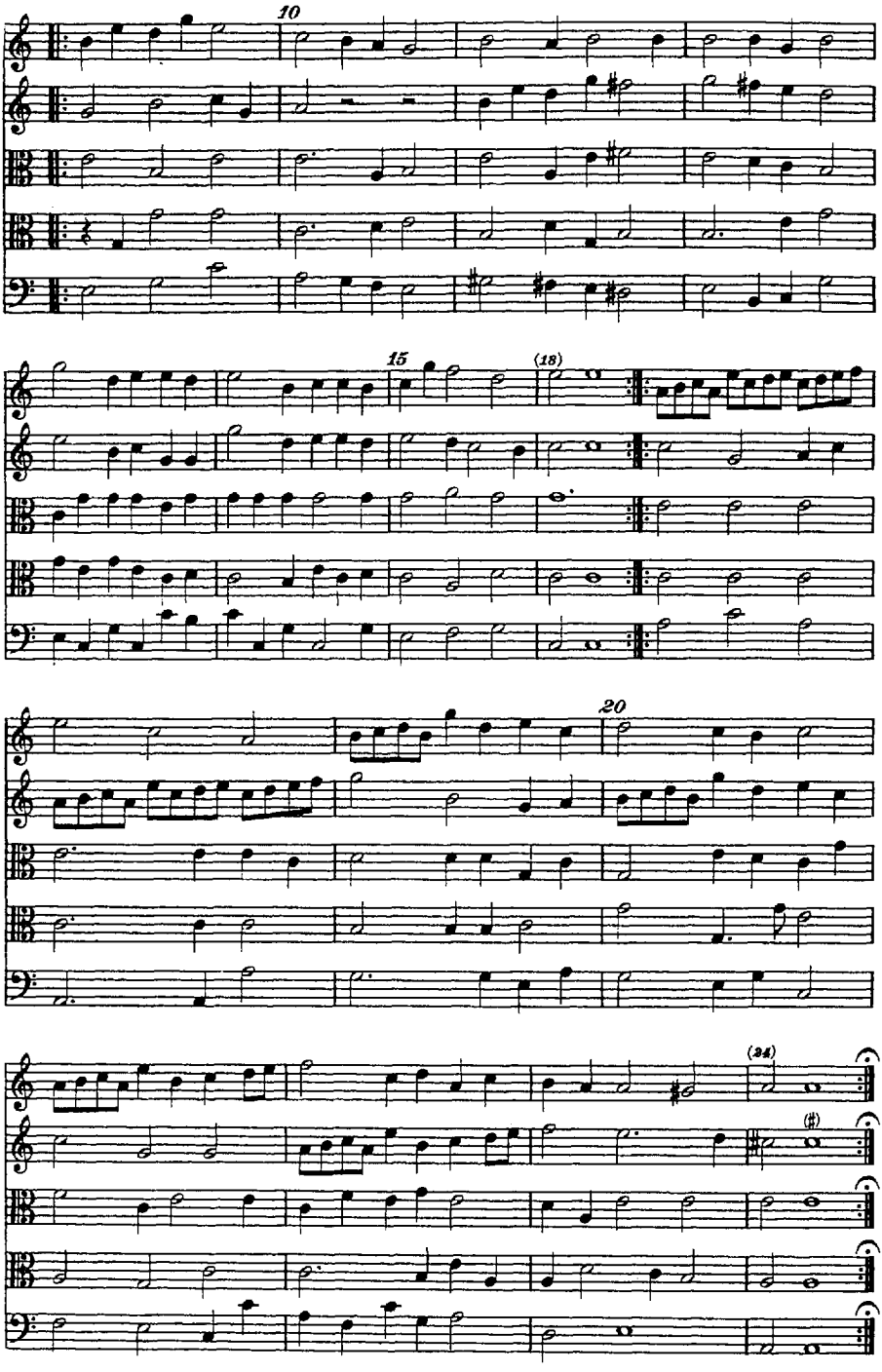

35
40
(1/8 Or.)



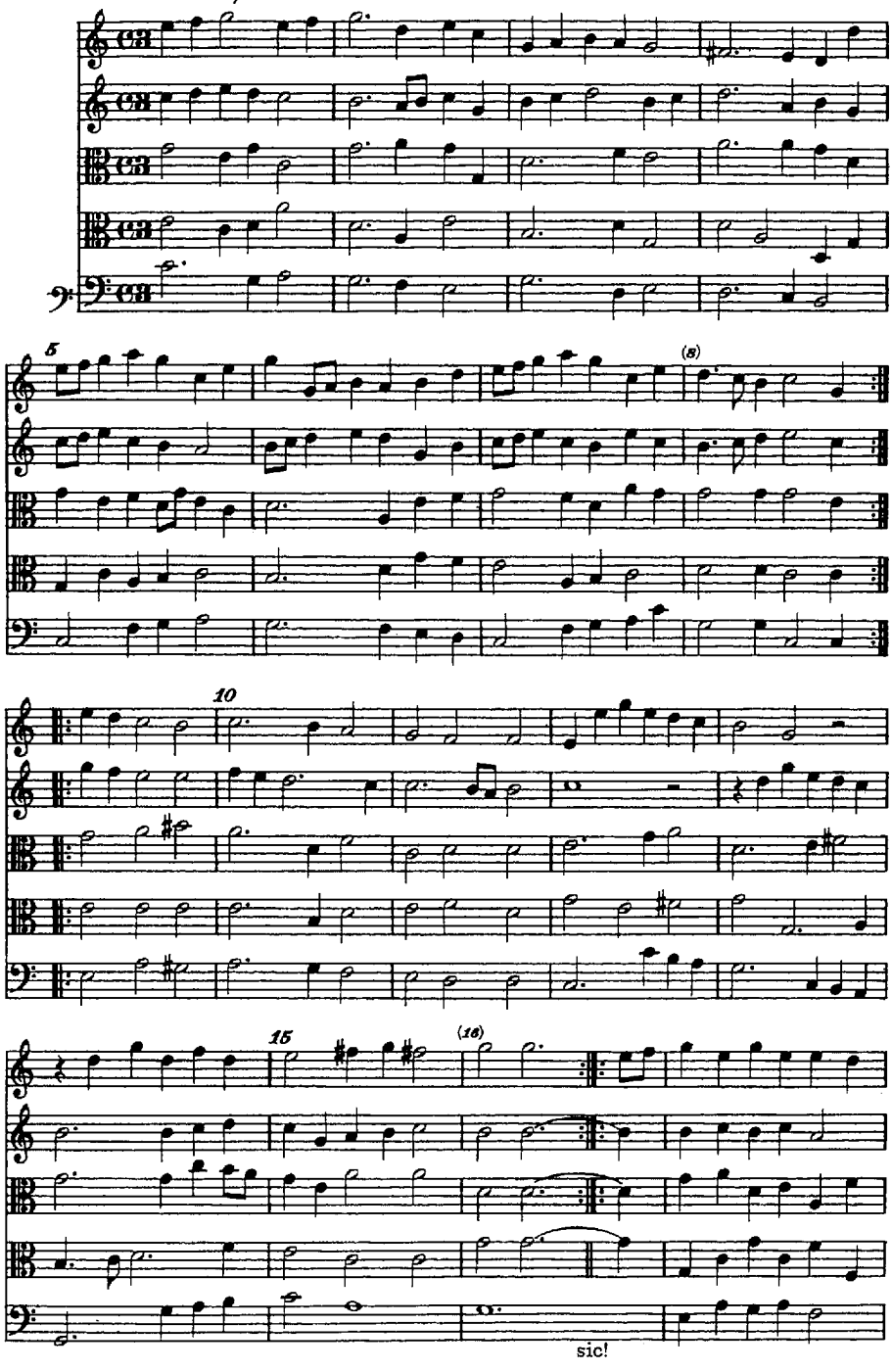
XVII

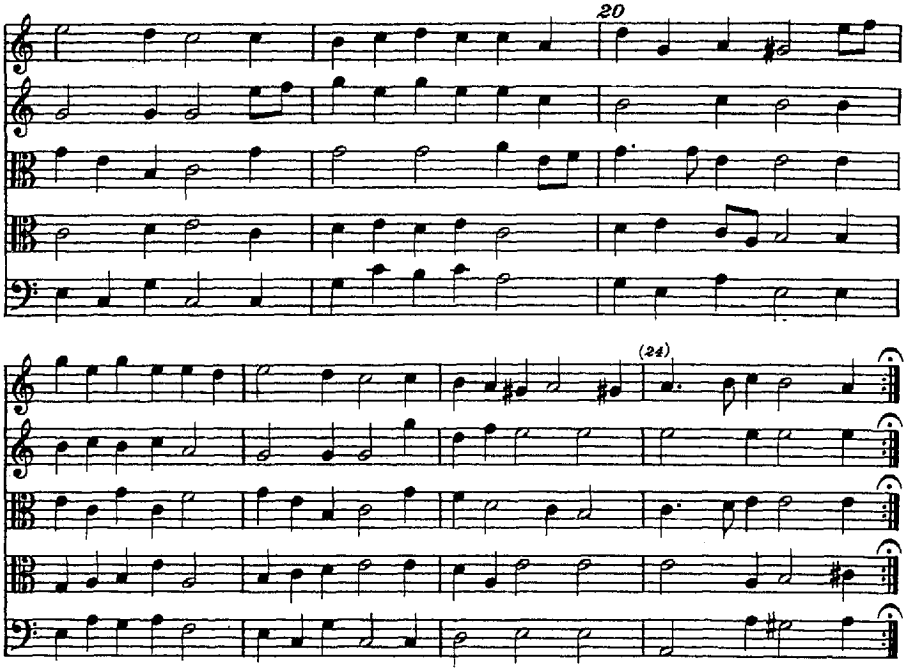
Gaillard, à 5



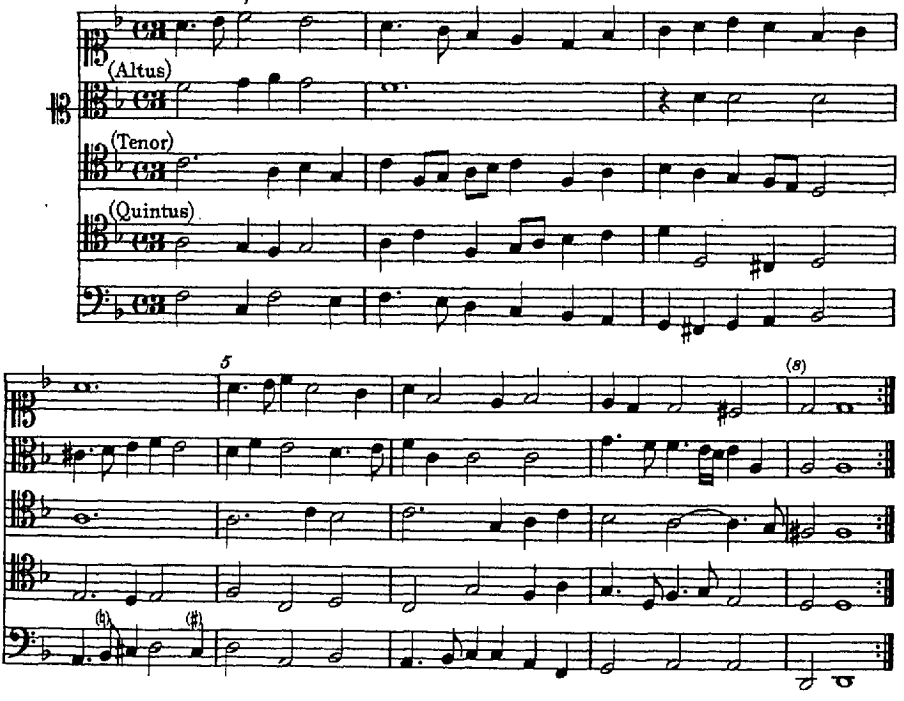

10
15
(18)
20
(24)

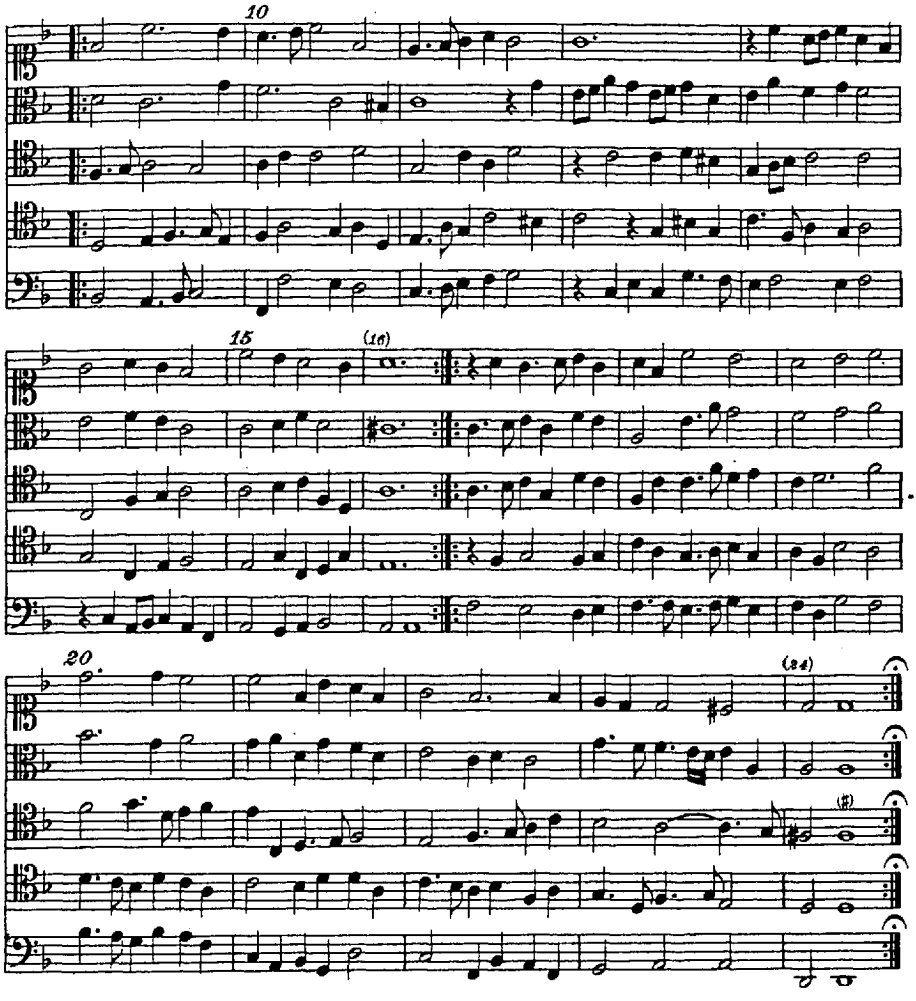
Gaillard, à 5





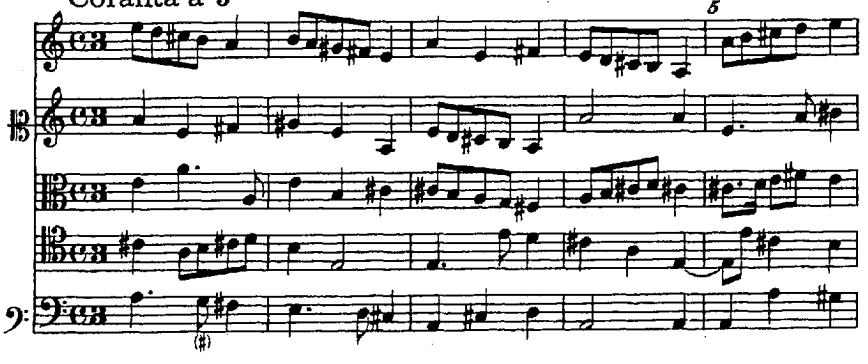
Gaillard, à 5

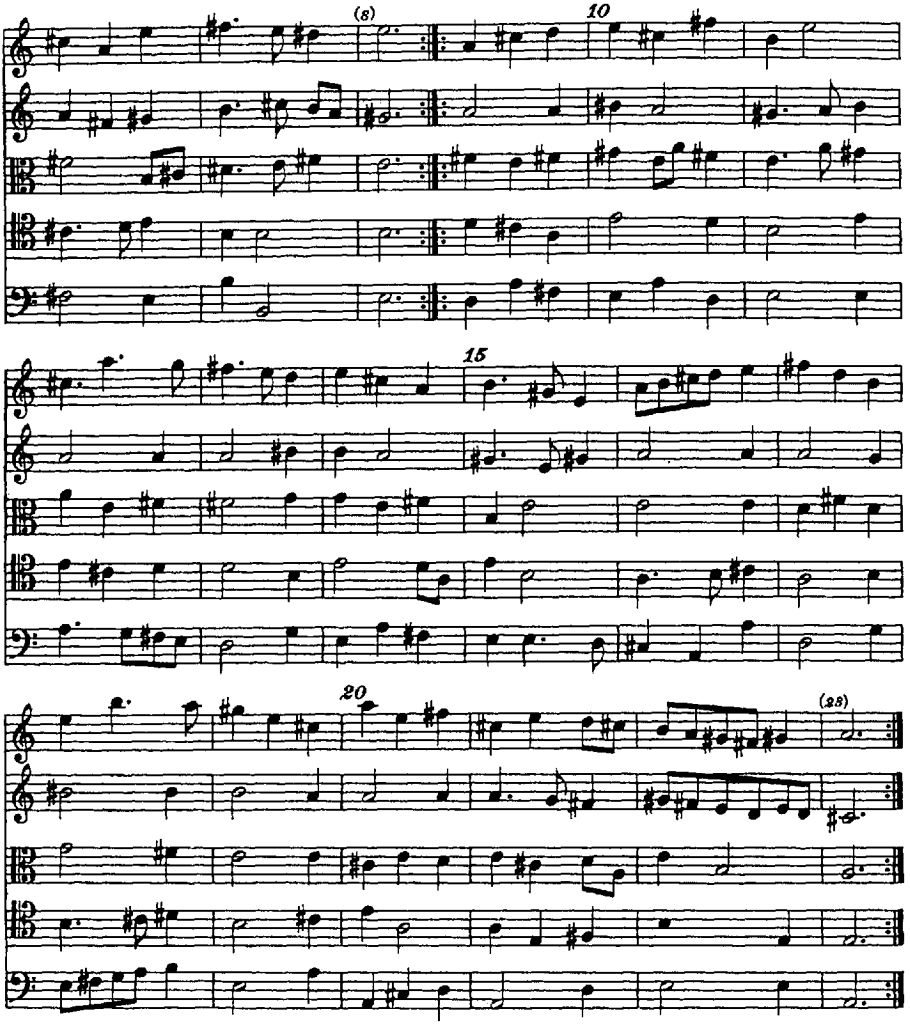




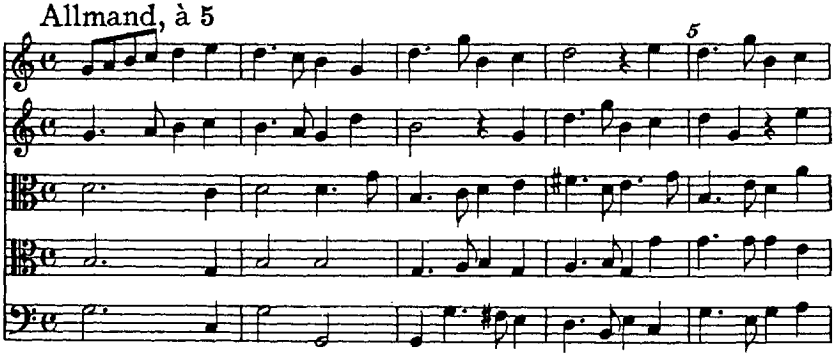
XVIII

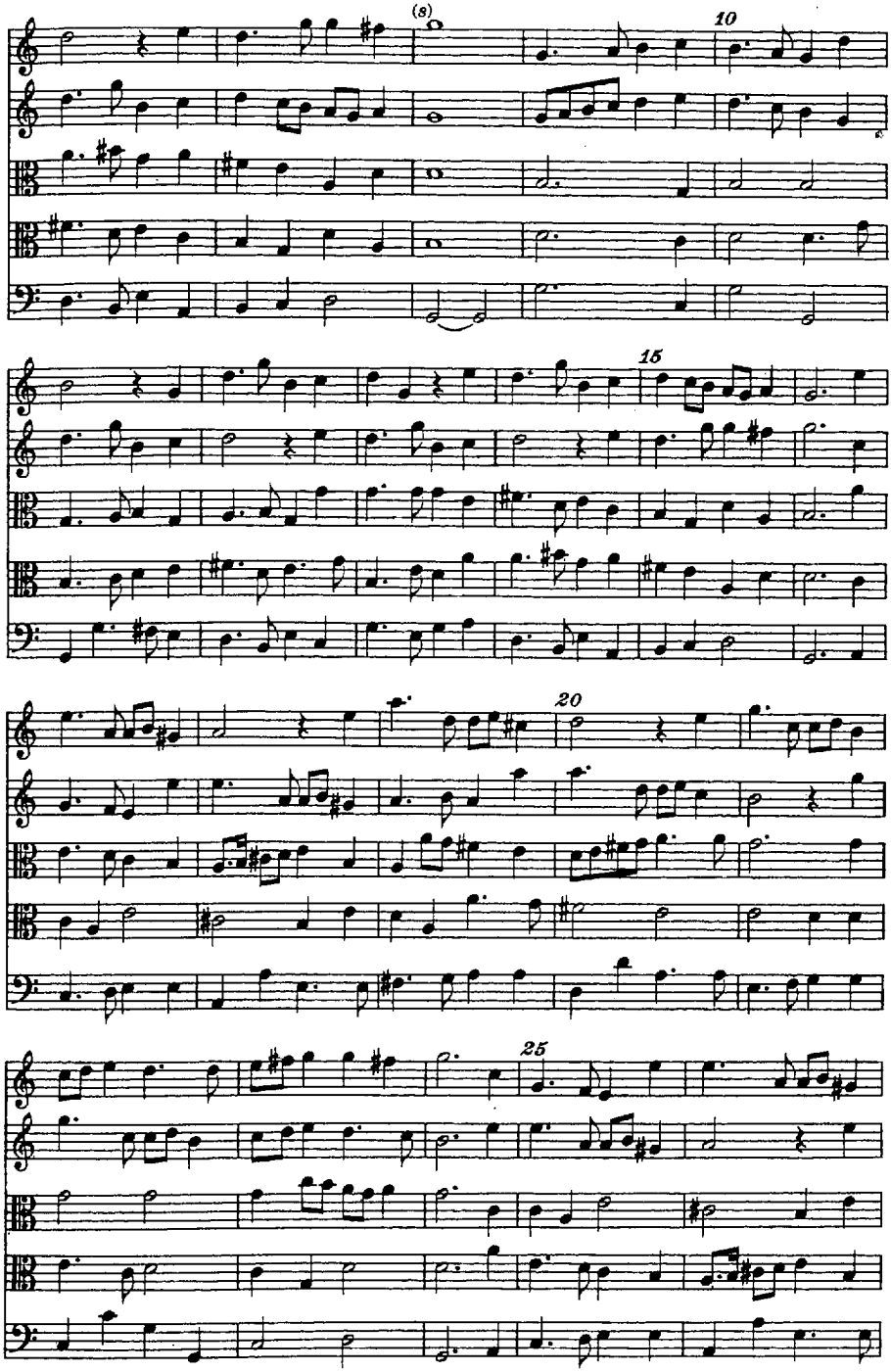
Coranta à 5

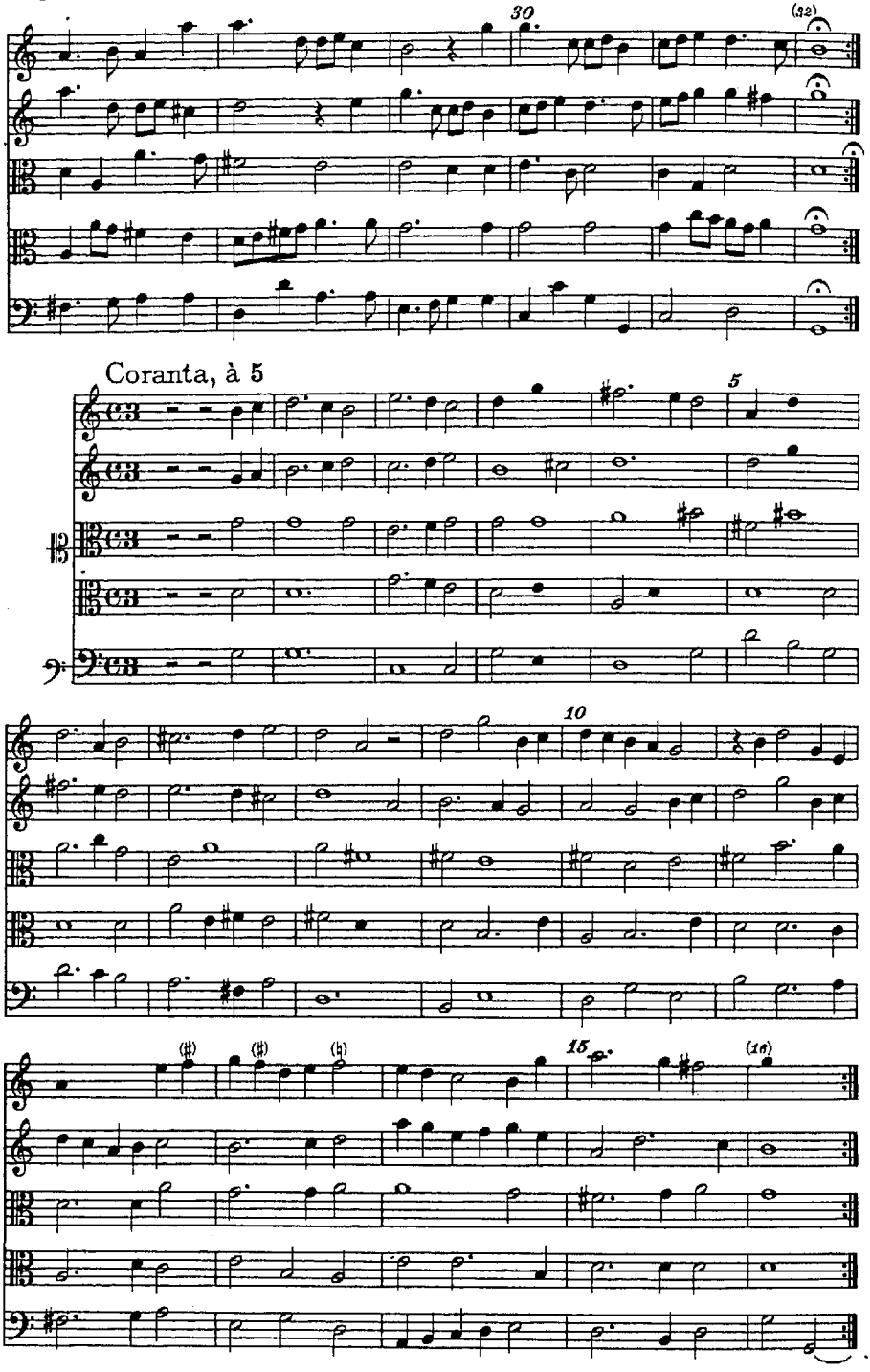


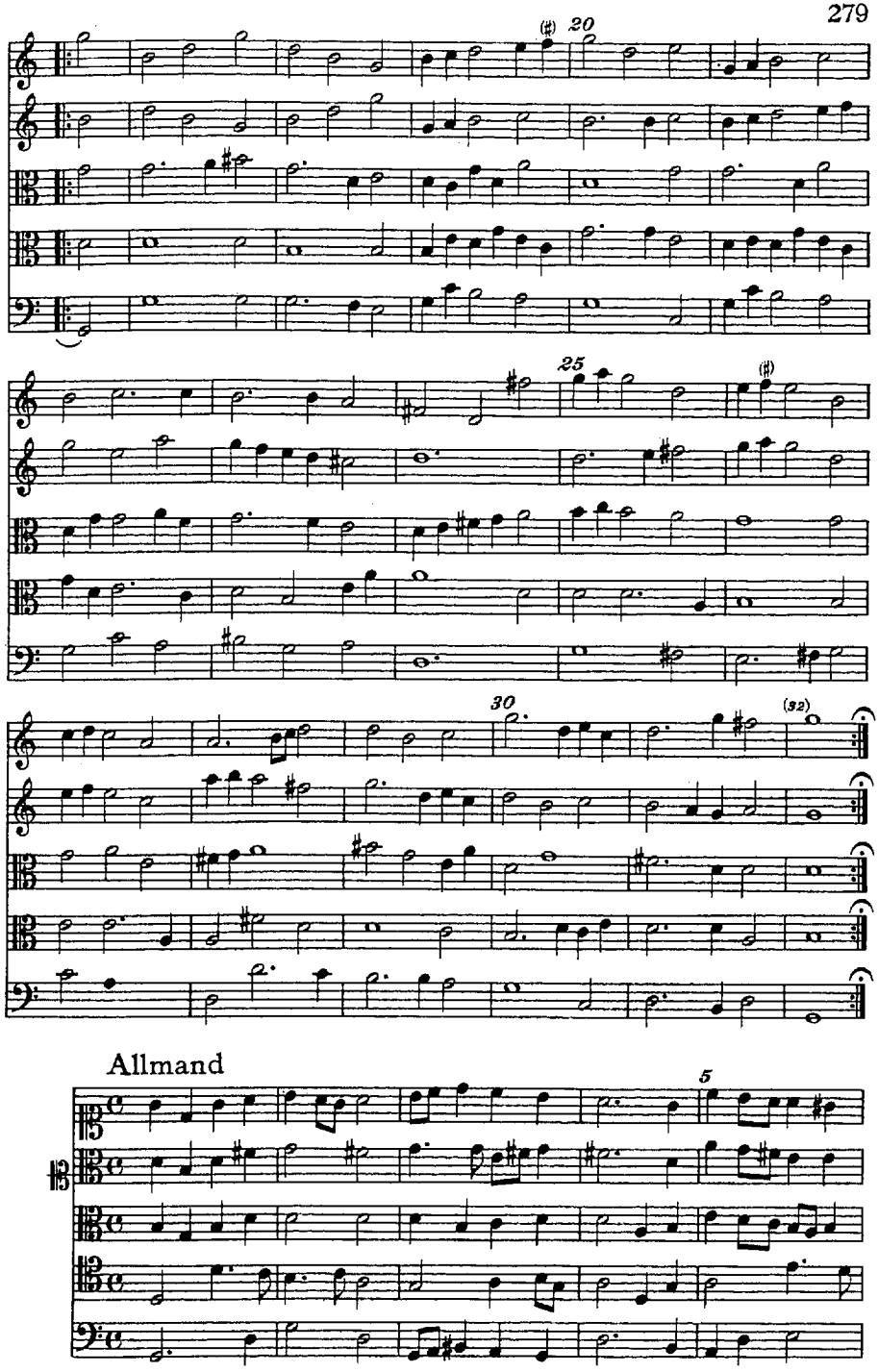


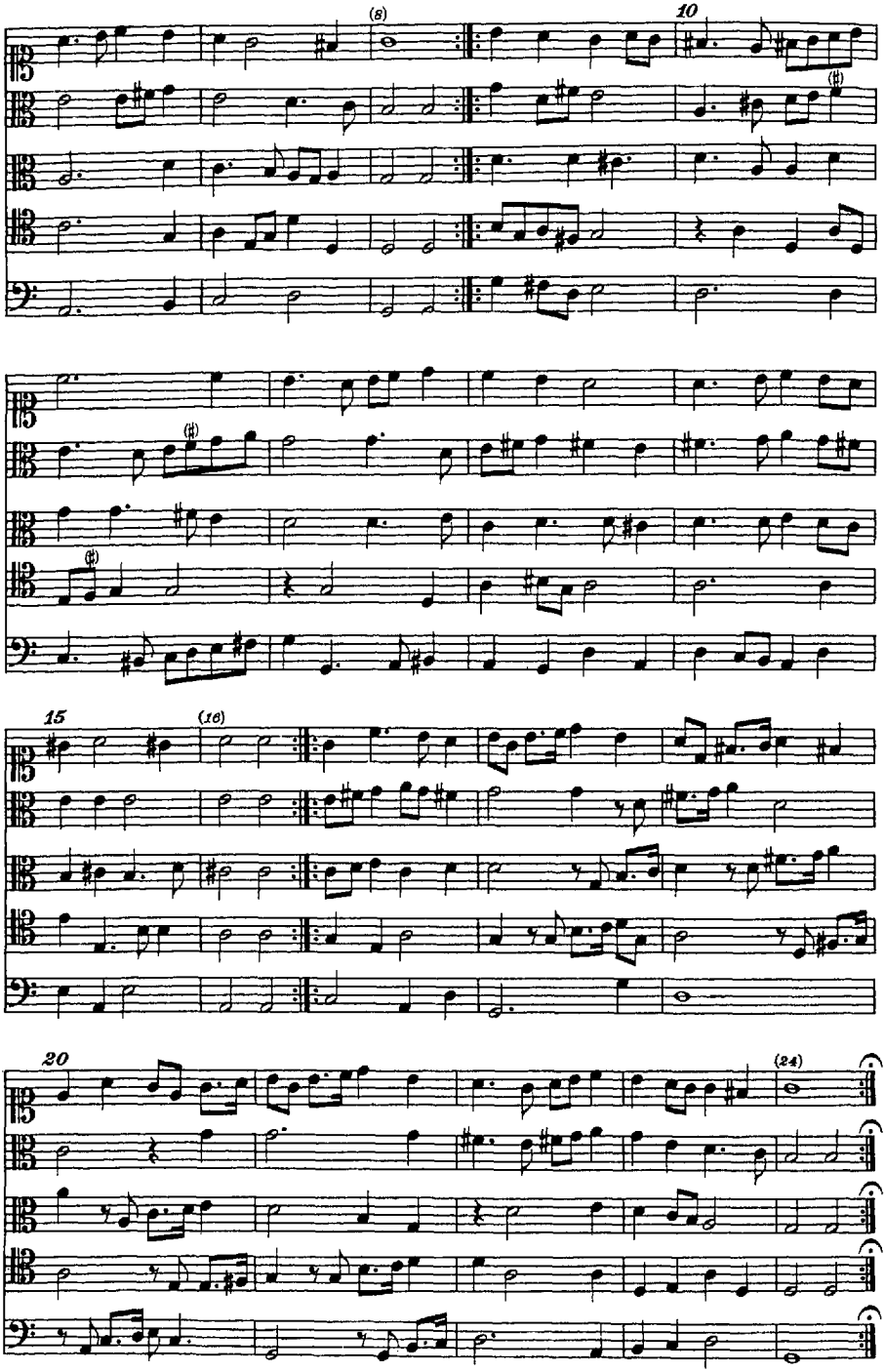
Allmand, à 5




(8)
10
15
20
25

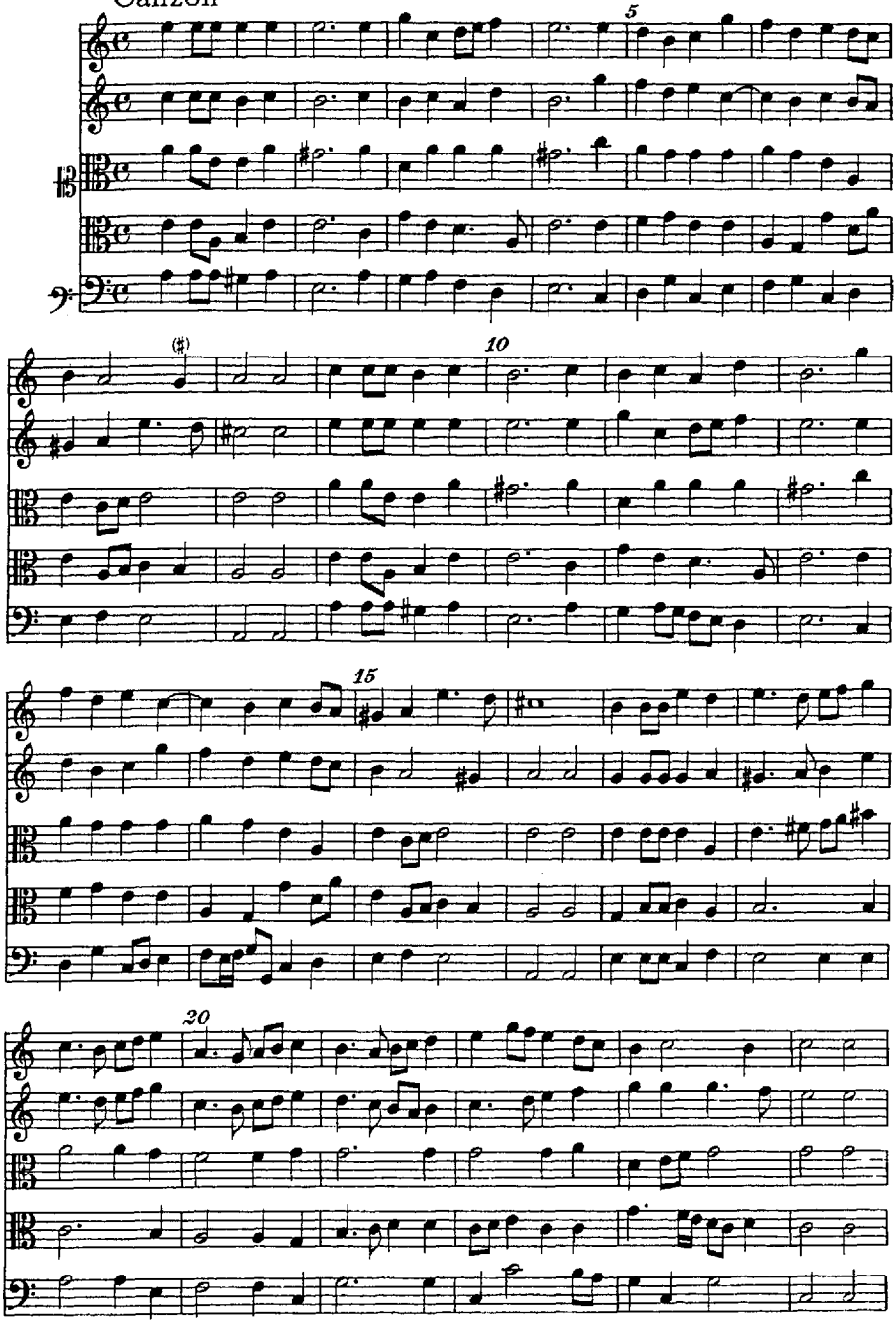

30
(32)
Coranta, à 5
5
10
15
(16)

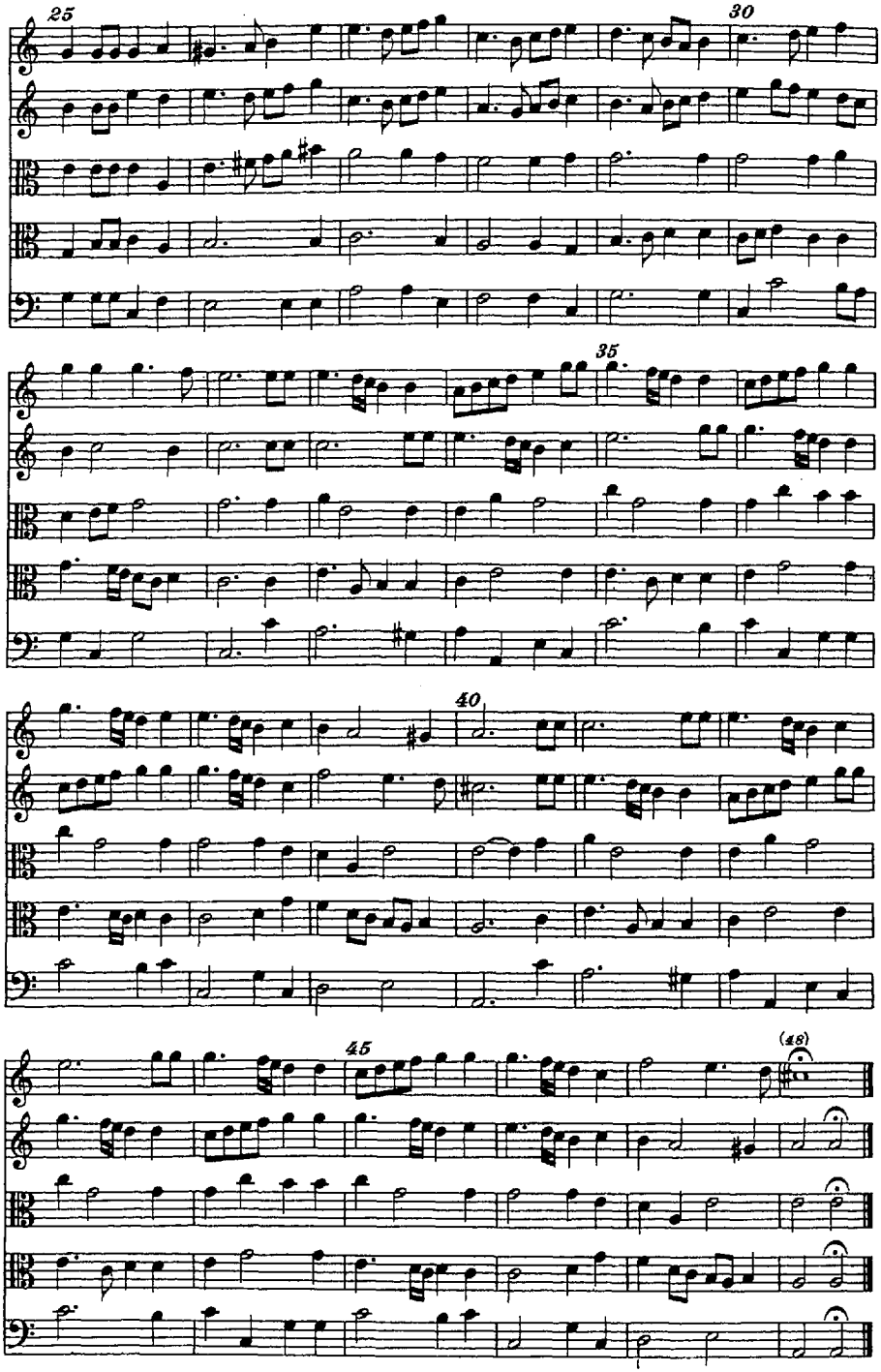

20
25
30
(32)
Allmand
5


(5)
10
15
(16)
20
(24)

XIX

Canzon



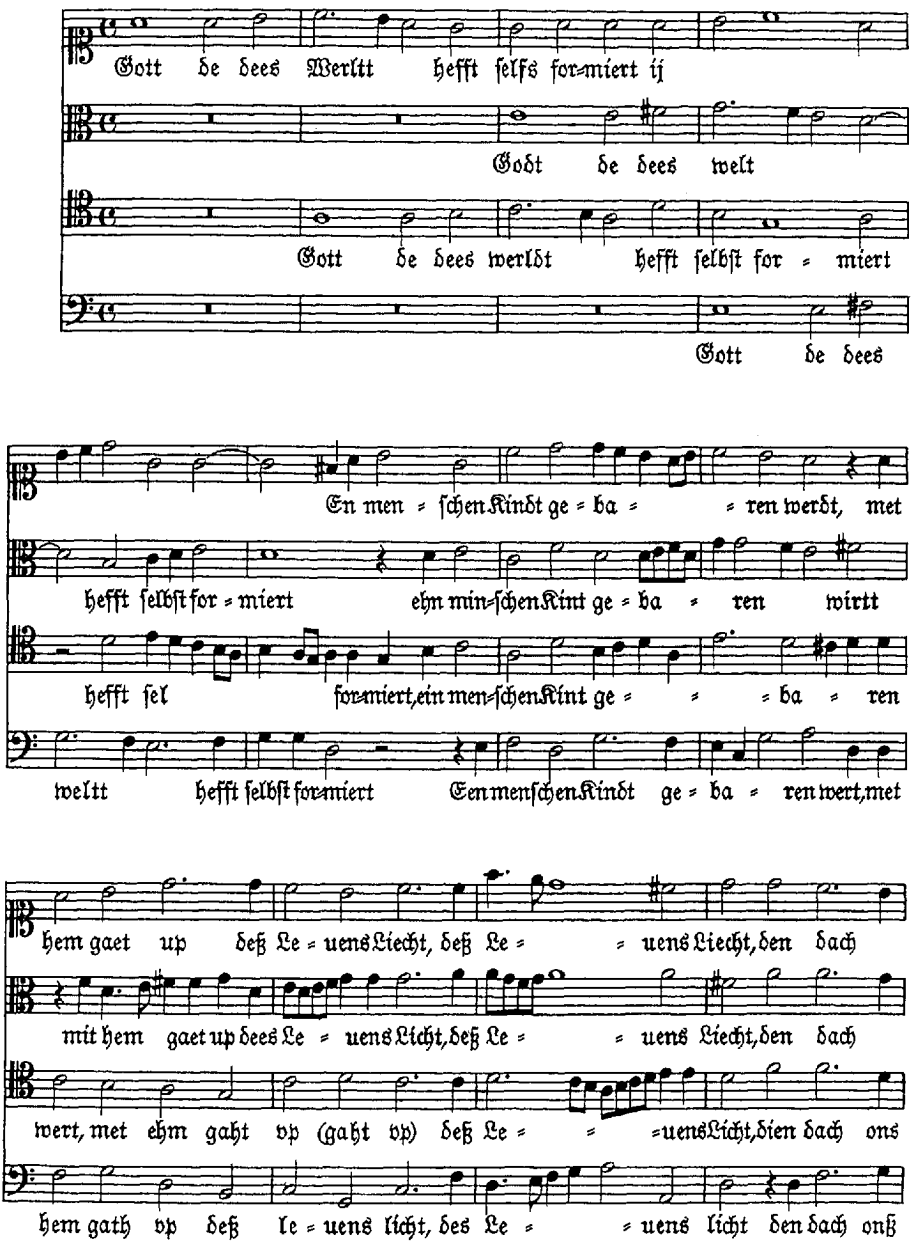

25
30
35
40
45
(48)

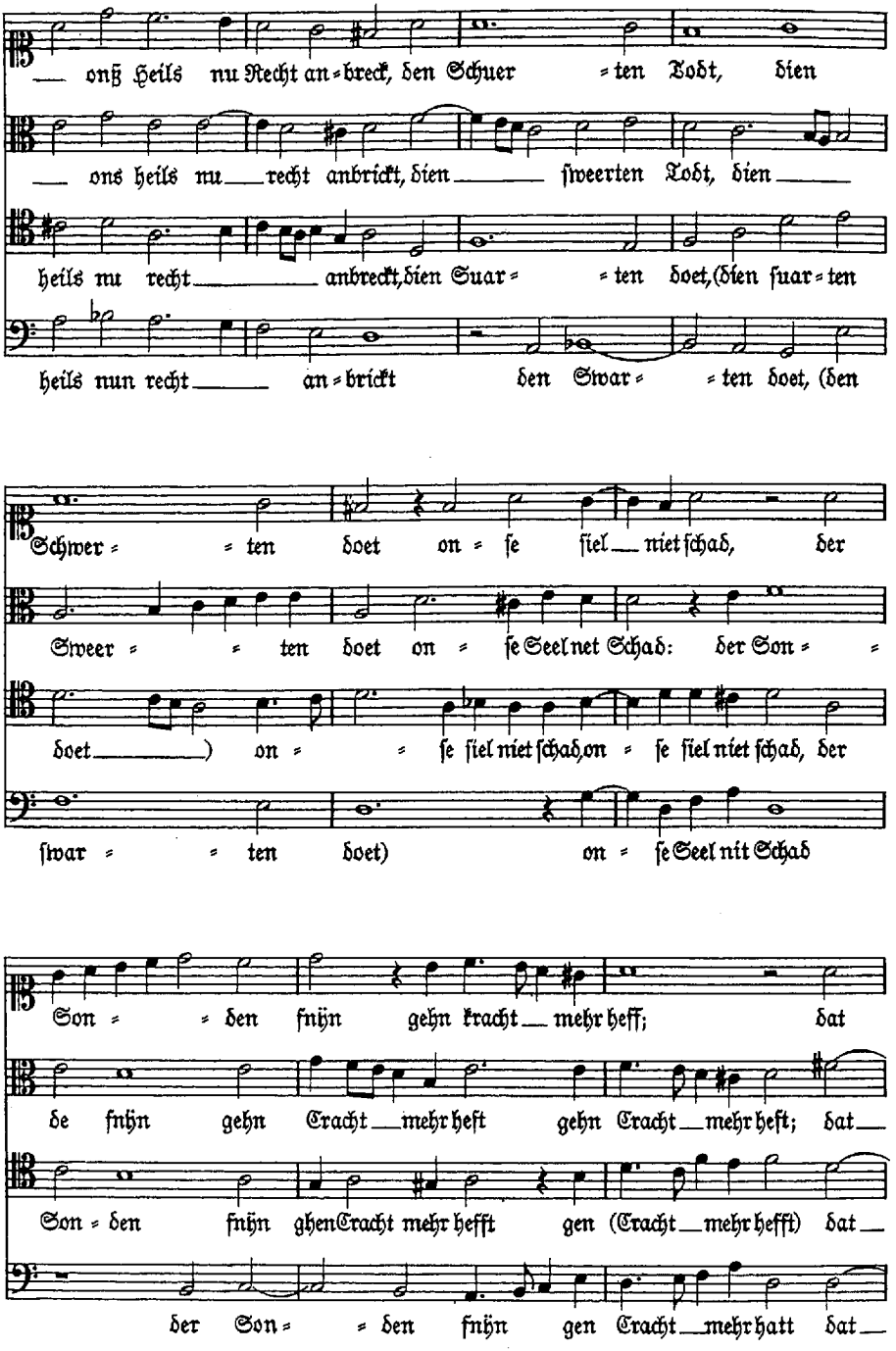
ZERSTREUTE KOMPOSITIONEN DER GOTTORFER MEISTER

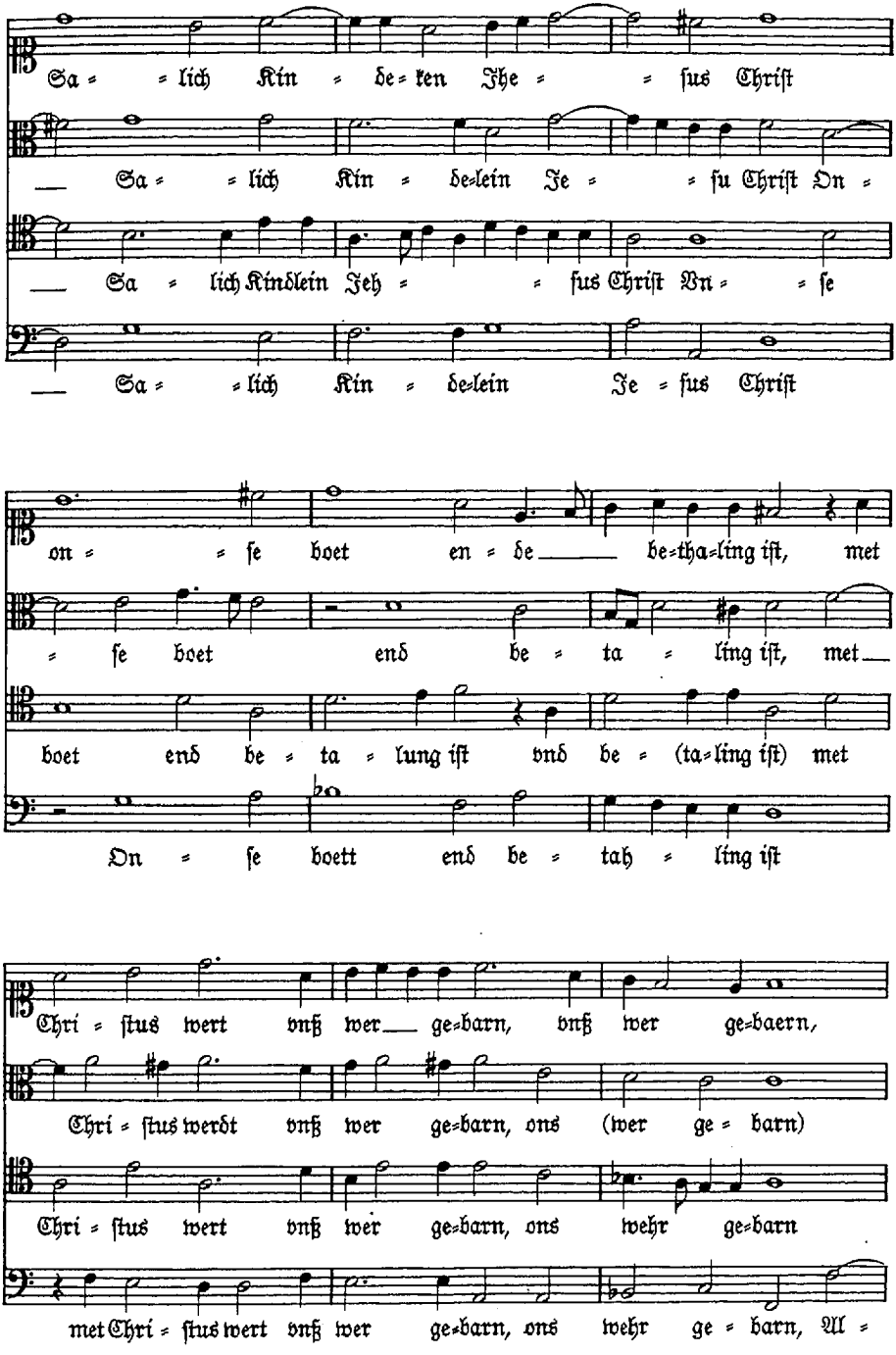
Joh. Sommeri, Cornicinis

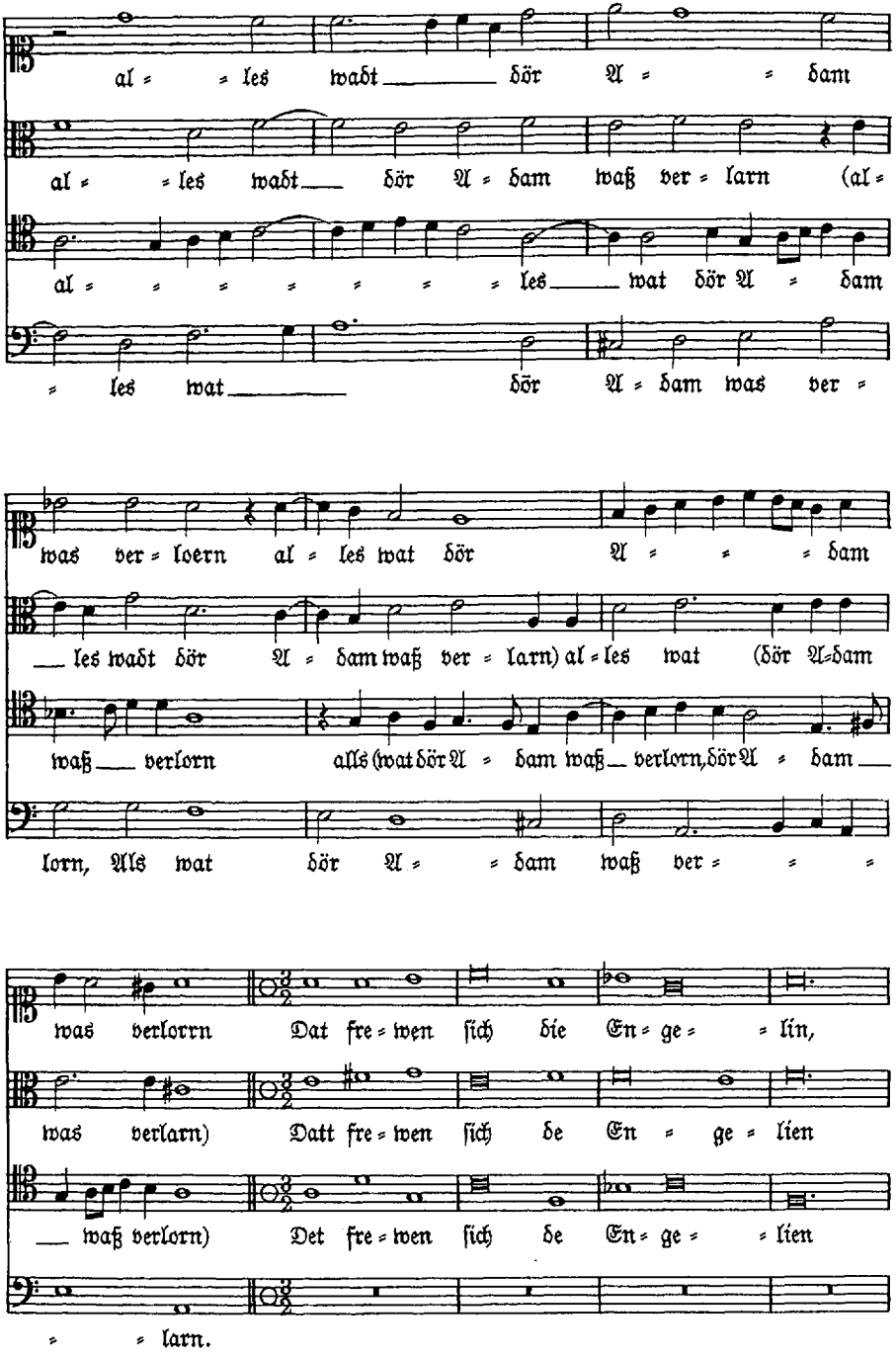
4 voc.

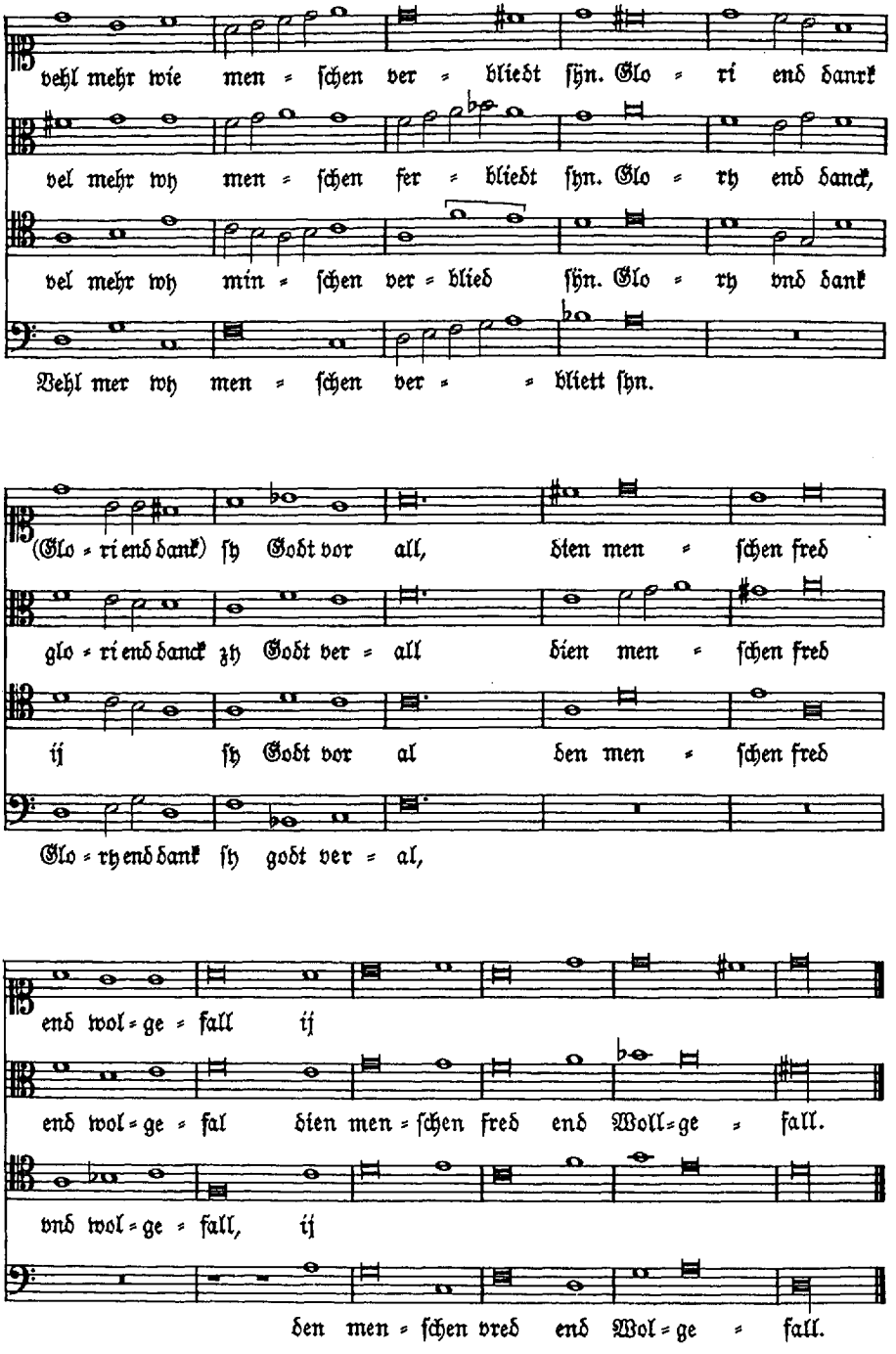
(1604 Mſs. der Stadtbibl. Lüneburg)




onß Heils nu Recht an=breck, den Schuer =ten Todt, dien
ons heils nu recht anbrickt, dien ſweerten Todt, dien
heils nu recht anbreckt, dien Suar= =ten doet, (dien ſuar=ten
heils nun recht an=brickt den Swar= =ten doet, (den
Schwer= =ten doet on= ſe ſiel niet ſchad, der
Sweer= =ten doet on= ſe Seel net Schad: der Son= =
doet) on= =ſe ſiel niet ſchad, on= ſe ſiel niet ſchad, der
ſwar= =ten doet) on= ſe Seel nit Schad
Son= =den fnÿn gehn kracht mehr heff; dat
de fnÿn gehn Cracht mehr heft gehn Cracht mehr heft; dat
Son=den fnÿn ghen Cracht mehr hefft gen (Cracht mehr hefft) dat
der Son= =den fnÿn gen Cracht mehr hatt dat


Sa = = lich Kin = de = ken Jhe = = sus Christ
Sa = = lich Kin = de=lein Je = = su Christ On =
Sa = lich Kindlein Jeh = = sus Christ Vn = = se
Sa = = lich Kin = de=lein Je = sus Christ
on = = se boet en = de be=tha=ling ist, met
= se boet end be = ta = ling ist, met
boet end be = ta = lung ist vnd be = (ta=ling ist) met
On = se boett end be = tah = ling ist
Chri = stus wert vnß wer ge=barn, vnß wer ge=baern,
Chri = stus werdt vnß wer ge=barn, ons (wer ge = barn)
Chri = stus wert vnß wer ge=barn, ons wehr ge=barn
met Chri = stus wert vnß wer ge=barn, ons wehr ge = barn, Al =

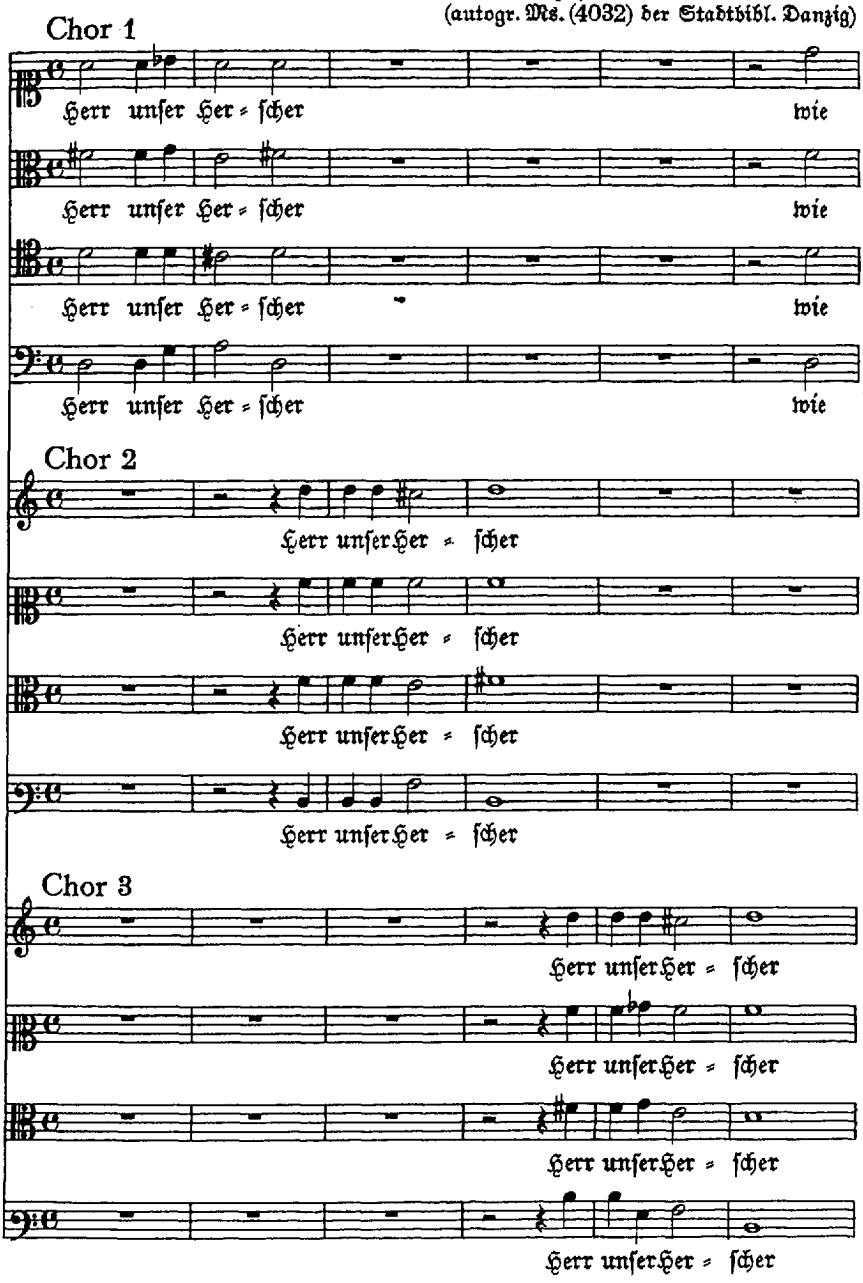

al = = les wadt _____ dör A = = dam
al = = les wadt ___ dör A = dam waß ver = larn (al =
al = = = = = = = = les ____ wat dör A = dam
= les wat _____ dör A = dam was ver =
was ver = loern al = les wat dör A = = = dam
___ les wadt dör A = dam waß ver = larn) al = les wat (dör A = dam
waß ___ verlorn alls (wat dör A = dam waß ___ verlorn, dör A = dam ___
lorn, Als wat dör A = = dam waß ver = = =
was verlorrn Dat fre = wen sich die En = ge = = lin,
was verlarn) Datt fre = wen sich de En = ge = lien
___ waß verlorn) Det fre = wen sich de En = ge = = lien
= = larn.

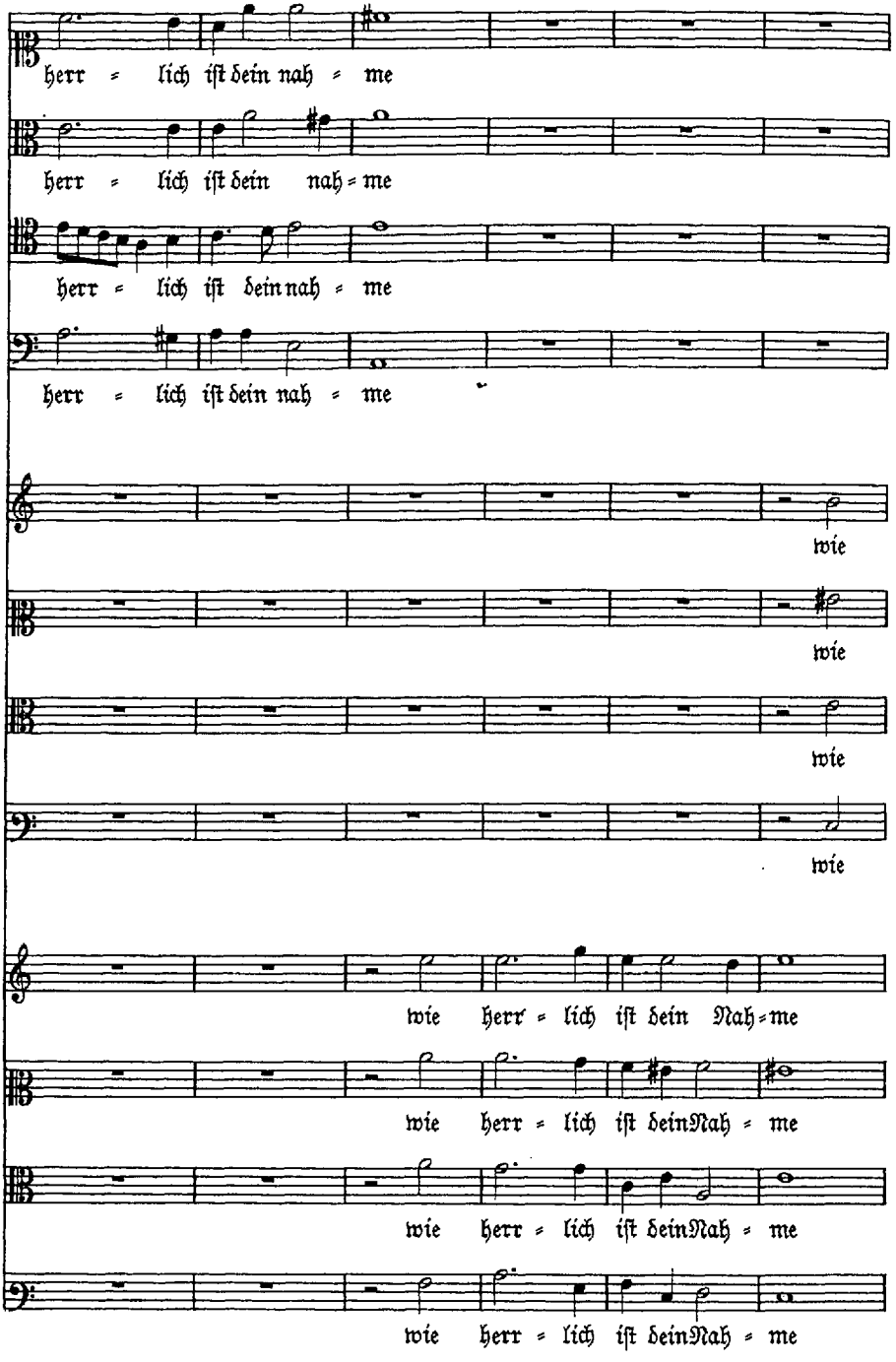

vehl mehr wie men = ſchen ver = bliedt ſyn. Glo = ri end danck
vel mehr wy men = ſchen fer = bliedt ſyn. Glo = ry end danck,
vel mehr wy min = ſchen ver = blied ſyn. Glo = ry vnd dank
Vehl mer wy men = ſchen ver = = bliett ſyn.
(Glo = ri end dank) ſy Godt vor all, dien men = ſchen fred
glo = ri end danck zy Godt ver = all dien men = ſchen fred
ij ſy Godt vor al den men = ſchen fred
Glo = ry end dank ſy godt ver = al,
end wol = ge = fall ij
end wol = ge = fal dien men = ſchen fred end Woll = ge = fall.
vnd wol = ge = fall, ij
den men = ſchen vred end Wol = ge = fall.

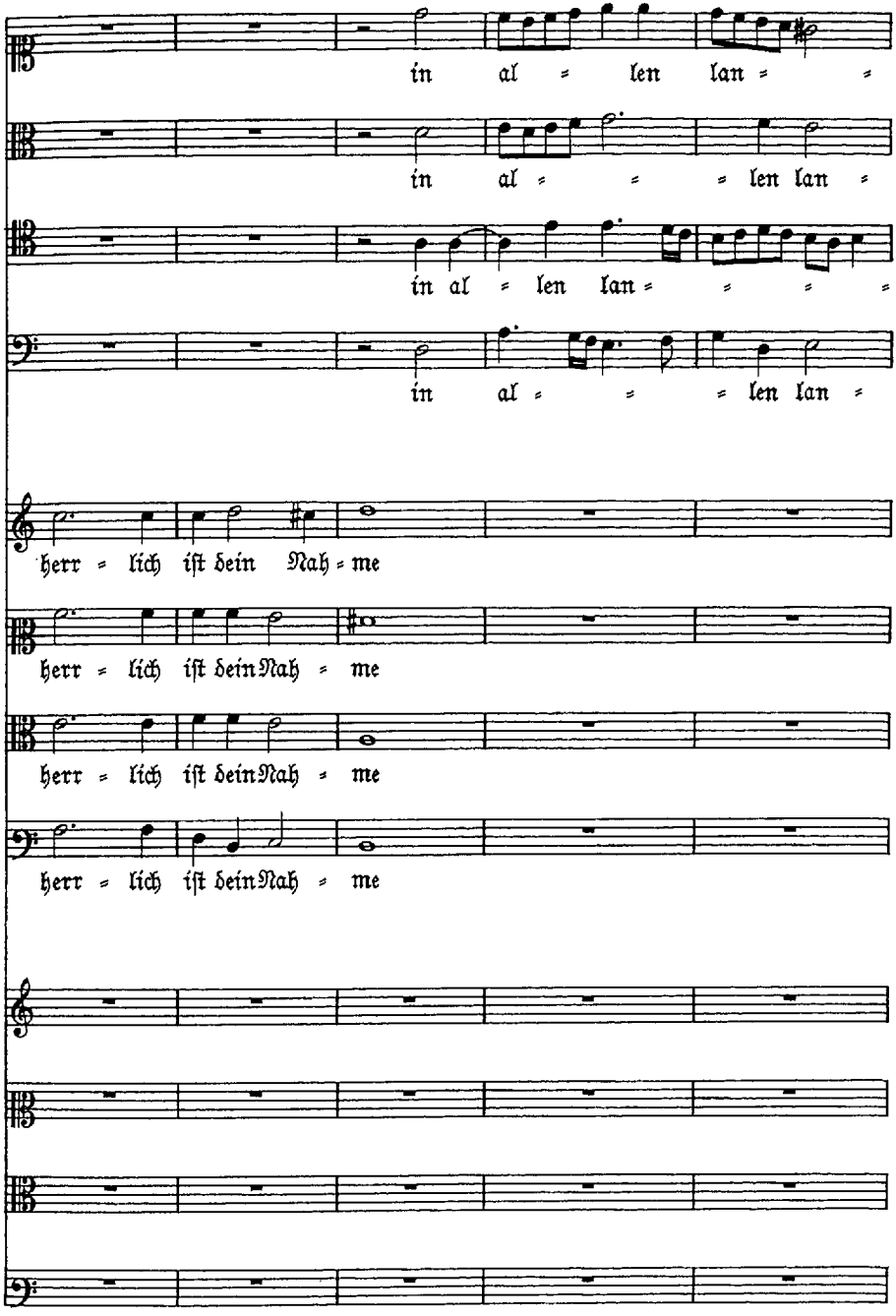
Der 8. Pſalm

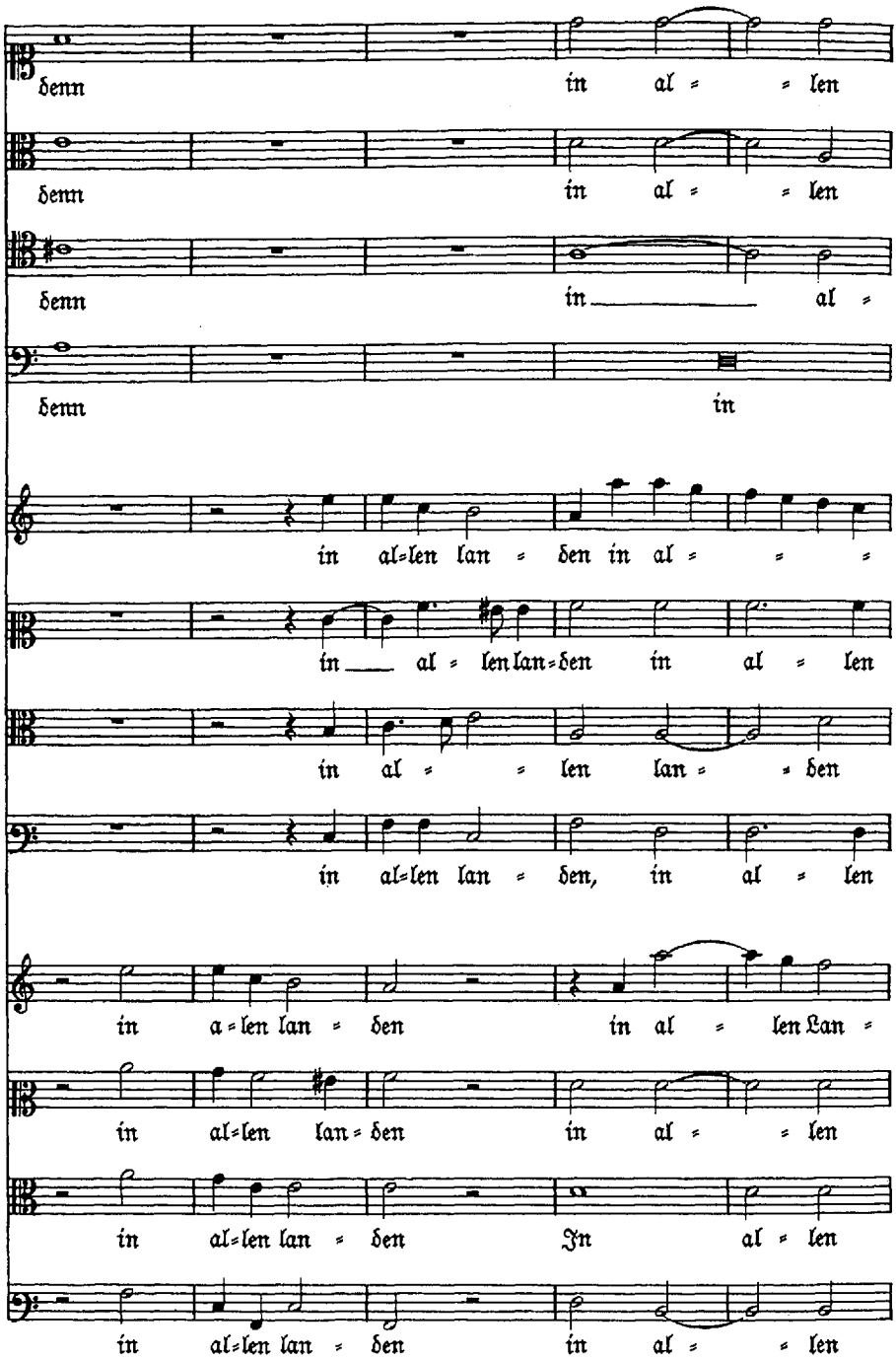
à 12

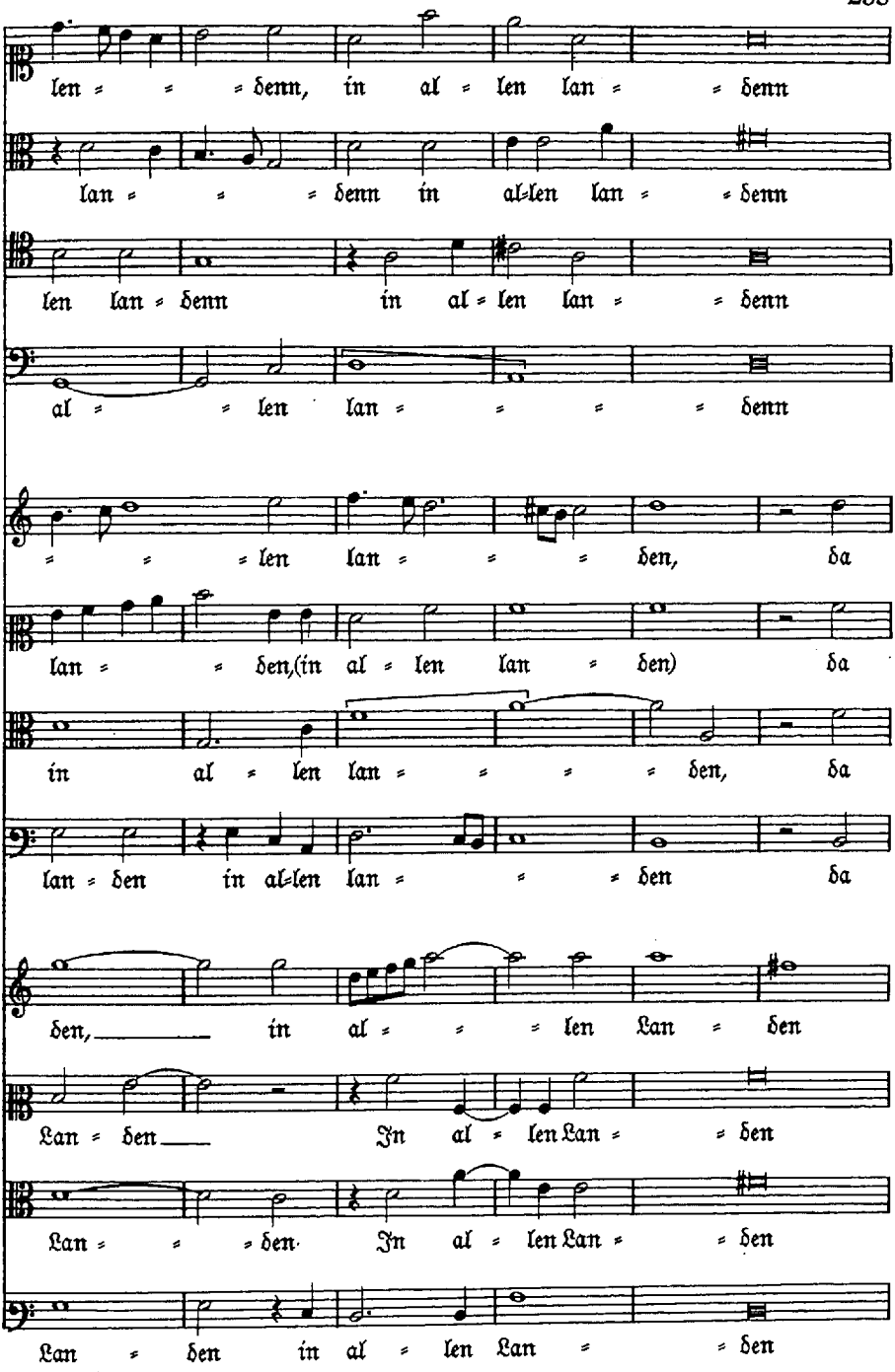
Johannes Sommer
(autogr. Ms. (4032) der Stadtbibl. Danzig)

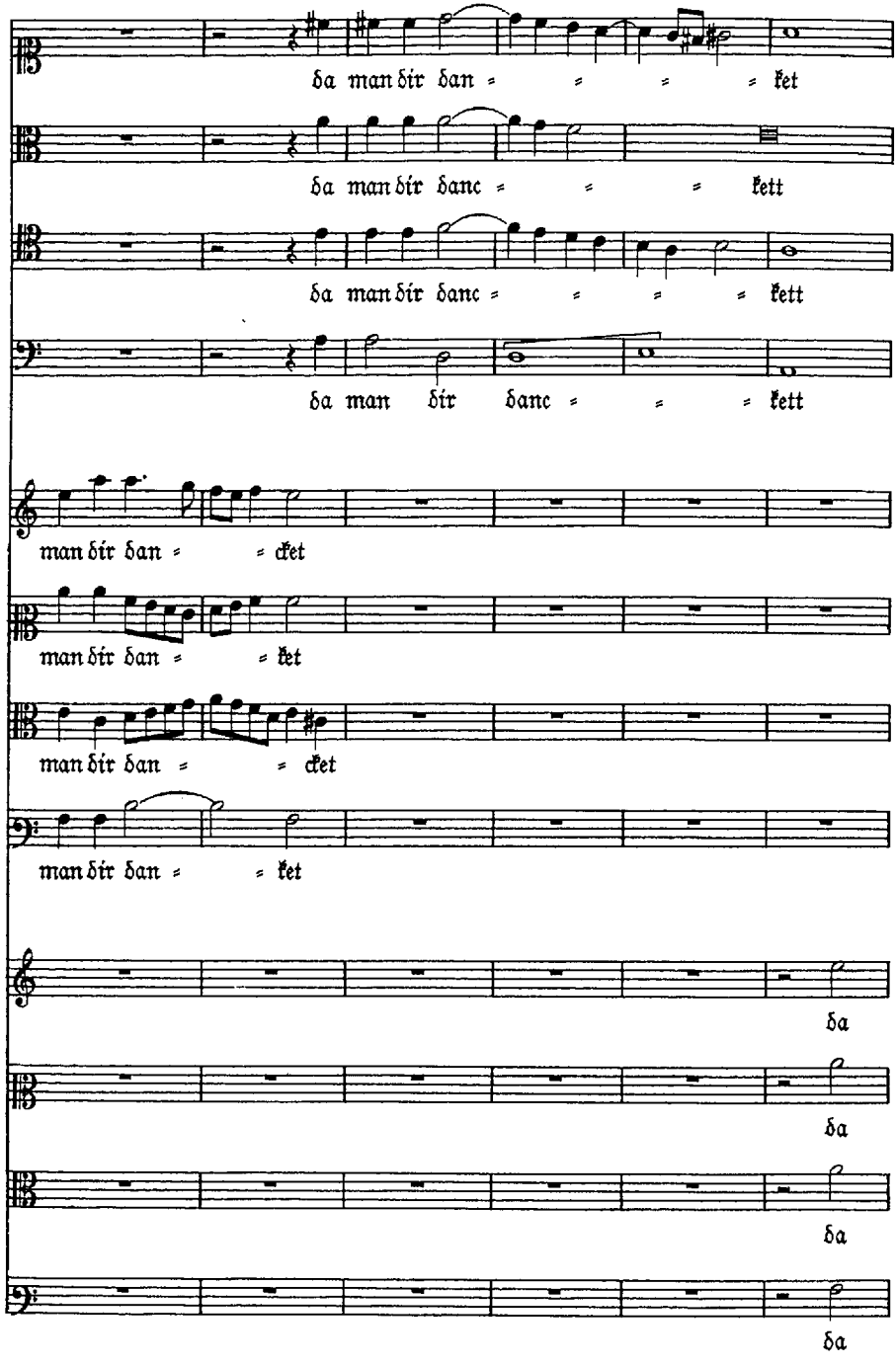


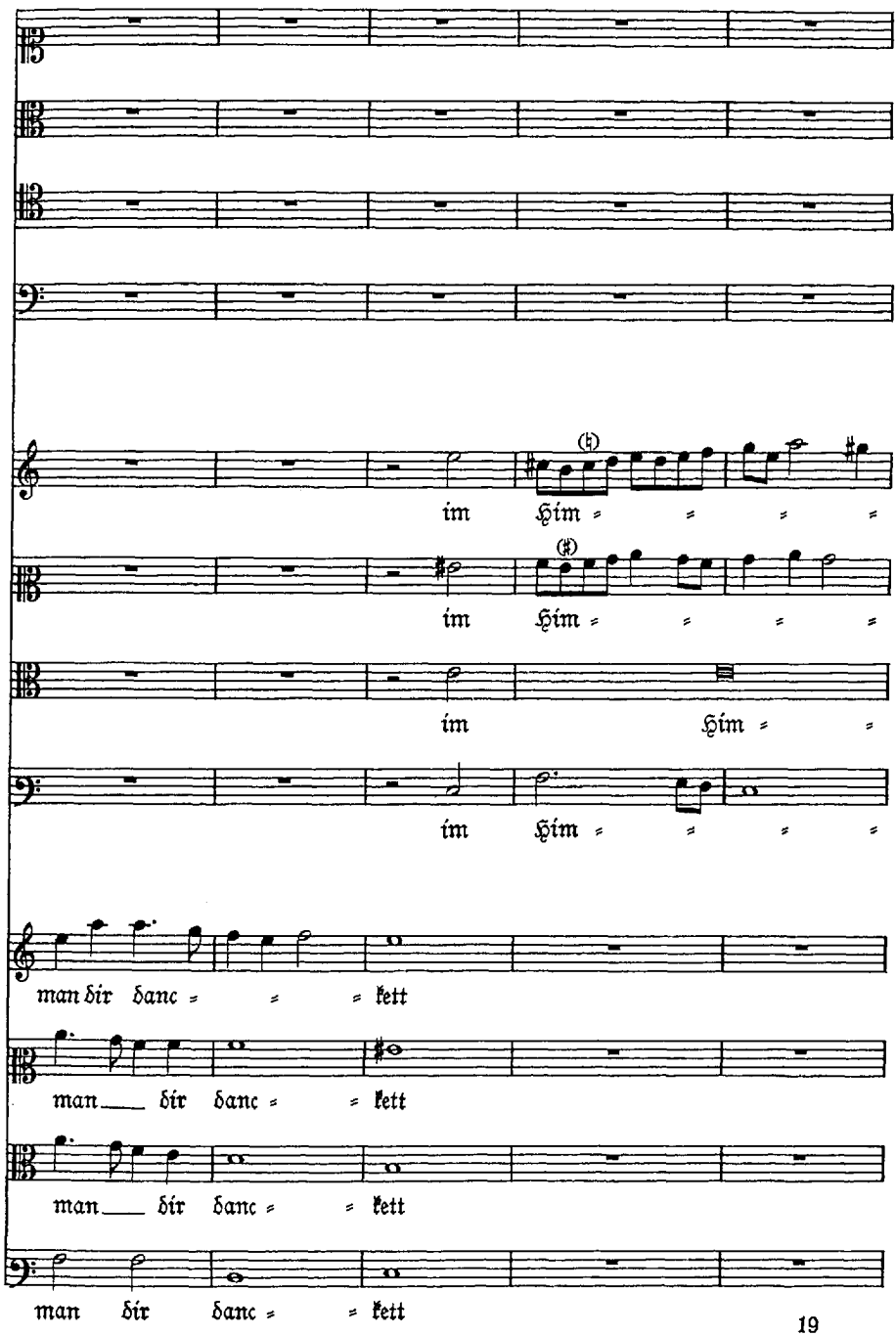

herr = lich ist dein nah = me
herr = lich ist dein nah = me
herr = lich ist dein nah = me
herr = lich ist dein nah = me
wie
wie
wie
wie
wie herr = lich ist dein Nah = me
wie herr = lich ist dein Nah = me
wie herr = lich ist dein Nah = me
wie herr = lich ist dein Nah = me

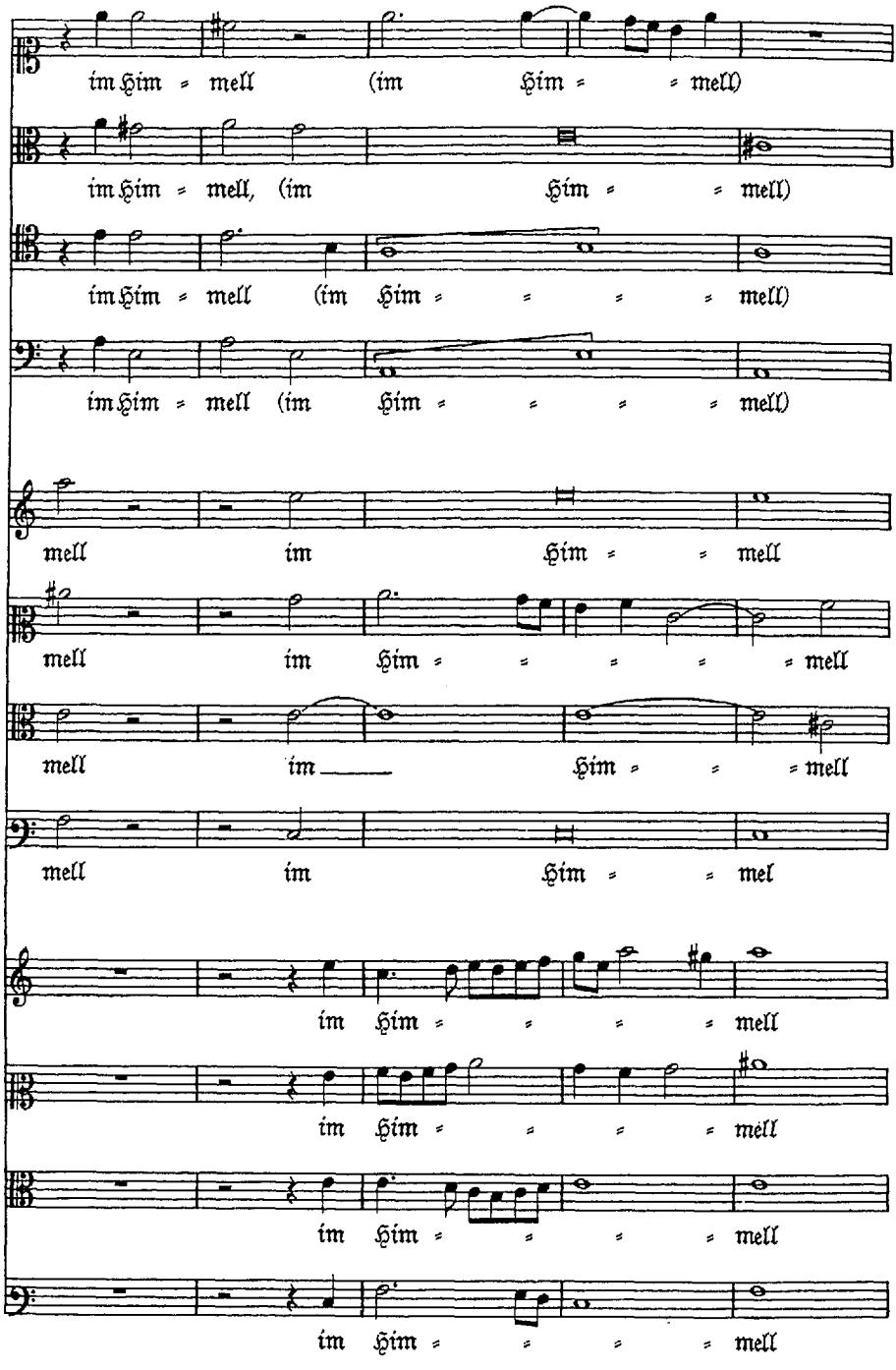

in al = len lan = =
in al = = = len lan =
in al = len lan = = = =
in al = = = len lan =
herr = lich ist dein Nah = me
herr = lich ist dein Nah = me
herr = lich ist dein Nah = me
herr = lich ist dein Nah = me

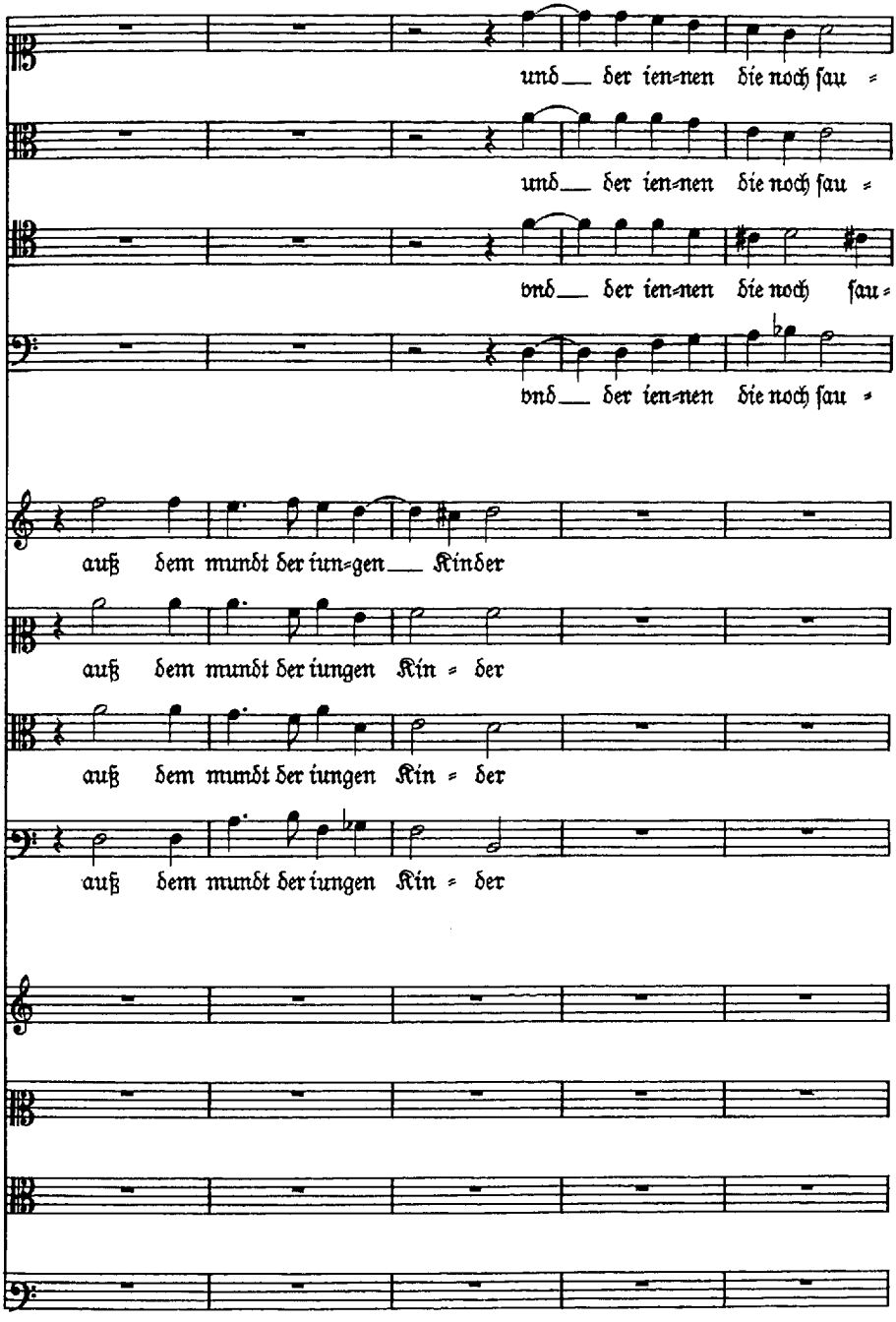

denn in al = = len
denn in al = = len
denn in ____ al =
denn in
in al=len lan = den in al = = =
in ___ al = len lan=den in al = len
in al = = len lan = = den
in al=len lan = den, in al = len
in a=len lan = den in al = len Lan =
in al=len lan = den in al = = len
in al=len lan = den In al = len
in al=len lan = den in al = = len

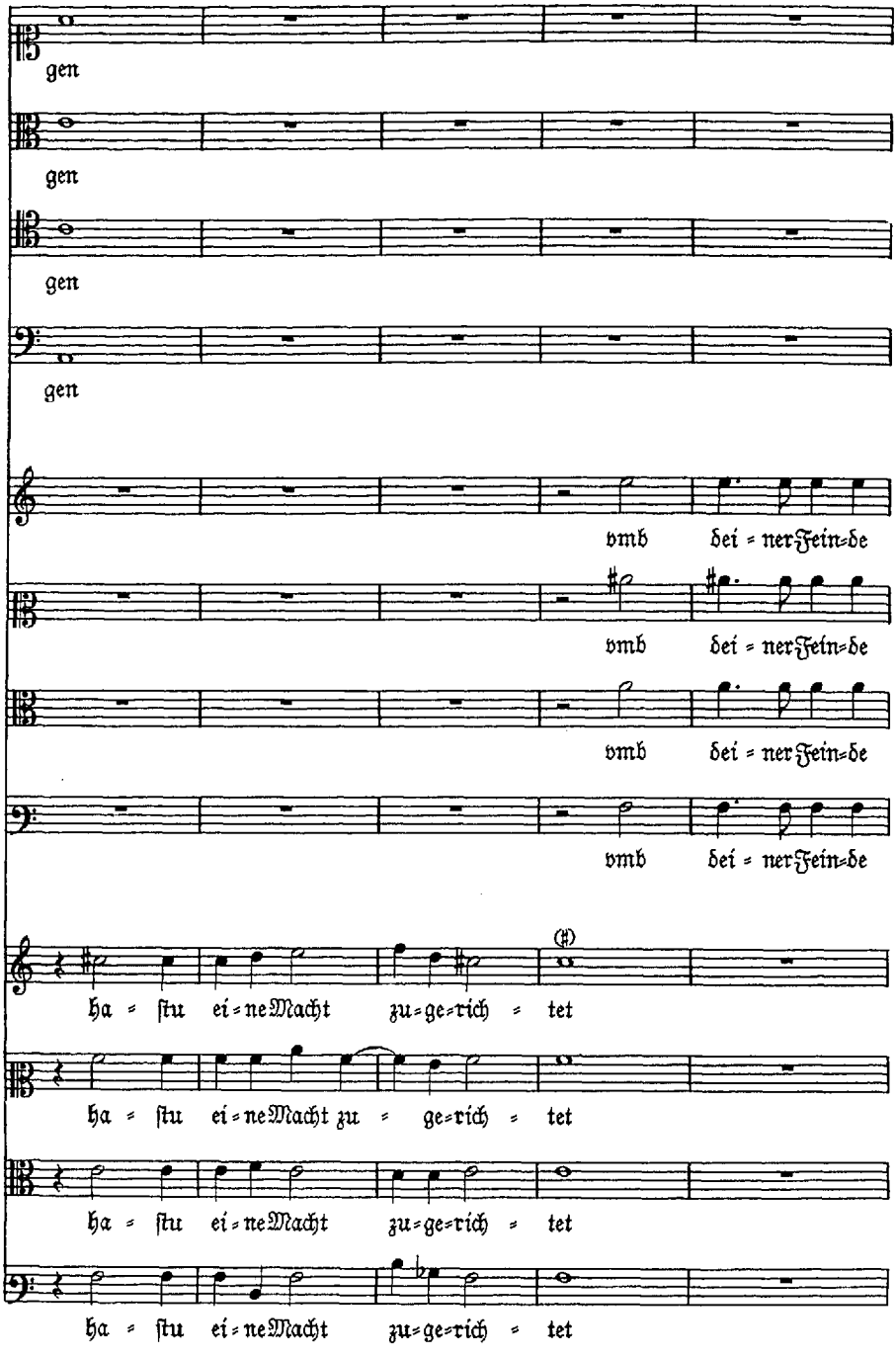

len = = = denn, in al = len lan = = denn
lan = = = denn in al=len lan = = denn
len lan = denn in al = len lan = = denn
al = = len lan = = = = denn
= = = len lan = = = den, da
lan = = den,(in al = len lan = den) da
in al = len lan = = = = den, da
lan = den in al=len lan = = = den da
den, in al = = = len Lan = den
Lan = den In al = len Lan = = den
Lan = = = den In al = len Lan = = den
Lan = den in al = len Lan = = den

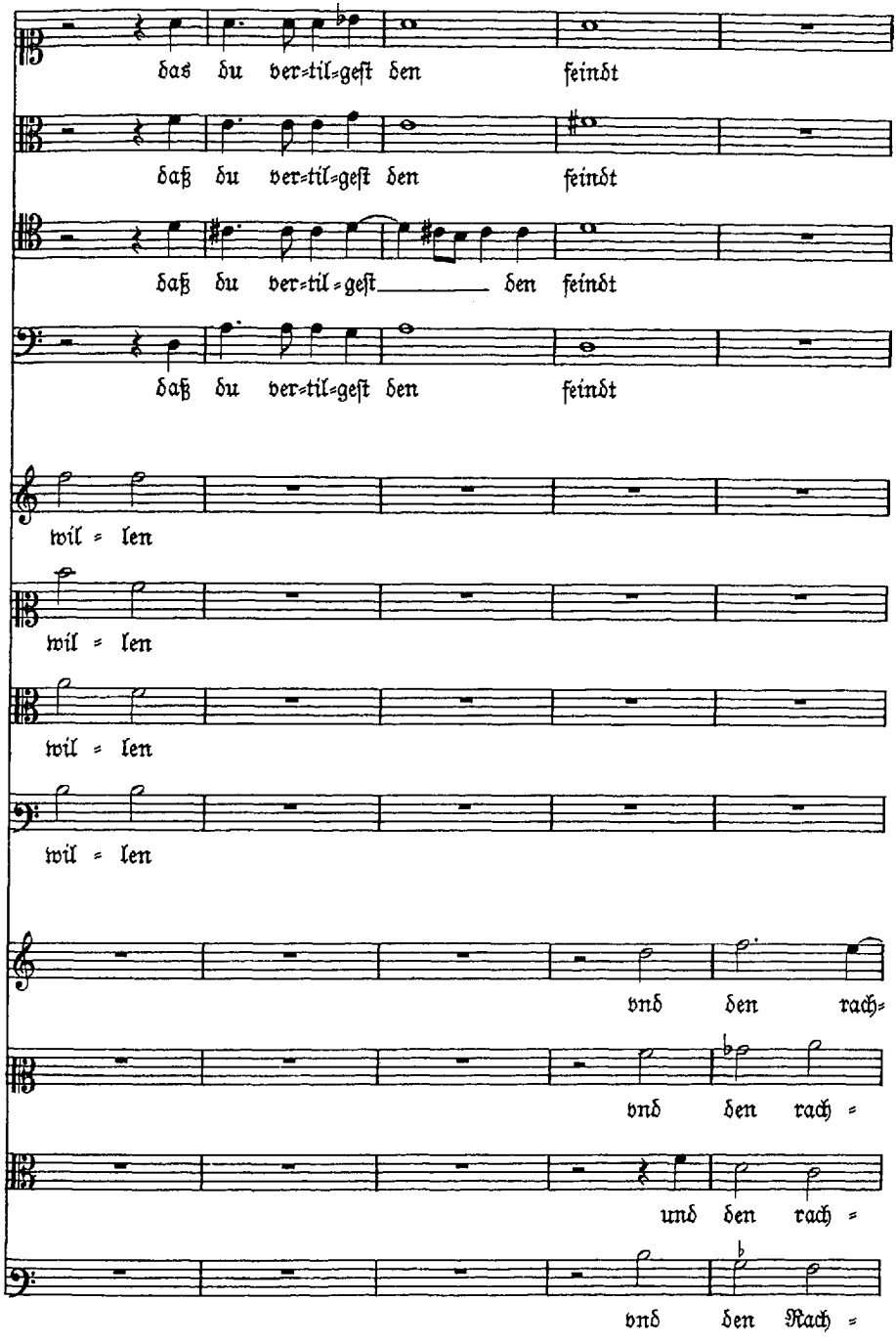

da man dir dan = = = = ket
da man dir danc = = = ket
da man dir danc = = = = ket
da man dir danc = = = ket
man dir dan = = cket
man dir dan = = ket
man dir dan = = cket
man dir dan = = ket
da
da
da
da

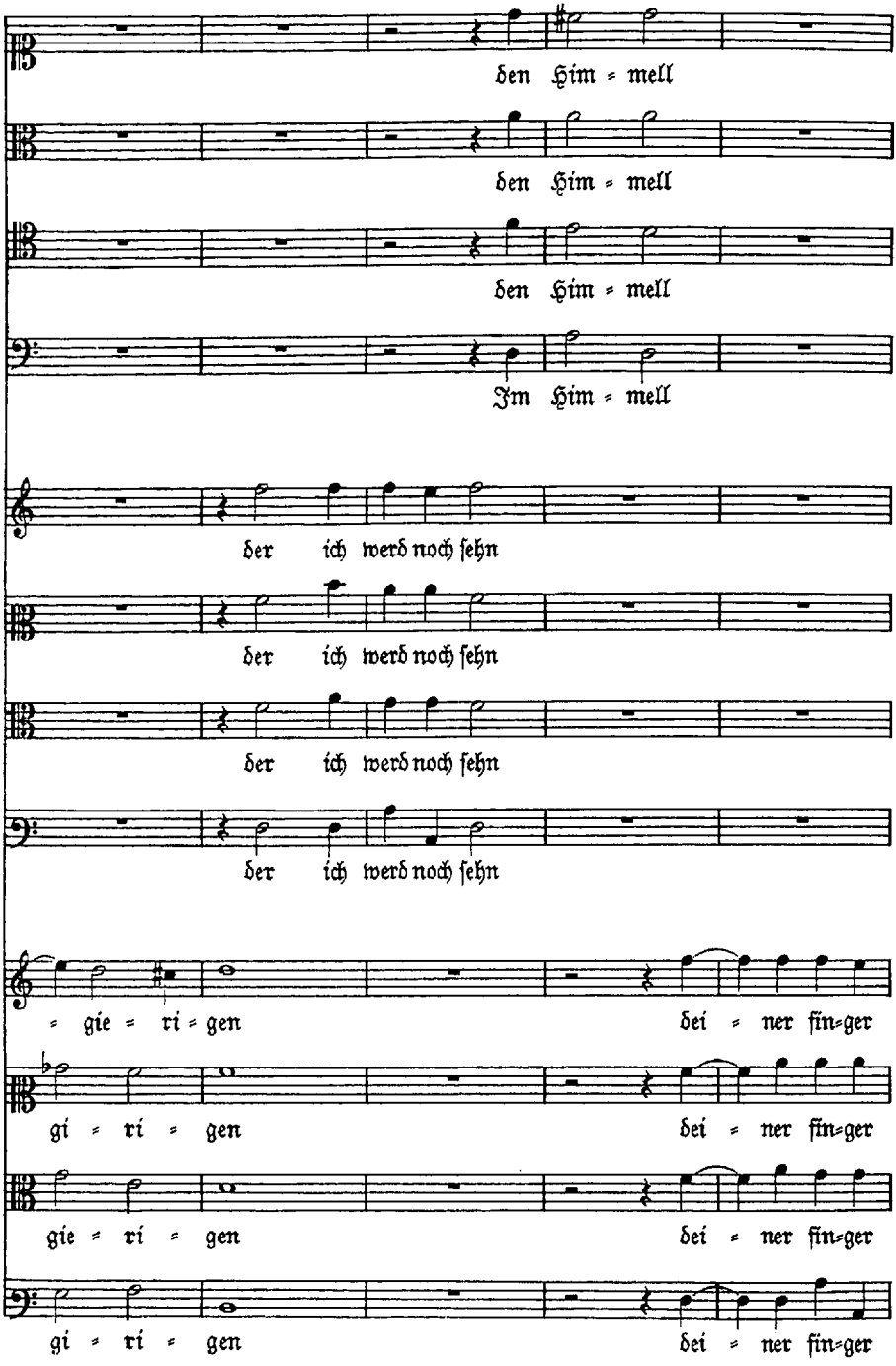

im Him
im Him
im Him
im Him
man dir danc ket
man dir danc ket
man dir danc ket
man dir danc ket

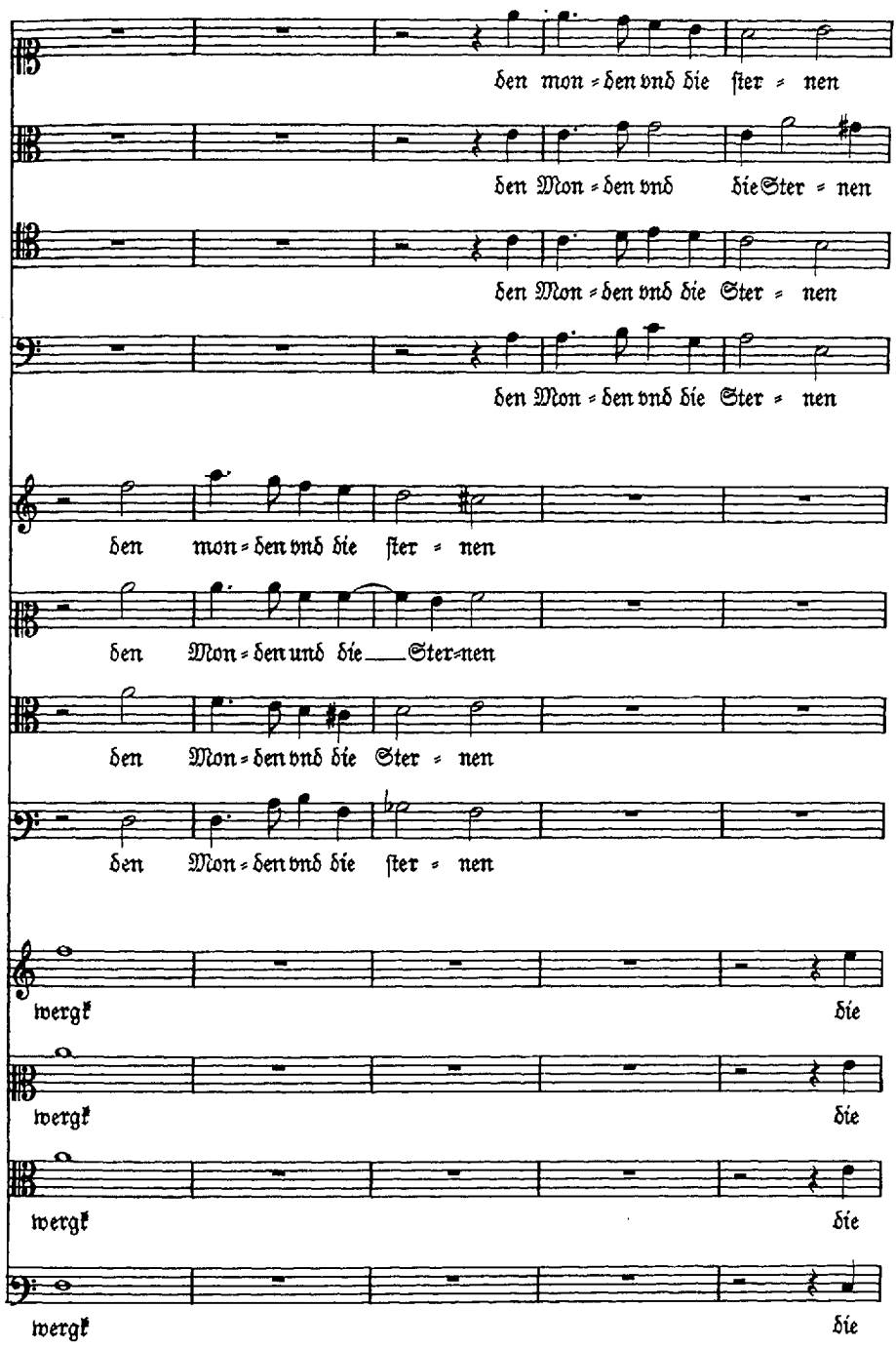

im Him = mell (im Him = = mell)
im Him = mell, (im Him = = mell)
im Him = mell (im Him = = = = mell)
im Him = mell (im Him = = = = mell)
mell im Him = = mell
mell im Him = = = = = mell
mell im Him = = = mell
mell im Him = = mel
im Him = = = = mell
im Him = = = = mell
im Him = = = = mell
im Him = = = = mell

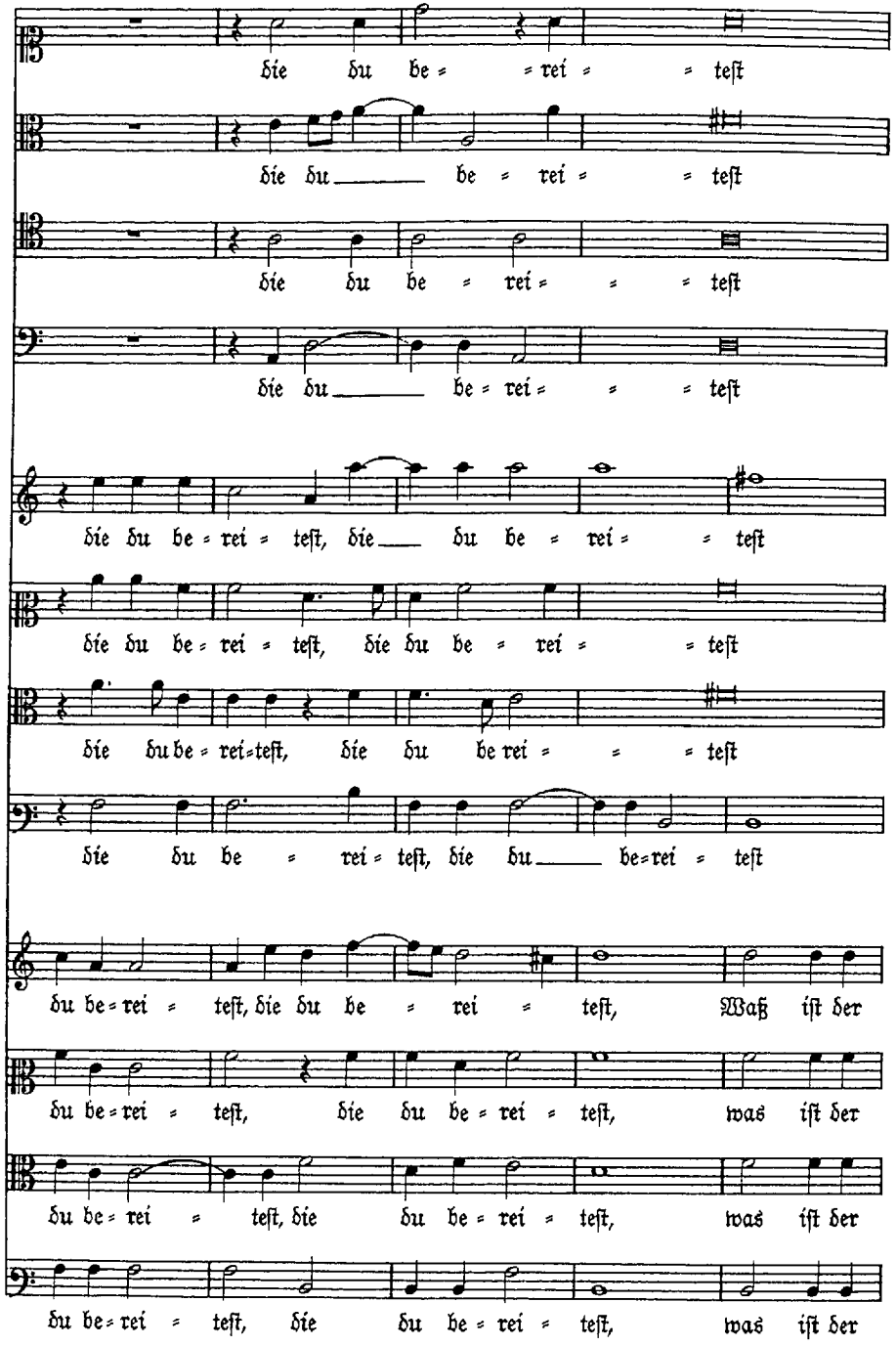

vnd der ien=nen die noch sau =
vnd der ien=nen die noch sau =
vnd der ien=nen die noch sau=
vnd der ien=nen die noch sau =
auß dem mundt der iun=gen Kinder
auß dem mundt der iungen Kin = der
auß dem mundt der iungen Kin = der
auß dem mundt der iungen Kin = der

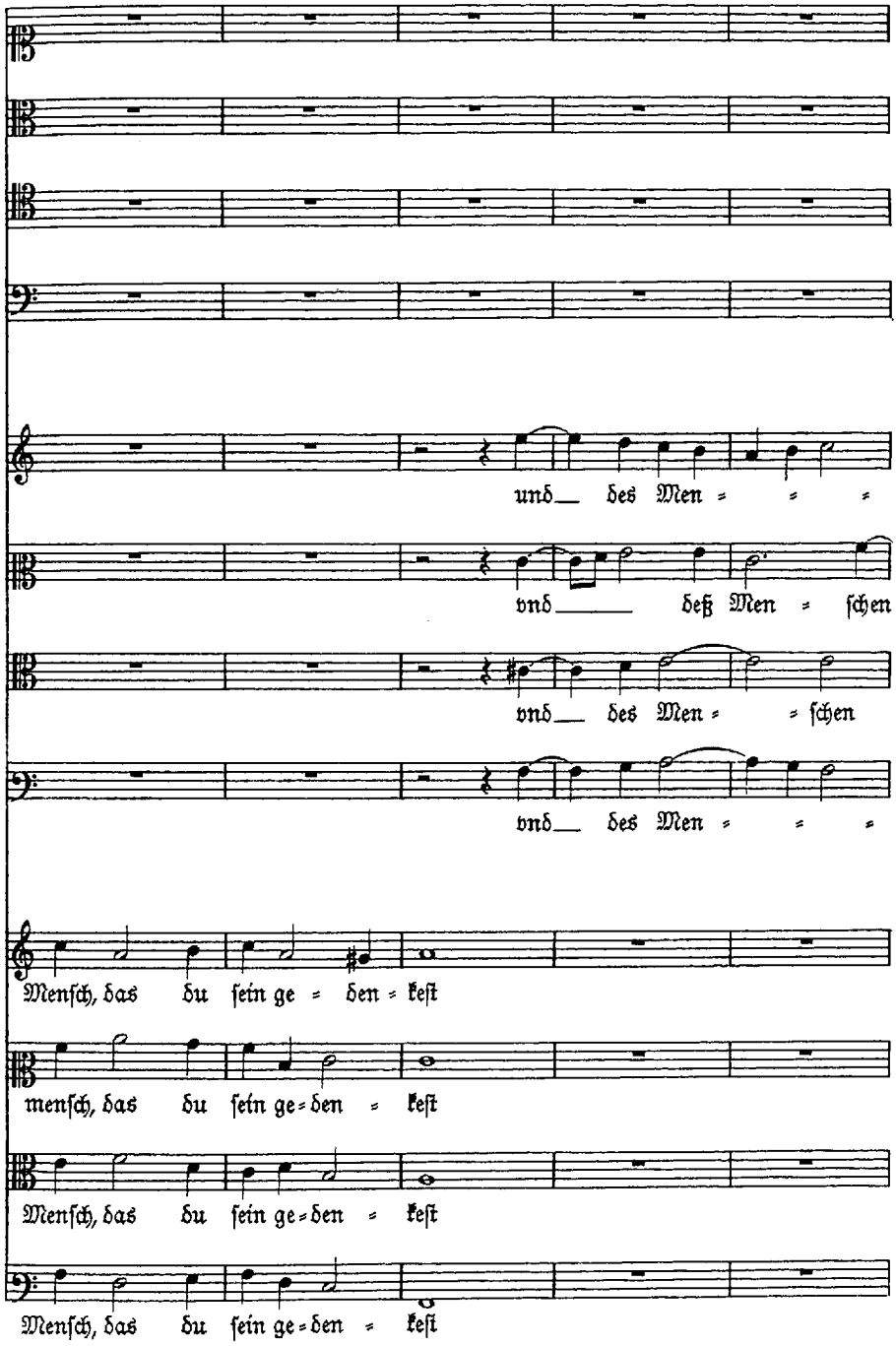

gen
gen
gen
gen
vmb dei = ner Fein=de
vmb dei = ner Fein=de
vmb dei = ner Fein=de
ha = ſtu ei = ne Macht zu = ge = rich = tet
ha = ſtu ei = ne Macht zu = ge = rich = tet
ha = ſtu ei = ne Macht zu = ge = rich = tet
ha = ſtu ei = ne Macht zu = ge = rich = tet

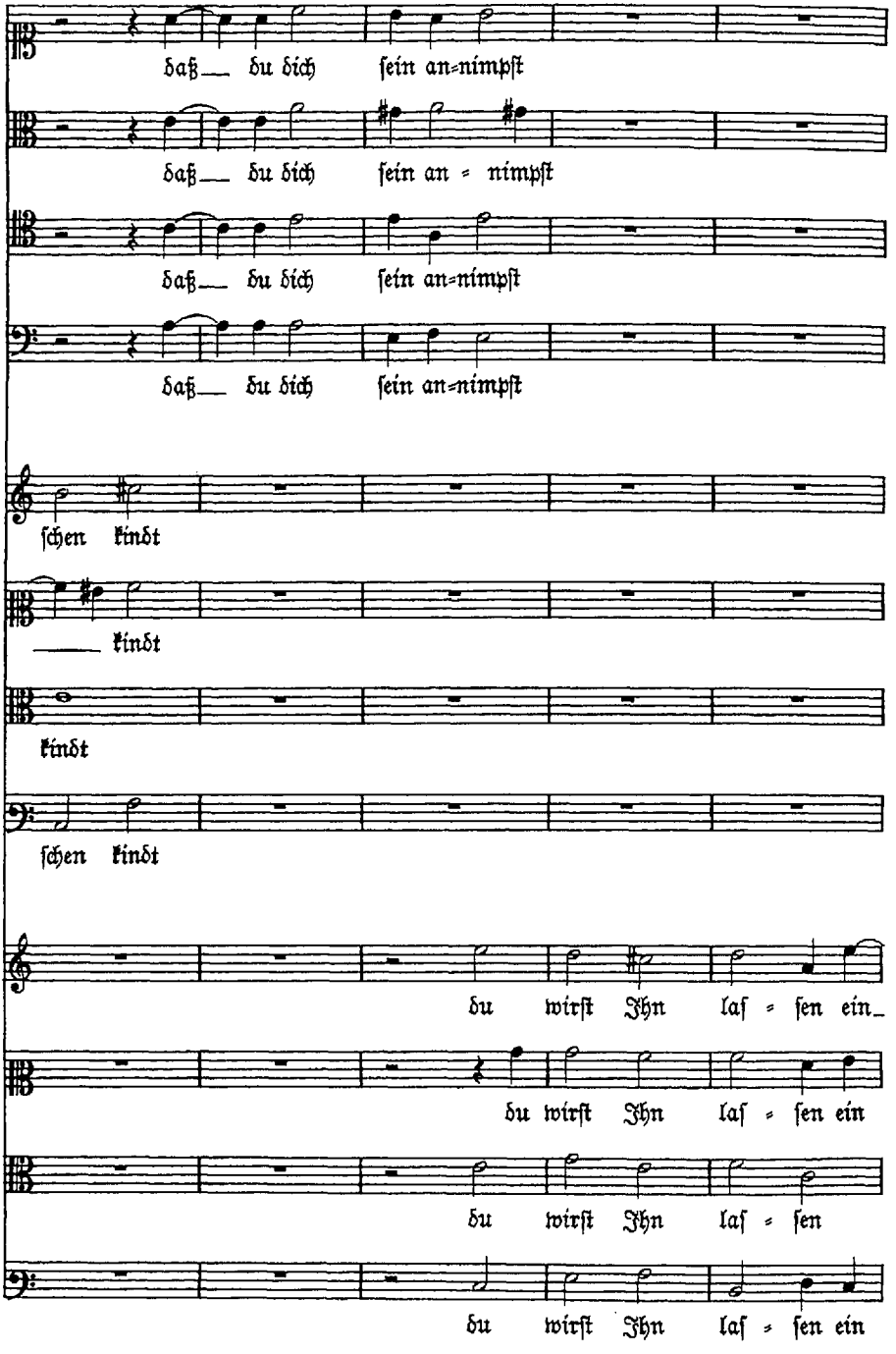

das du ver=til=geſt den feindt
daß du ver=til=geſt den feindt
daß du ver=til=geſt den feindt
daß du ver=til=geſt den feindt
wil = len
wil = len
wil = len
wil = len
vnd den rach=
vnd den rach =
vnd den rach =
vnd den Rach =

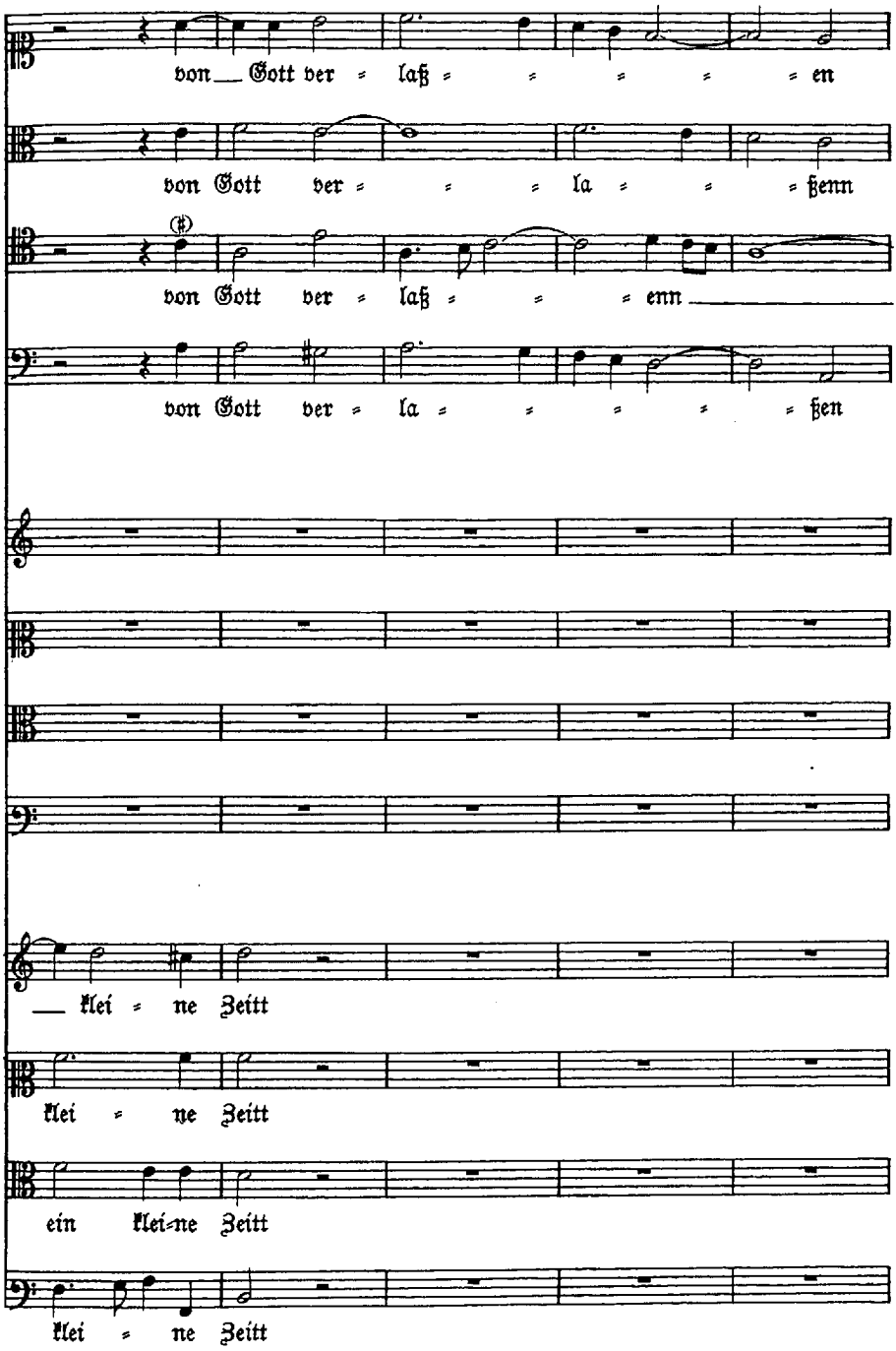

den Him = mell
den Him = mell
den Him = mell
Im Him = mell
der ich werd noch sehn
der ich werd noch sehn
der ich werd noch sehn
der ich werd noch sehn
= gie = ri = gen
dei = ner fin=ger
gi = ri = gen
dei = ner fin=ger
gie = ri = gen
dei = ner fin=ger
gi = ri = gen
dei = ner fin=ger

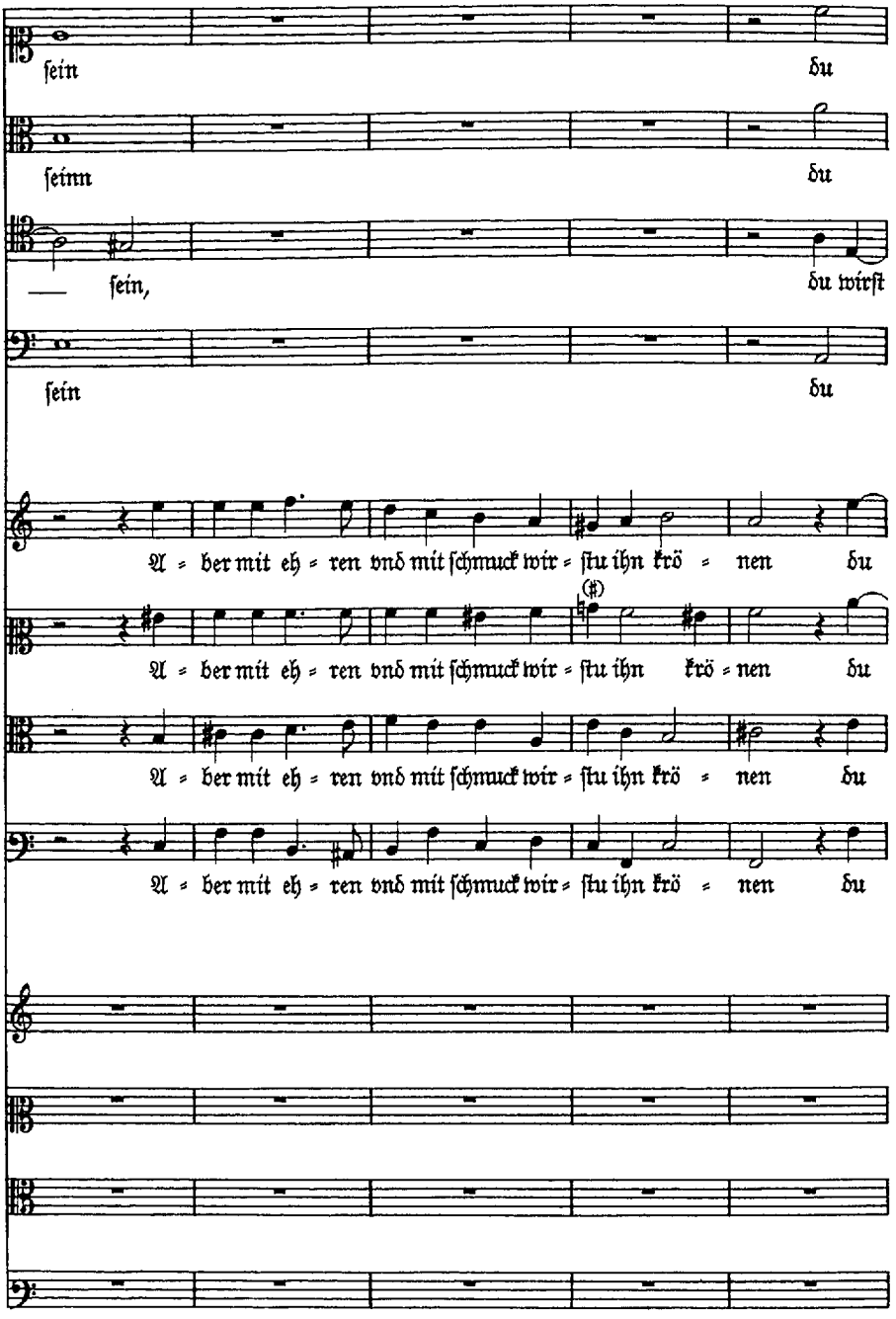

den mon = den vnd die ſter = nen
den Mon = den vnd die Ster = nen
den Mon = den vnd die Ster = nen
den Mon = den vnd die Ster = nen
den mon = den vnd die ſter = nen
den Mon = den und die Ster=nen
den Mon = den vnd die Ster = nen
den Mon = den vnd die ſter = nen
wergk die
wergk die
wergk die
wergk die

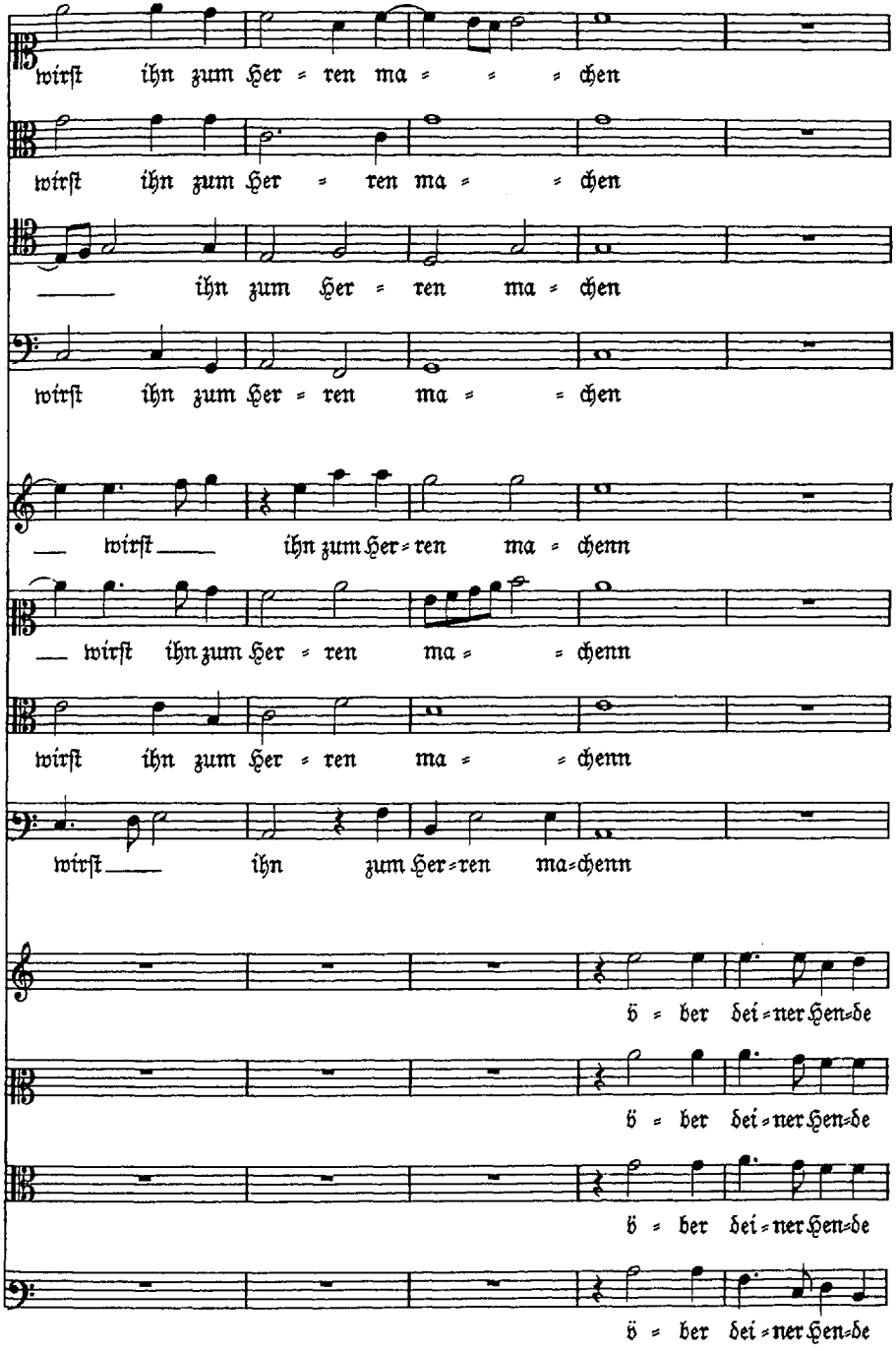

die du be = = rei = = test
die du ____ be = rei = = test
die du be = rei = = = test
die du ____ be = rei = = = test
die du be = rei = test, die ____ du be = rei = = test
die du be = rei = test, die du be = rei = = test
die du be = rei = test, die du be rei = = = test
die du be = rei = test, die du ____ be = rei = test
du be = rei = test, die du be = rei = test, Waß iſt der
du be = rei = test, die du be = rei = test, was iſt der
du be = rei = test, die du be = rei = test, was iſt der
du be = rei = test, die du be = rei = test, was iſt der

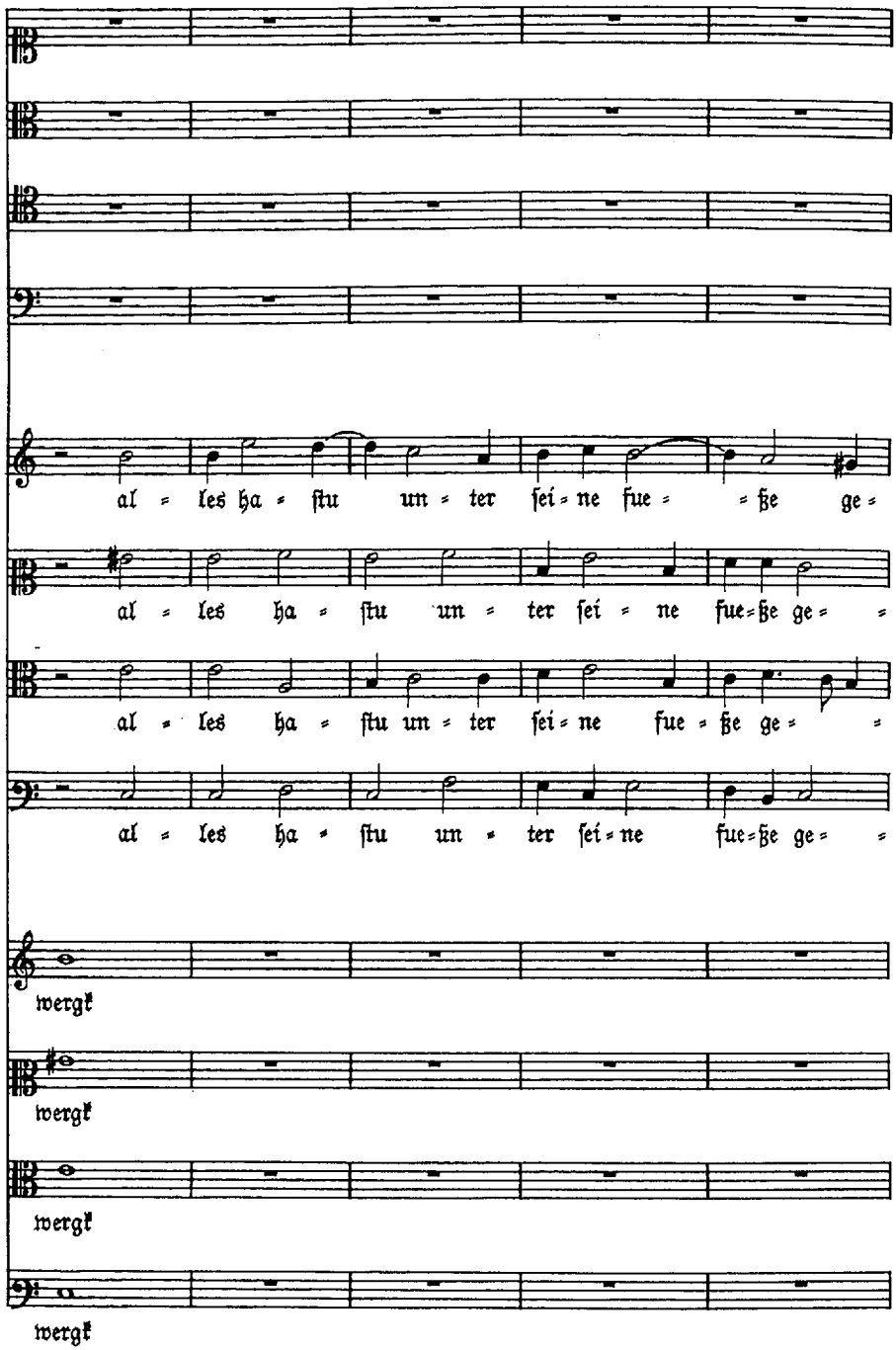

und des Men
und deß Men schen
und des Men schen
und des Men
Menſch, das du ſein ge den keſt
menſch, das du ſein ge den keſt
Menſch, das du ſein ge den keſt
Menſch, das du ſein ge den keſt

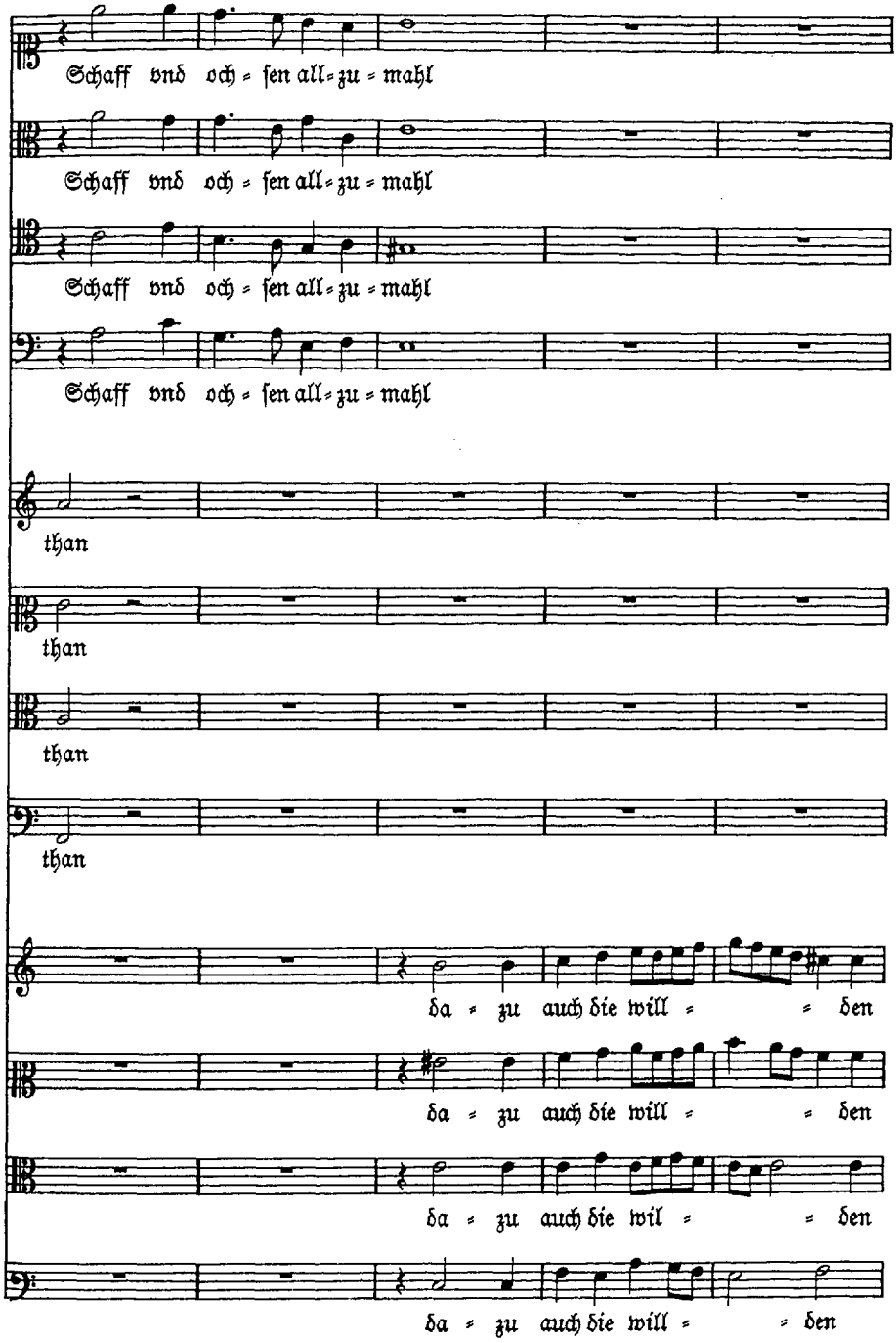

daß du dich ſein an=nimpſt
daß du dich ſein an = nimpſt
daß du dich ſein an=nimpſt
daß du dich ſein an=nimpſt
ſchen kindt
kindt
kindt
ſchen kindt
du wirſt Ihn laſ = ſen ein
du wirſt Ihn laſ = ſen ein
du wirſt Ihn laſ = ſen
du wirſt Ihn laſ = ſen ein

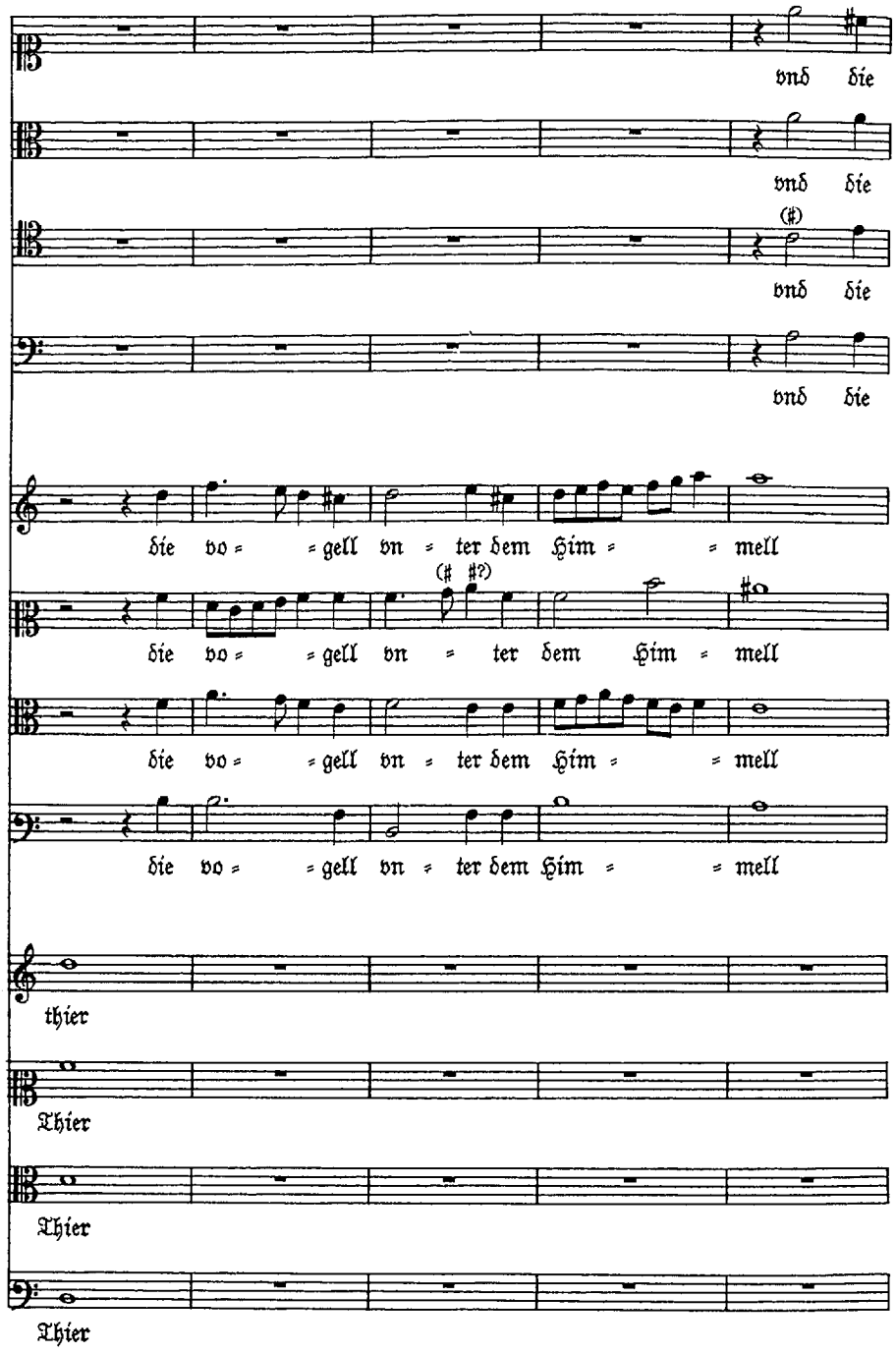

von Gott ver laß en
von Gott ver laß enn
von Gott ver laß enn
von Gott ver la ßen
klei ne Zeitt
klei ne Zeitt
ein klei ne Zeitt
klei ne Zeitt

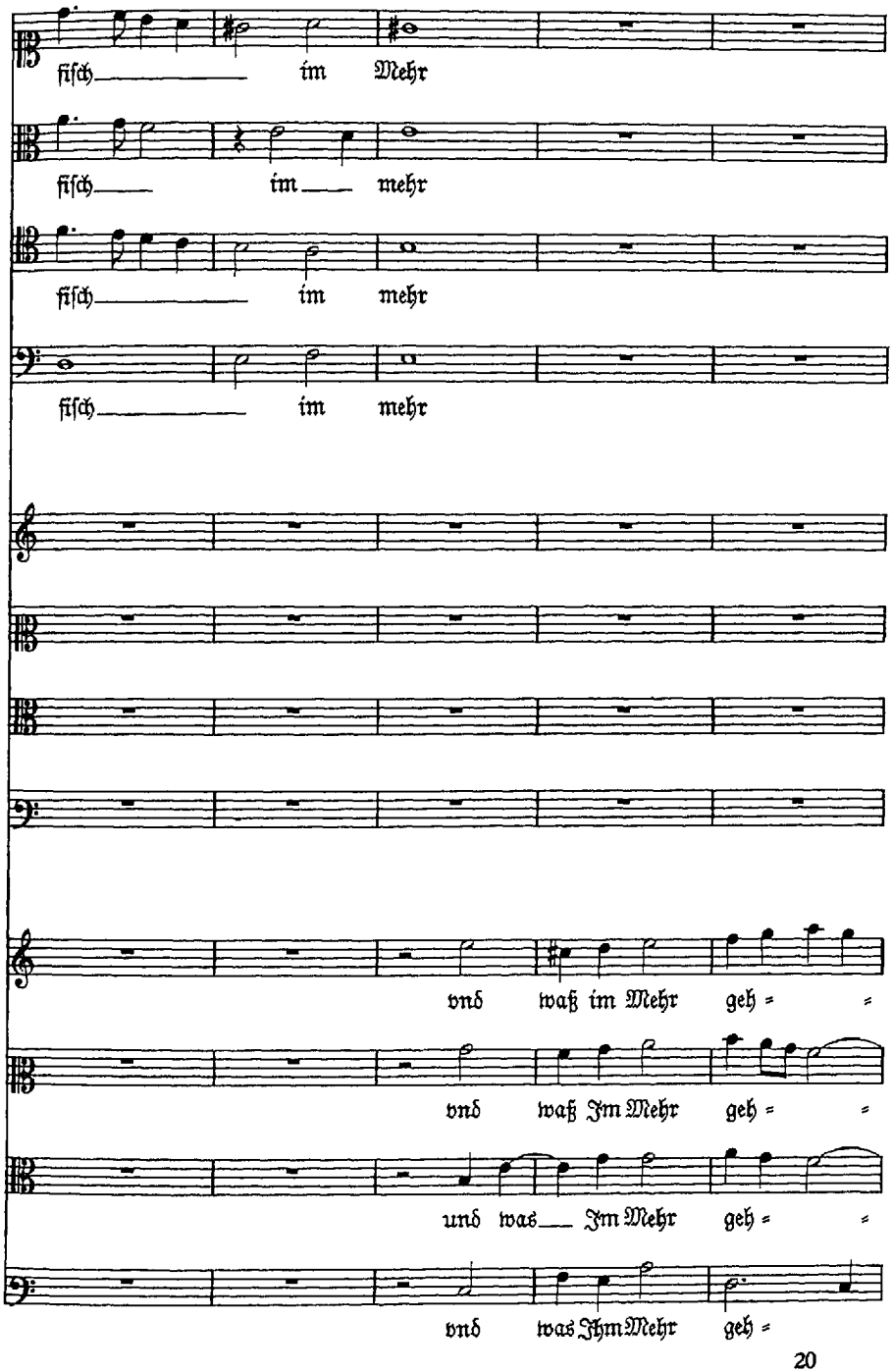

ſein
du
ſeinn
du
— ſein,
du wirſt
ſein
du
Aber mit ehren vnd mit ſchmuck wir ſtu ihn krönen du
Aber mit ehren vnd mit ſchmuck wir ſtu ihn krönen du
Aber mit ehren vnd mit ſchmuck wir ſtu ihn krönen du
Aber mit ehren vnd mit ſchmuck wir ſtu ihn krönen du

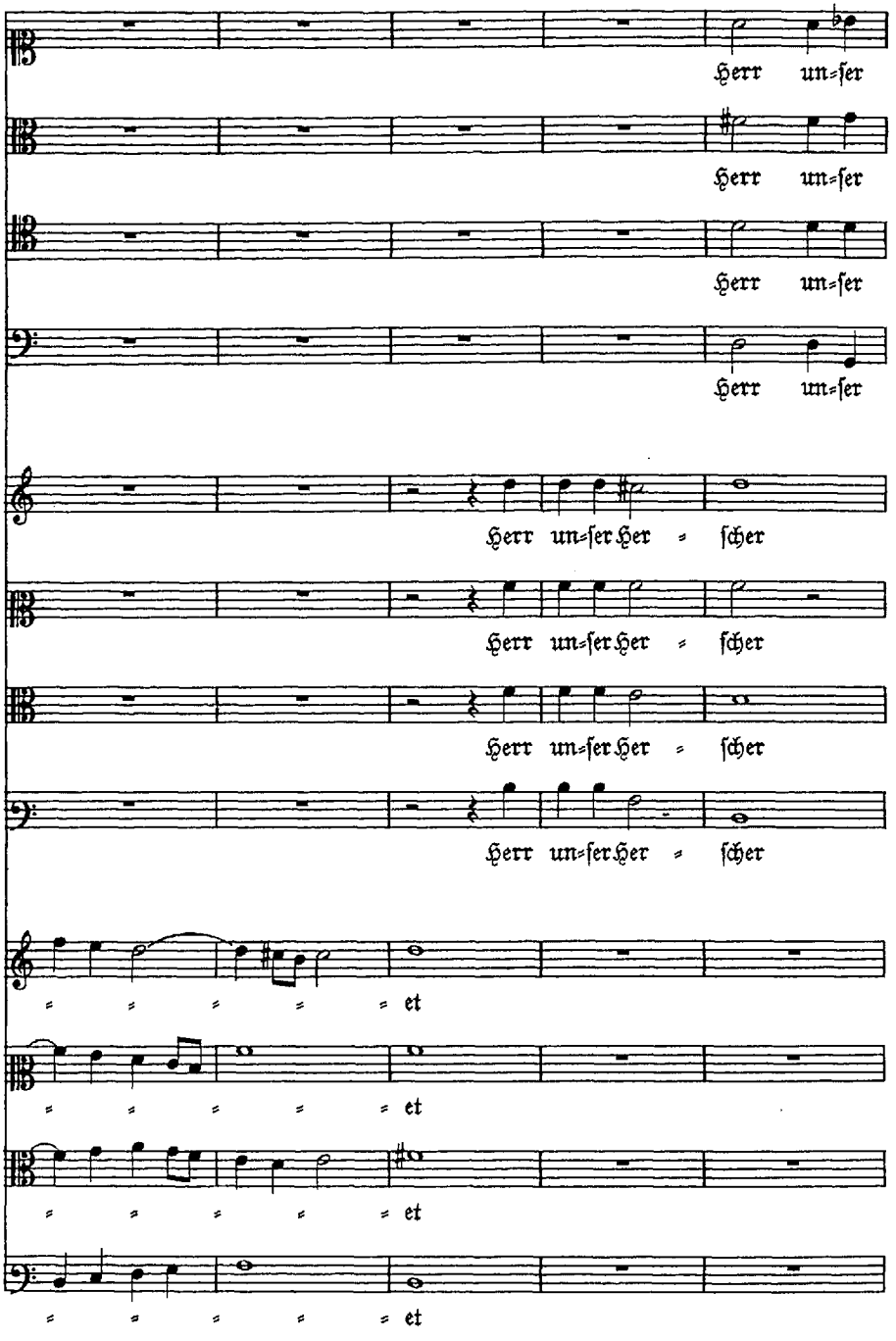

wirſt ihn zum Her = ren ma = = = chen
wirſt ihn zum Her = ren ma = = chen
ihn zum Her = ren ma = chen
wirſt ihn zum Her = ren ma = = chen
wirſt ihn zum Her = ren ma = chenn
wirſt ihn zum Her = ren ma = = chenn
wirſt ihn zum Her = ren ma = = chenn
wirſt ihn zum Her = ren ma = chenn
ö = ber dei = ner Hen = de
ö = ber dei = ner Hen = de
ö = ber dei = ner Hen = de
ö = ber dei = ner Hen = de

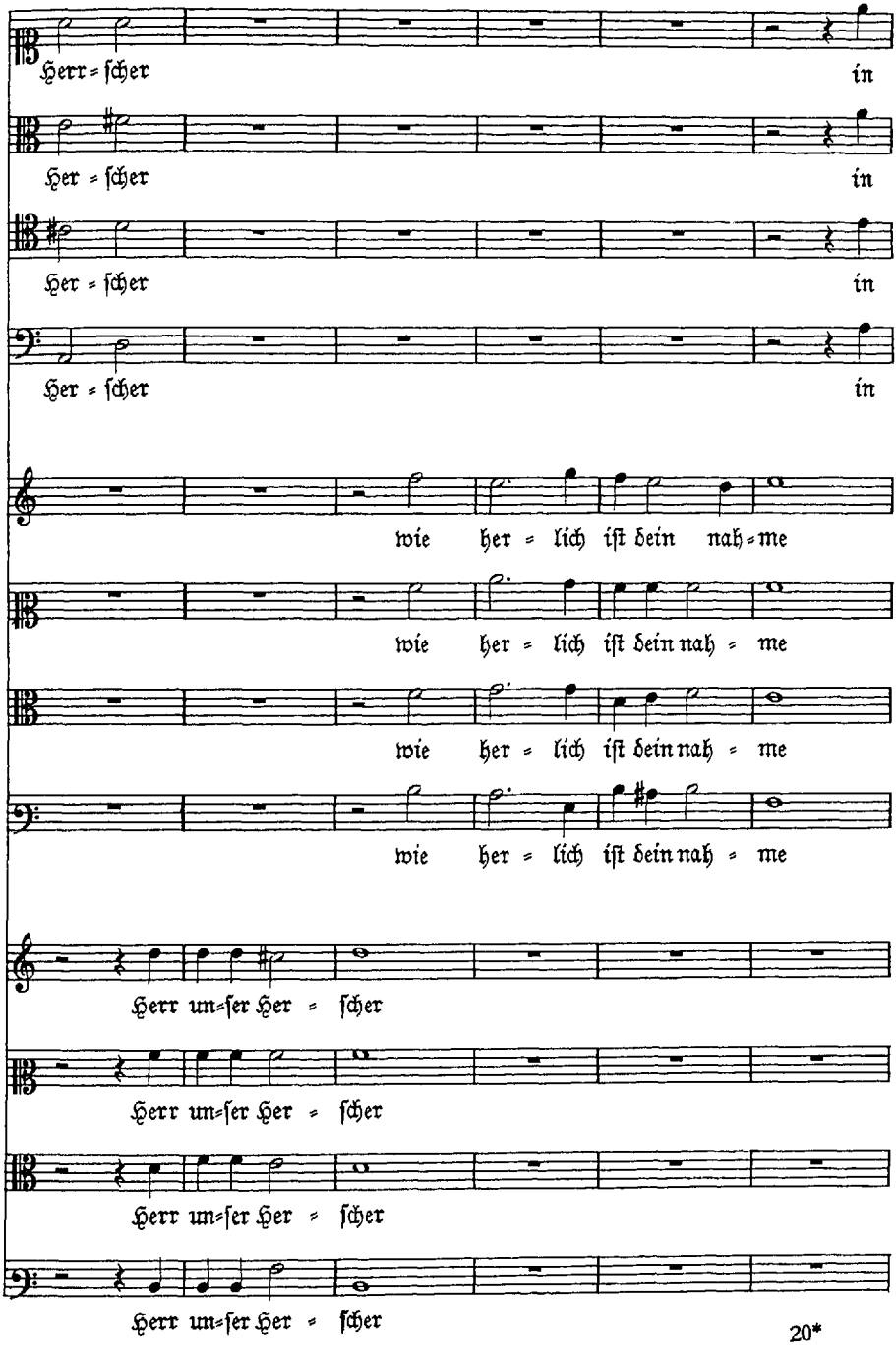

al = les ha = ſtu un = ter ſei = ne fue = = ße ge =
al = les ha = ſtu un = ter ſei = ne fue = ße ge = =
al = les ha = ſtu un = ter ſei = ne fue = ße ge = =
al = les ha = ſtu un = ter ſei = ne fue = ße ge = =
werg!
werg!
werg!
werg!

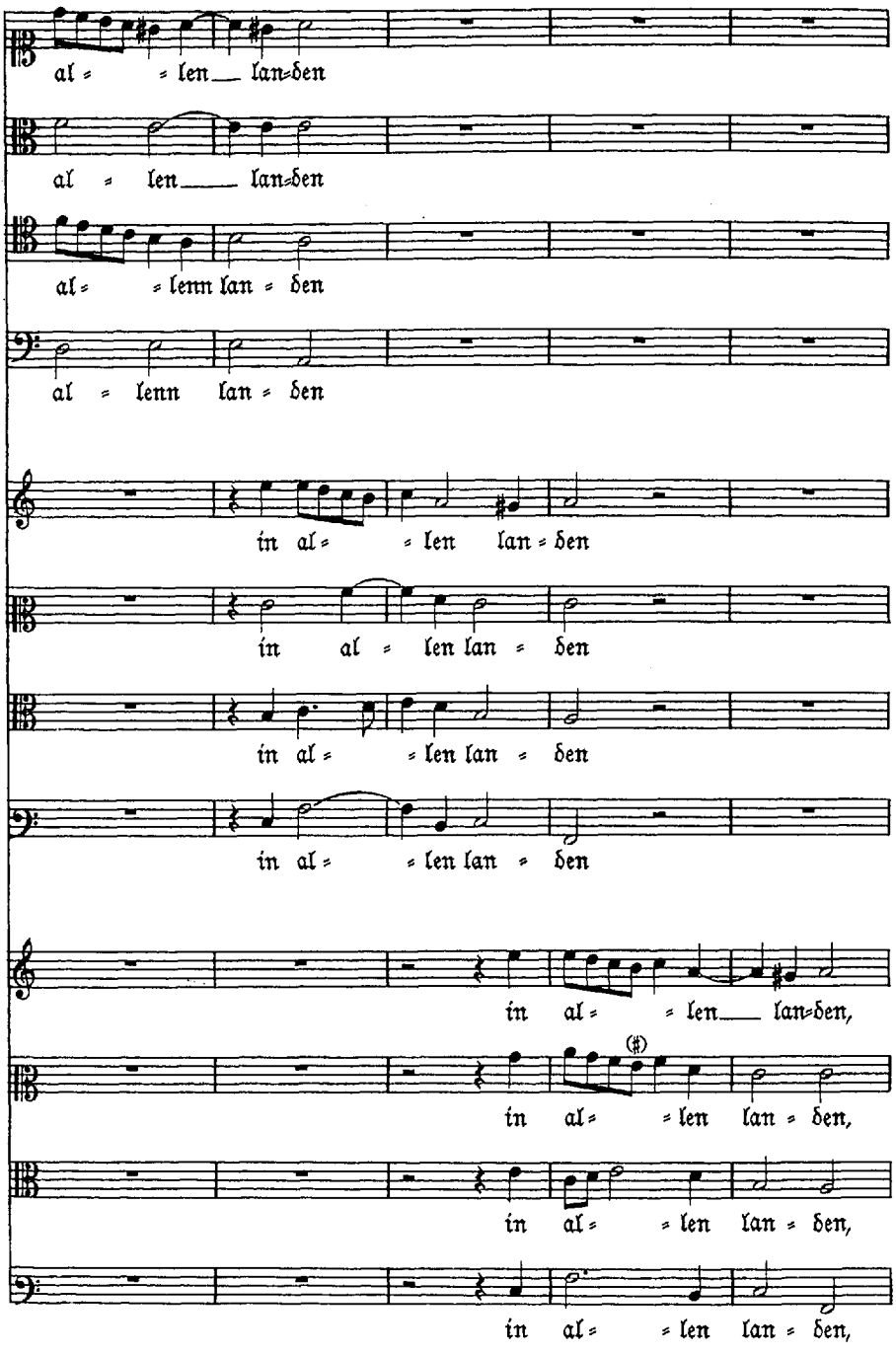

Schaff vnd och = ſen all = zu = mahl
Schaff vnd och = ſen all = zu = mahl
Schaff vnd och = ſen all = zu = mahl
Schaff vnd och = ſen all = zu = mahl
than
than
than
than
da = zu auch die will = = den
da = zu auch die will = = den
da = zu auch die wil = = den
da = zu auch die will = = den

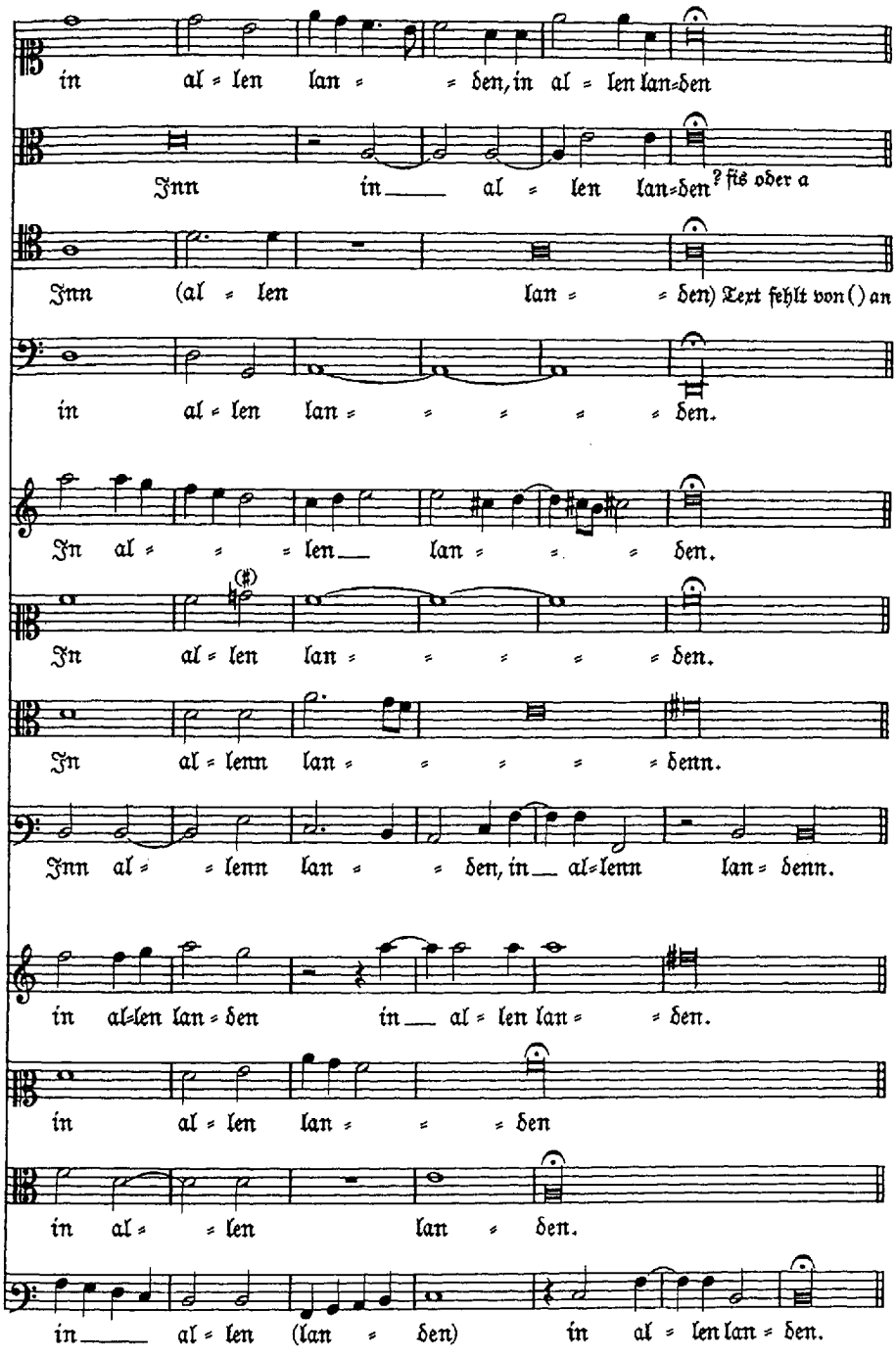

vnd die
vnd die
(♯)
vnd die
vnd die
die vo = = gell vn = ter dem Him = = mell
(♯ ♯?)
die vo = = gell vn = ter dem Him = mell
die vo = = gell vn = ter dem Him = = mell
die vo = = gell vn = ter dem Him = = mell
thier
Thier
Thier
Thier


fiſch im Mehr
fiſch im mehr
fiſch im mehr
fiſch im mehr
vnd waß im Mehr geh = =
vnd waß Im Mehr geh = =
und was Im Mehr geh = =
vnd was Ihm Mehr geh =


Herr un=ſer
Herr un=ſer
Herr un=ſer
Herr un=ſer
Herr un=ſer Her = ſcher
Herr un=ſer Her = ſcher
Herr un=ſer Her = ſcher
Herr un=ſer Her = ſcher
= = = = = et
= = = = = et
= = = = = et
= = = = = et


Herr = ſcher in
Her = ſcher in
Her = ſcher in
Her = ſcher in
wie her = lich iſt dein nah = me
wie her = lich iſt dein nah = me
wie her = lich iſt dein nah = me
wie her = lich iſt dein nah = me
Herr un=ſer Her = ſcher
Herr un=ſer Her = ſcher
Herr un=ſer Her = ſcher
Herr un=ſer Her = ſcher

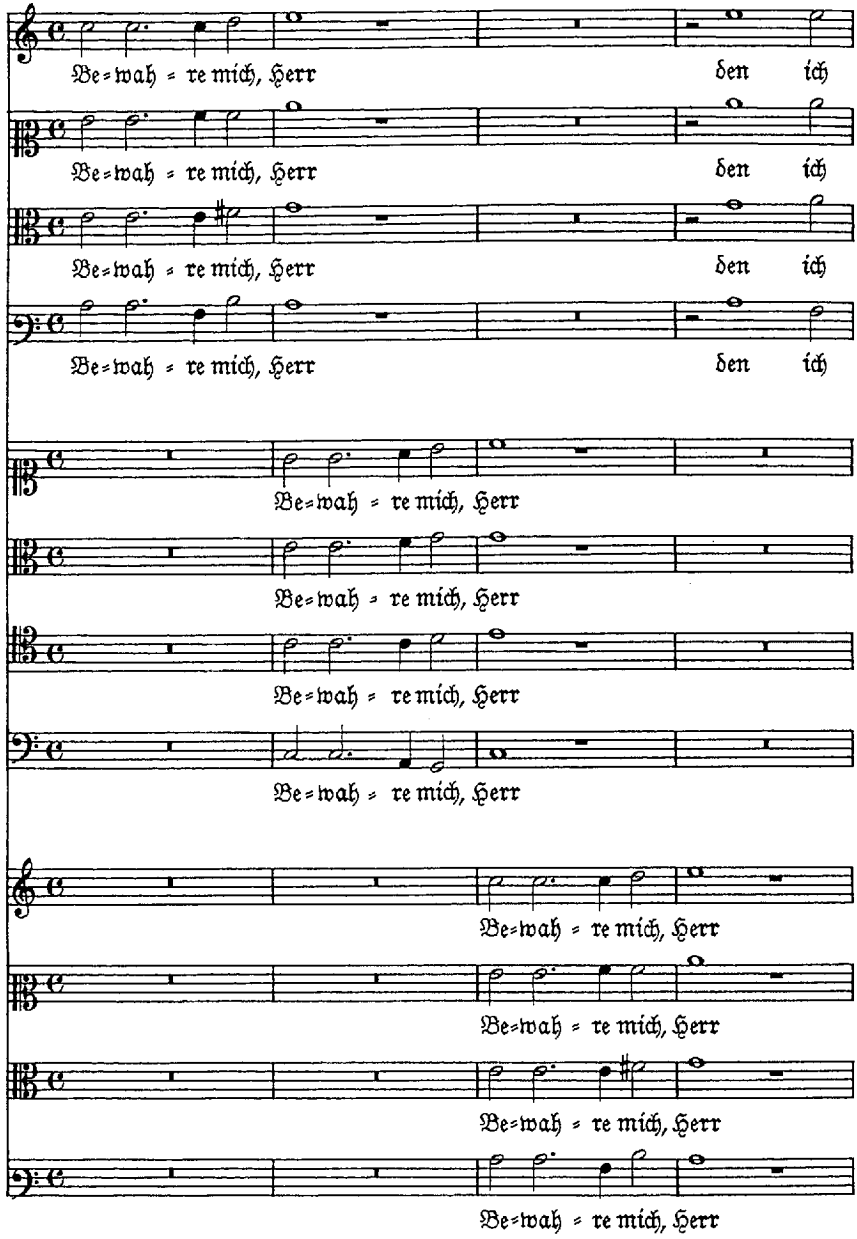

al = = len lan=den
al = len lan=den
al = = lenn lan = den
al = lenn lan = den
in al = = len lan = den
in al = len lan = den
in al = = len lan = den
in al = = len lan = den
in al = = len lan=den,
in al = = len lan = den,
in al = = len lan = den,
in al = = len lan = den,

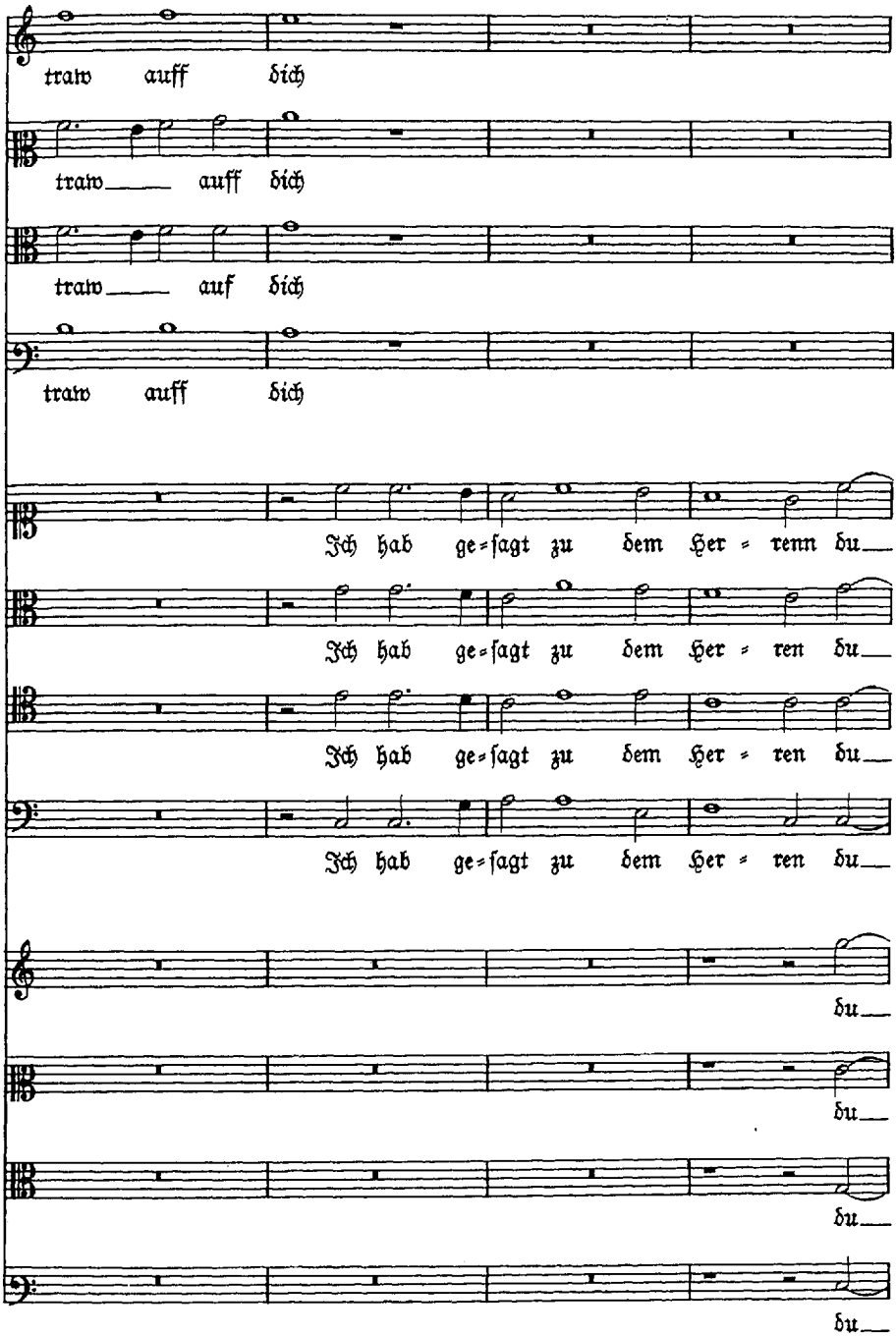

in al = len lan = = den, in al = len lan=den
Inn in al = len lan=den? fis oder a
Inn (al = len lan = = den) Text fehlt von ( ) an
in al = len lan = = = = = den.
In al = = = len lan = = = den.
In al = len lan = = = = = den.
In al = lenn lan = = = = = denn.
Inn al = = lenn lan = = den, in al=lenn lan = denn.
in al=len lan = den in al = len lan = = den.
in al = len lan = = = den
in al = = len lan = den.
in al = len (lan = den) in al = len lan = den.

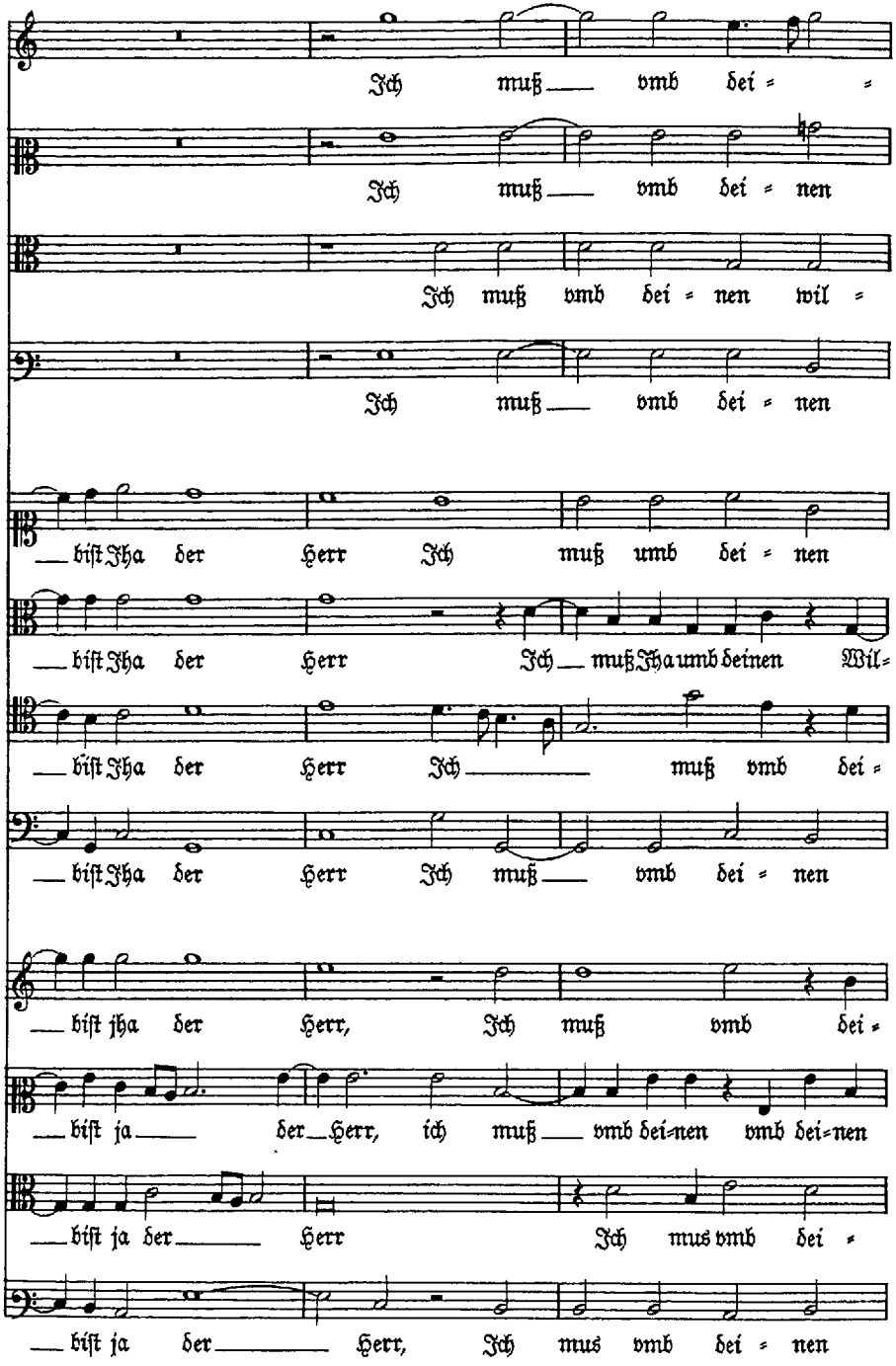
Der 16. Pſalm

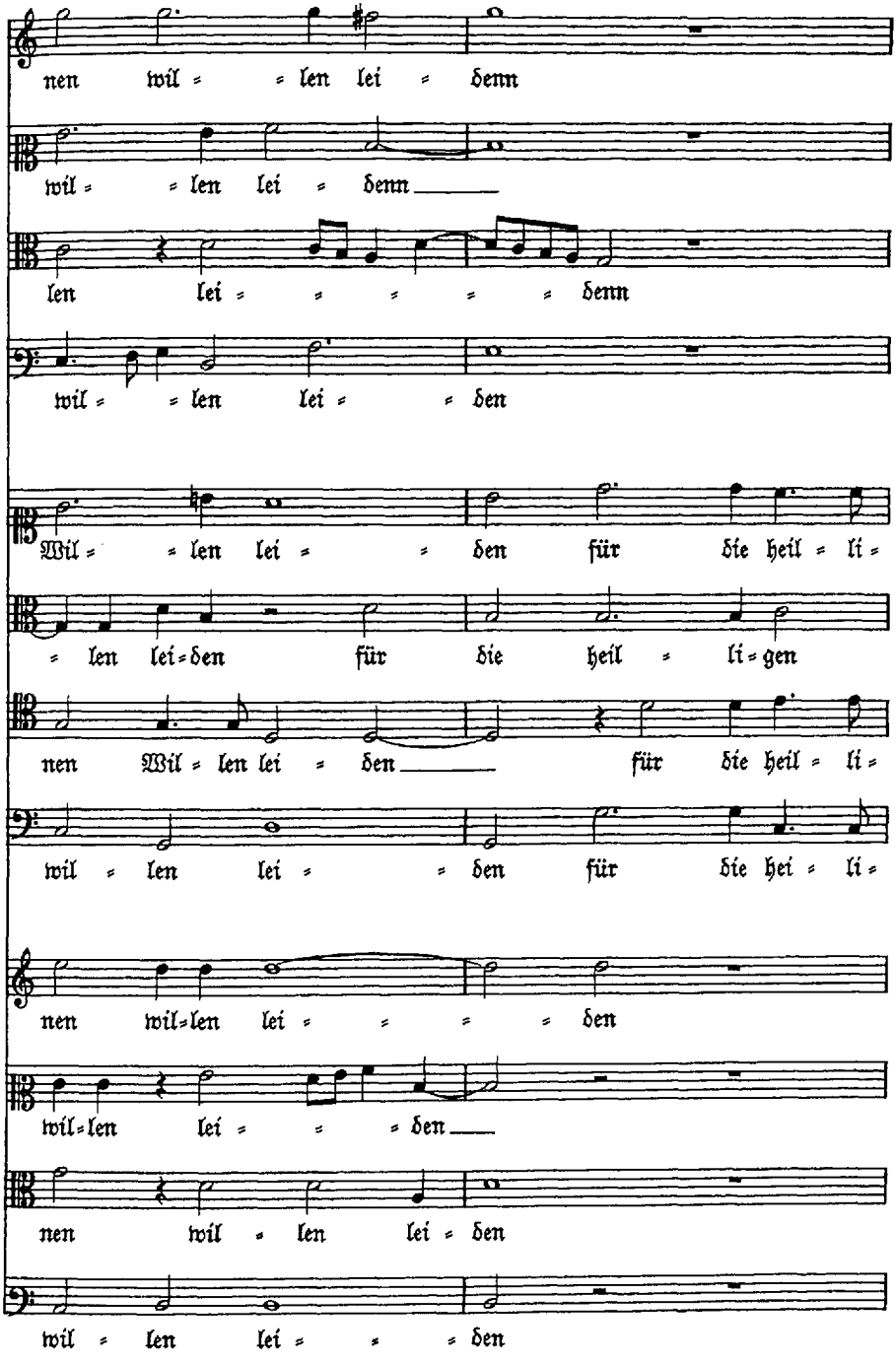
à 12

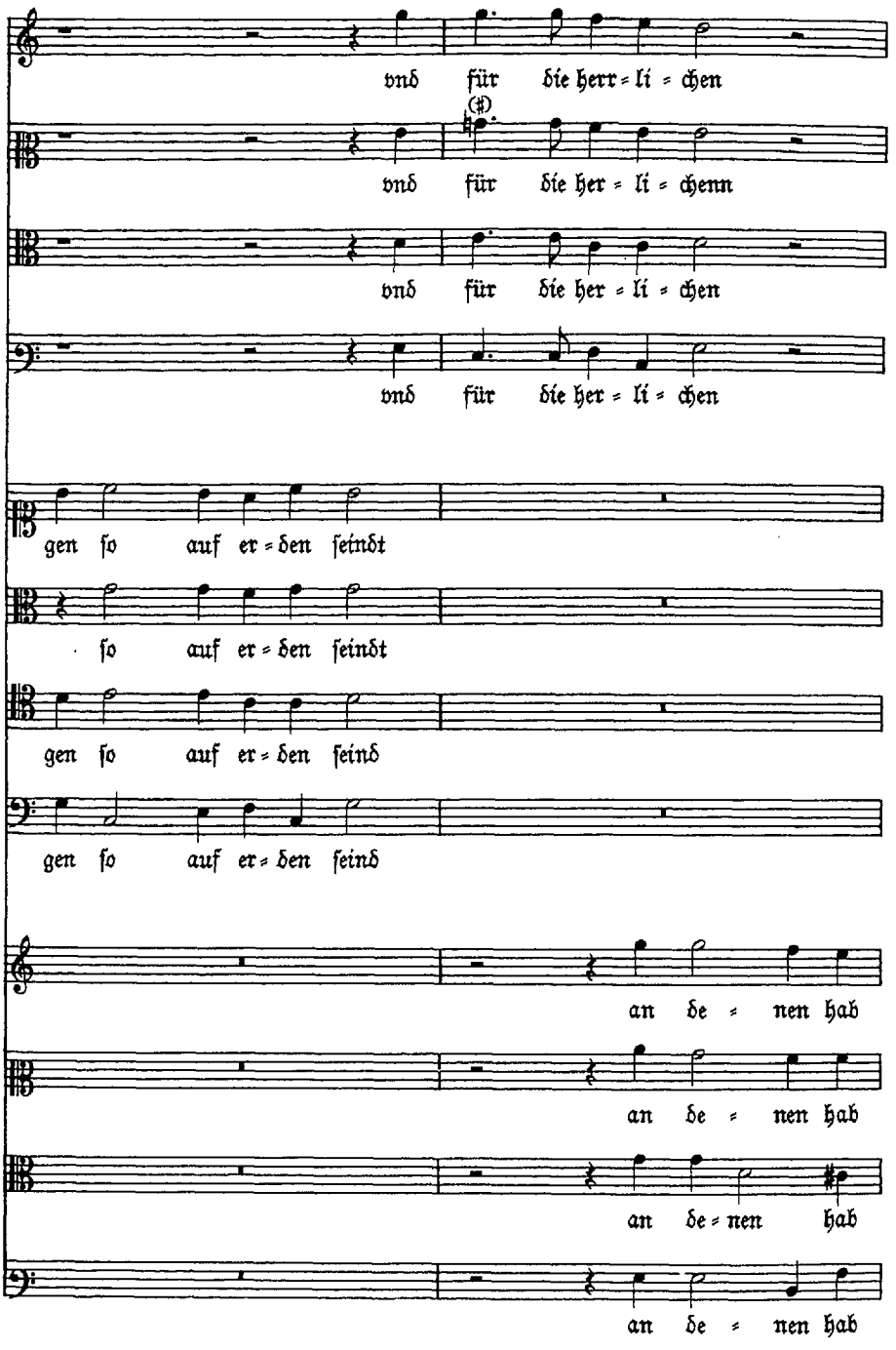
Johannes Sommer

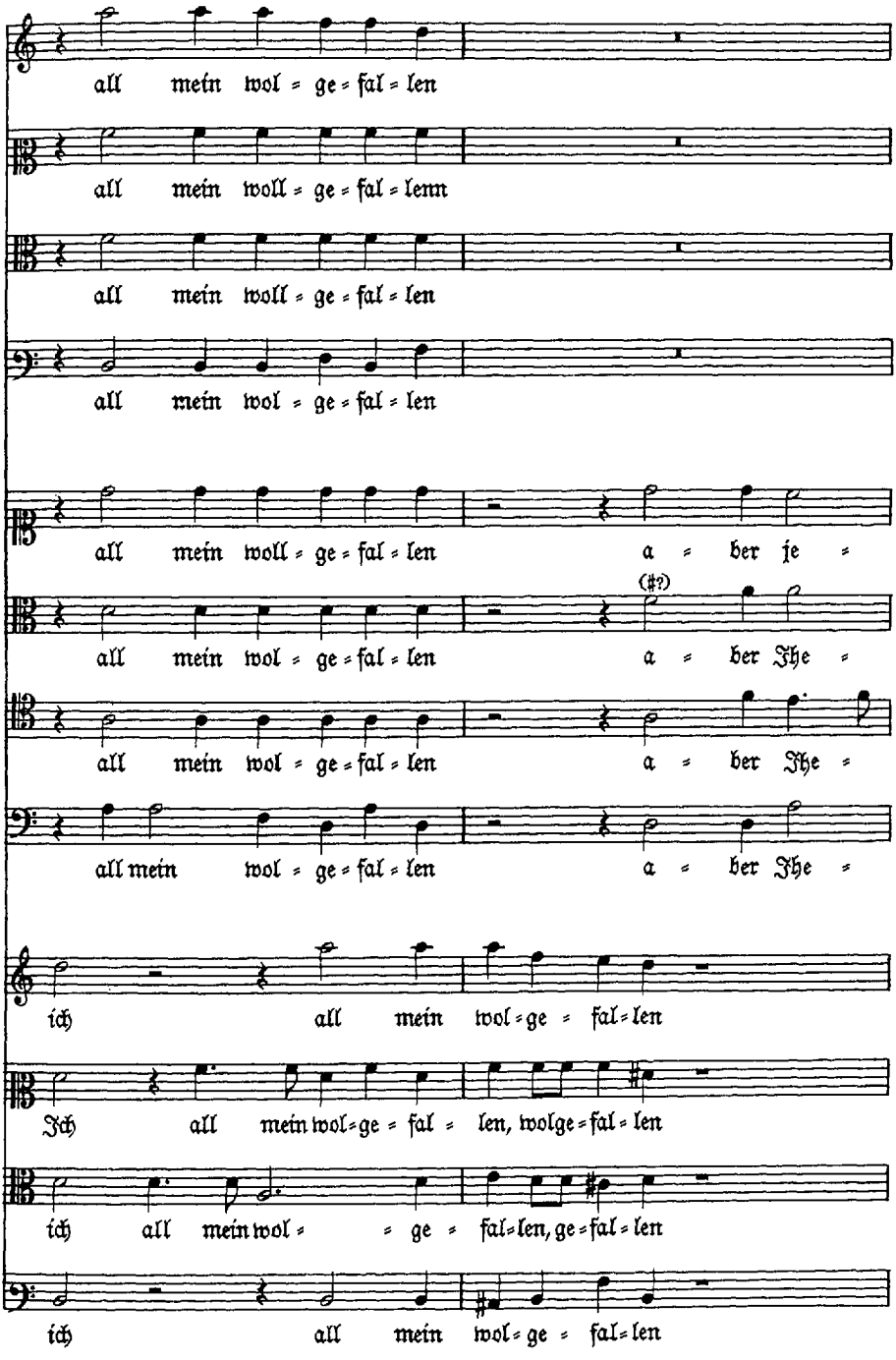


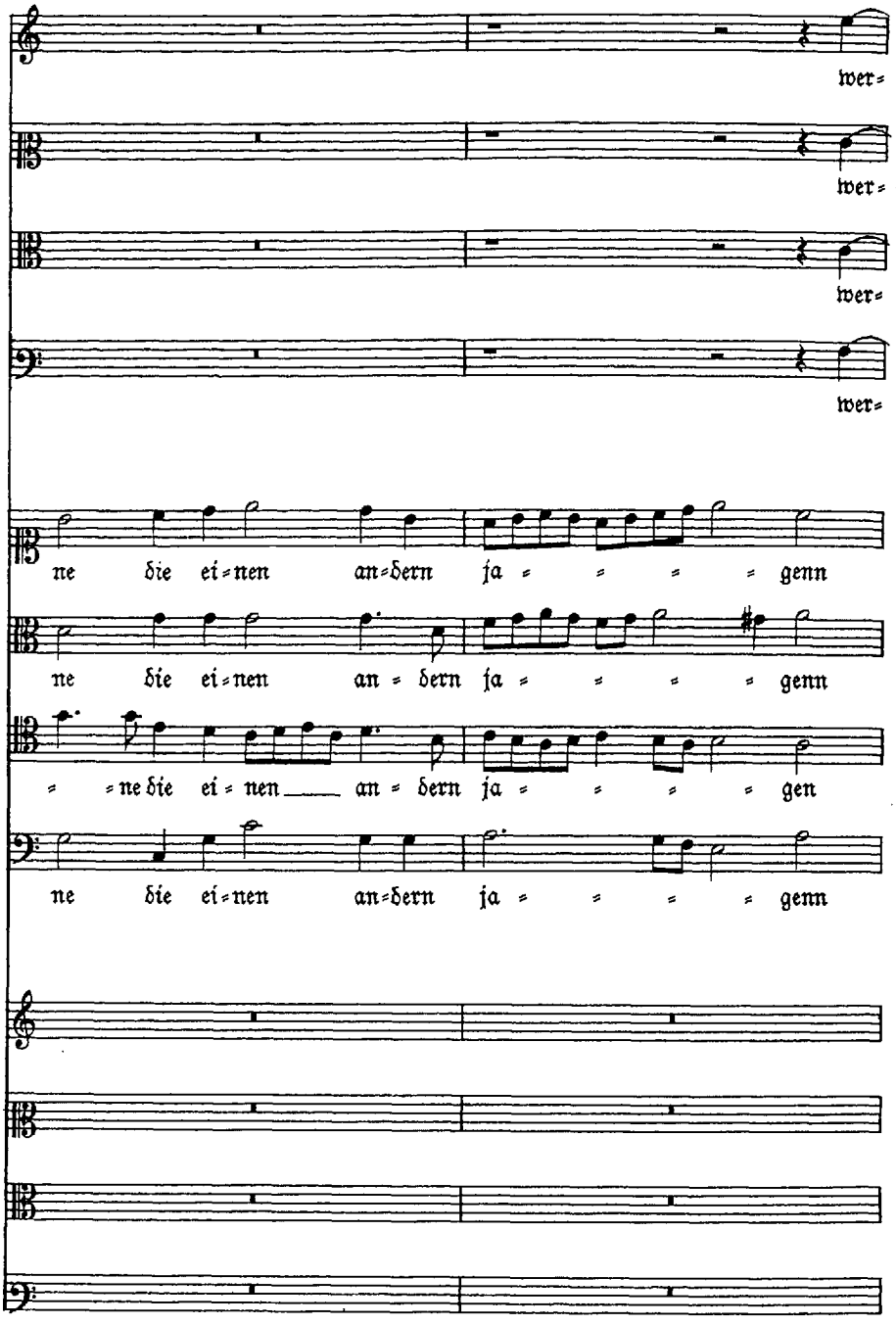

traw auff dich
traw auff dich
traw auf dich
traw auff dich
Ich hab ge=ſagt zu dem Her=renn du
Ich hab ge=ſagt zu dem Her=ren du
Ich hab ge=ſagt zu dem Her=ren du
Ich hab ge=ſagt zu dem Her=ren du
du
du
du
du

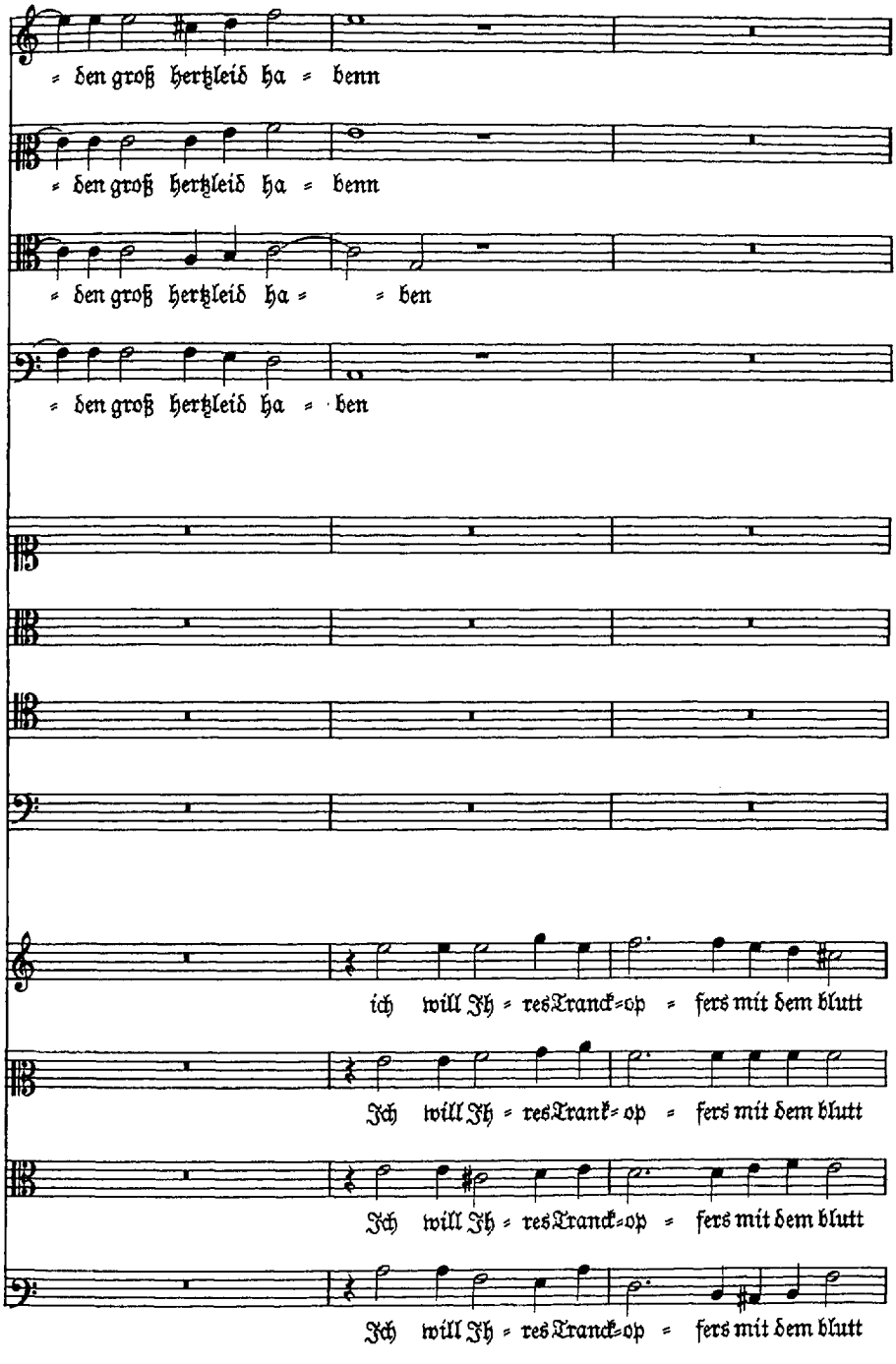

Ich muß vmb dei = =
Ich muß vmb dei = nen
Ich muß vmb dei = nen wil =
Ich muß vmb dei = nen
biſt Jha der Herr Ich muß umb dei = nen
biſt Jha der Herr Ich muß Jha umb deinen Wil=
biſt Jha der Herr Ich muß vmb dei =
biſt Jha der Herr Ich muß vmb dei = nen
biſt jha der Herr, Ich muß vmb dei =
biſt ja der Herr, ich muß vmb dei=nen vmb dei=nen
biſt ja der Herr Ich mus vmb dei =
biſt ja der Herr, Ich mus vmb dei = nen

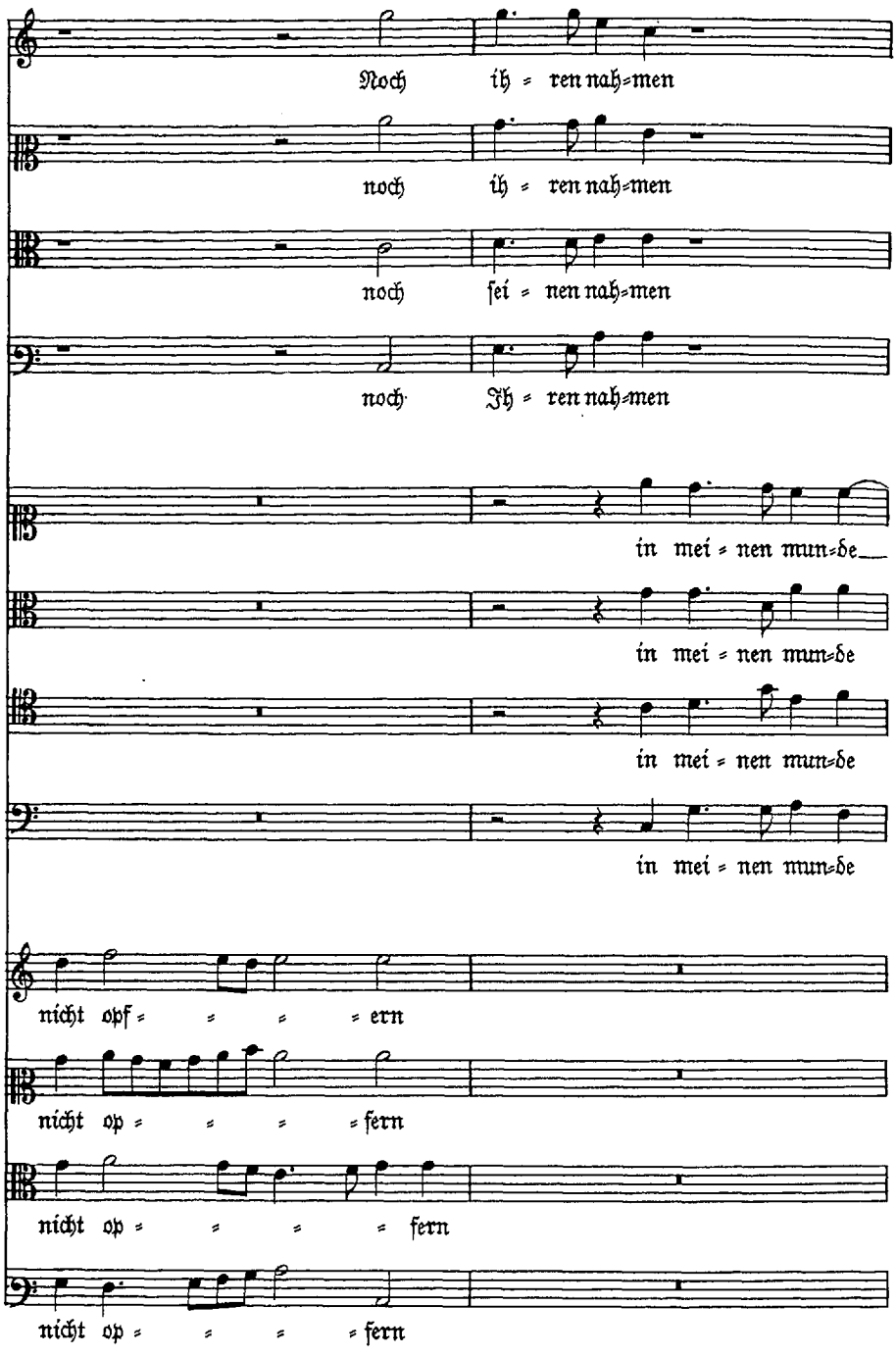

nen wil = = len lei = denn
wil = = len lei = denn
len lei = = = = = denn
wil = = len lei = = den
Wil = = len lei = = den für die heil = li =
= len lei = den für die heil = li = gen
nen Wil = len lei = den für die heil = li =
wil = len lei = = den für die hei = li =
nen wil = len lei = = = = den
wil = len lei = = = den
nen wil = len lei = = den
wil = len lei = = = den

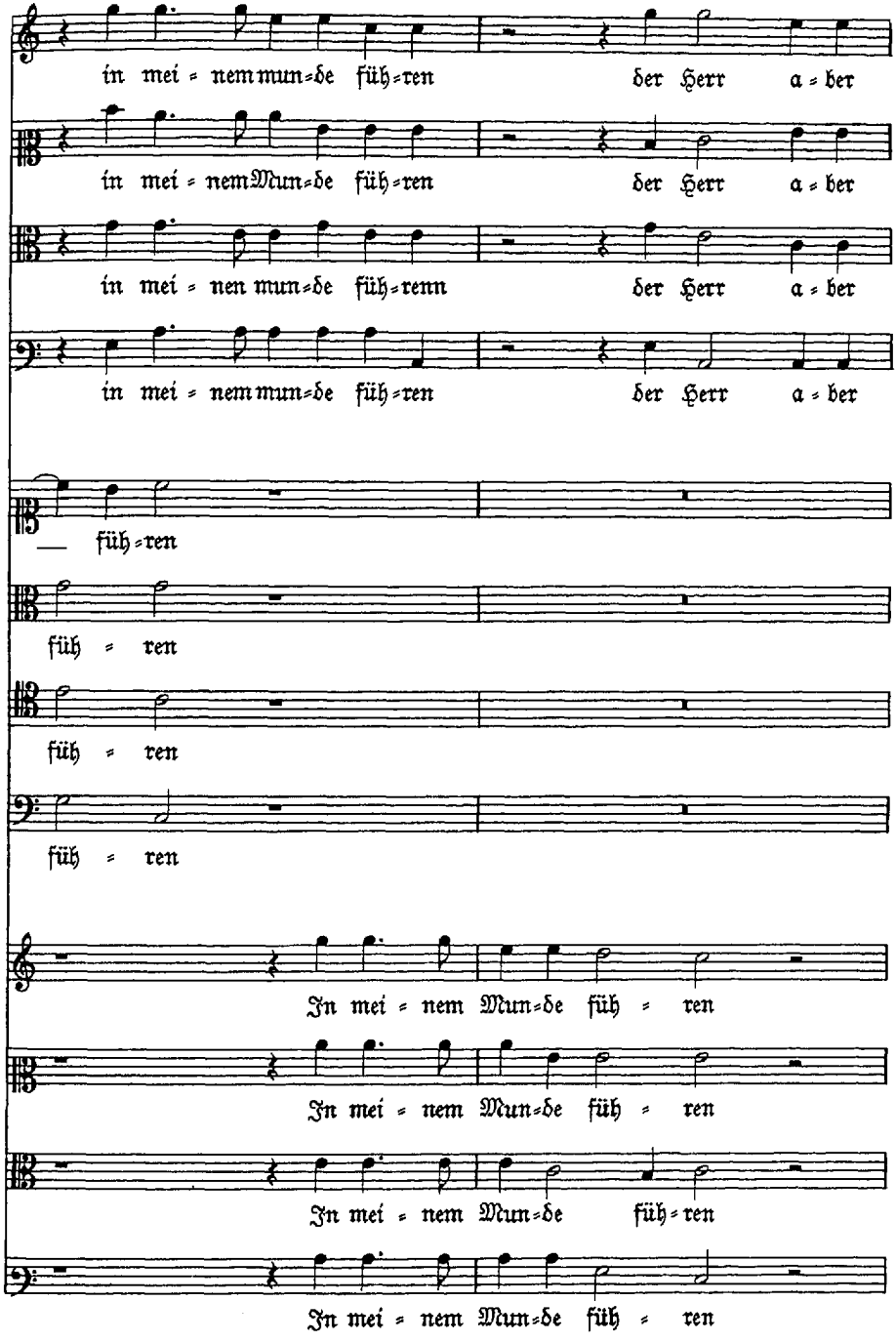

vnd für die herr = li = chen
vnd für die her = li = chenn
vnd für die her = li = chen
vnd für die her = li = chen
gen so auf er = den feindt
so auf er = den feindt
gen so auf er = den feind
gen so auf er = den feind
an de = nen hab
an de = nen hab
an de = nen hab
an de = nen hab

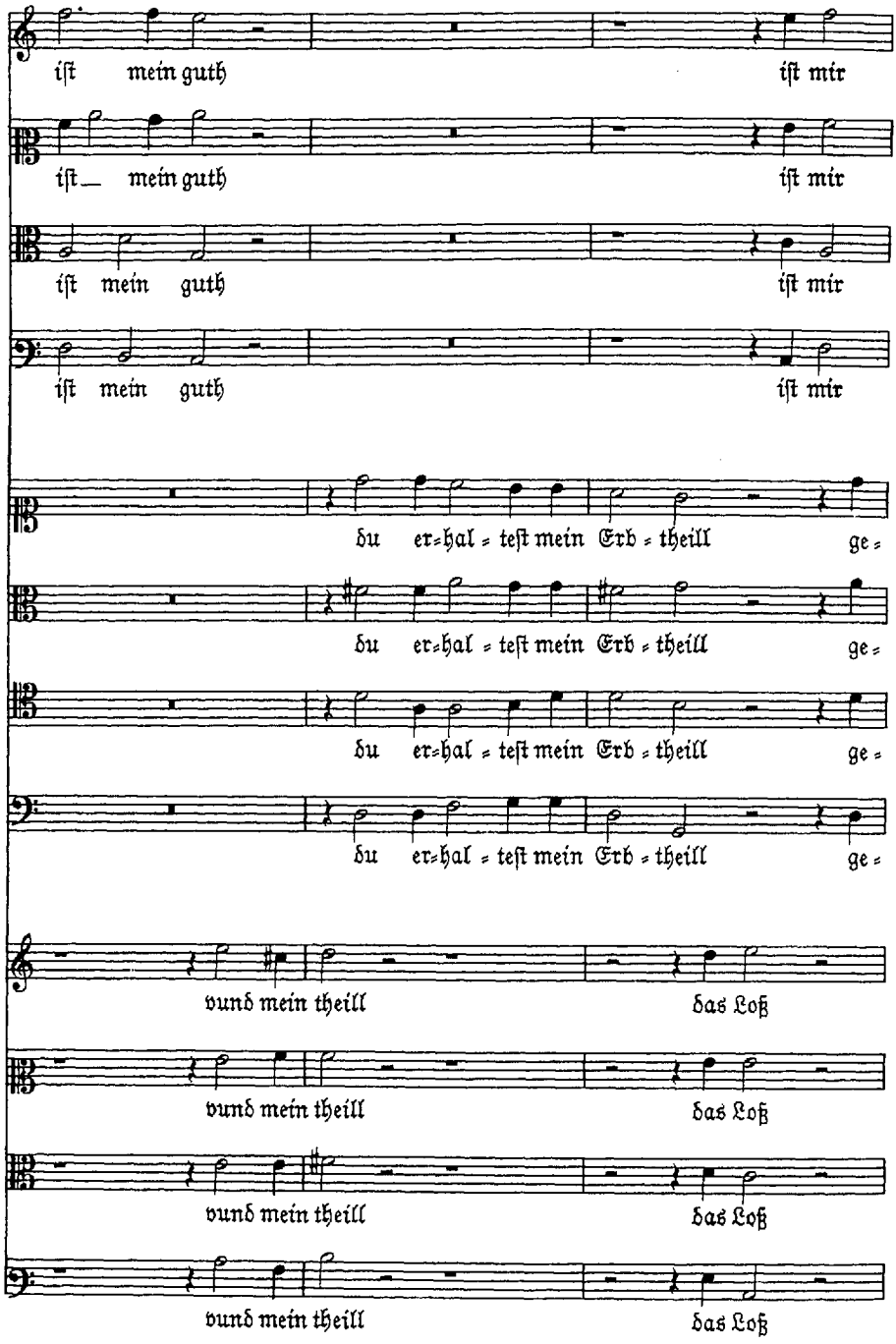

all mein wol = ge = fal = len
all mein woll = ge = fal = lenn
all mein woll = ge = fal = len
all mein wol = ge = fal = len
all mein woll = ge = fal = len a = ber je =
all mein wol = ge = fal = len a = ber Ihe =
all mein wol = ge = fal = len a = ber Ihe =
all mein wol = ge = fal = len a = ber Ihe =
ich all mein wol = ge = fal = len
Ich all mein wol = ge = fal = len, wolge = fal = len
ich all mein wol = = ge = fal = len, ge = fal = len
ich all mein wol = ge = fal = len

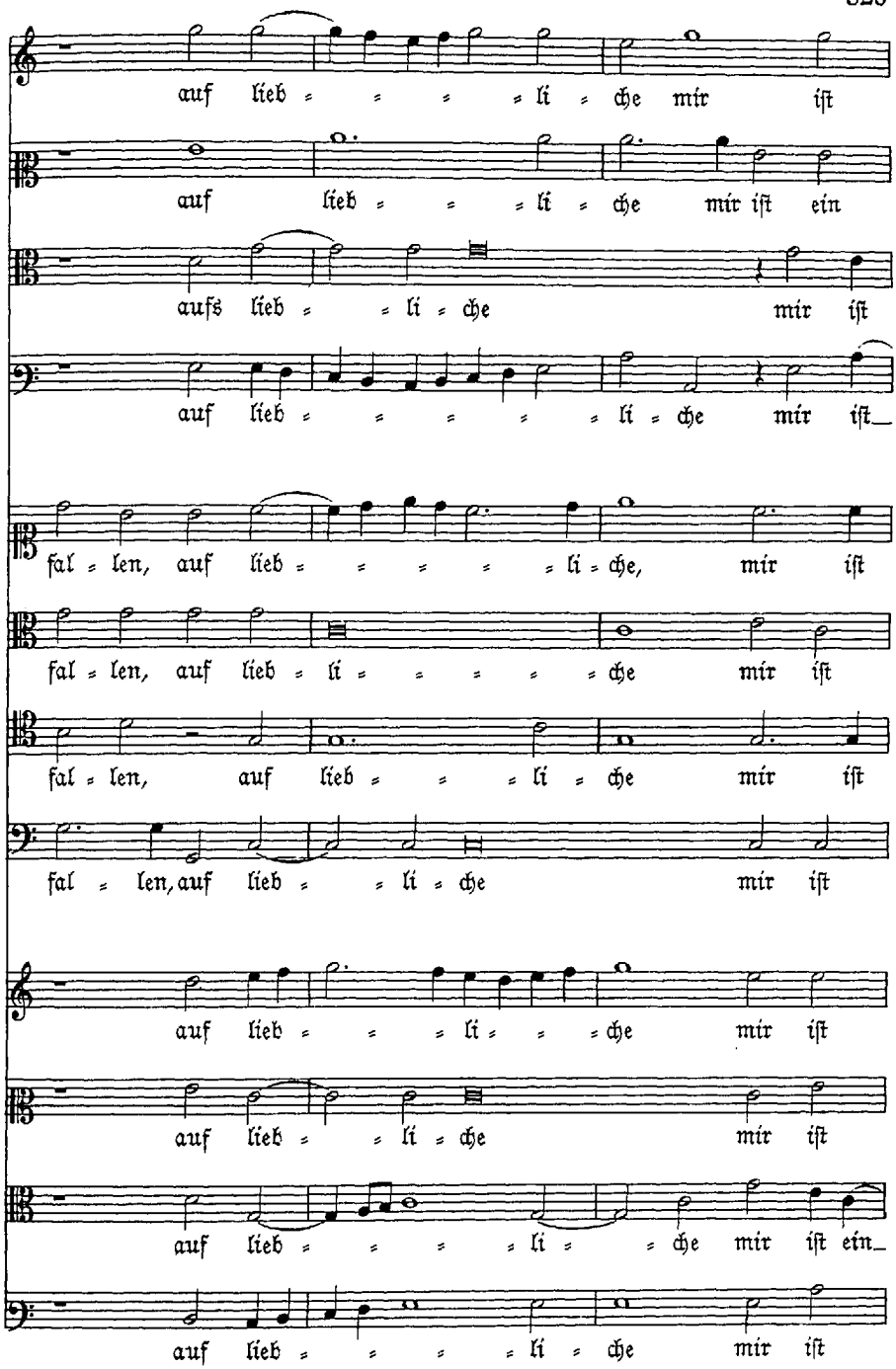

wer=
wer=
wer=
wer=
ne die ei=nen an=dern ja = = = = genn
ne die ei=nen an = dern ja = = = = genn
= = ne die ei = nen ___ an = dern ja = = = = gen
ne die ei=nen an=dern ja = = = = genn

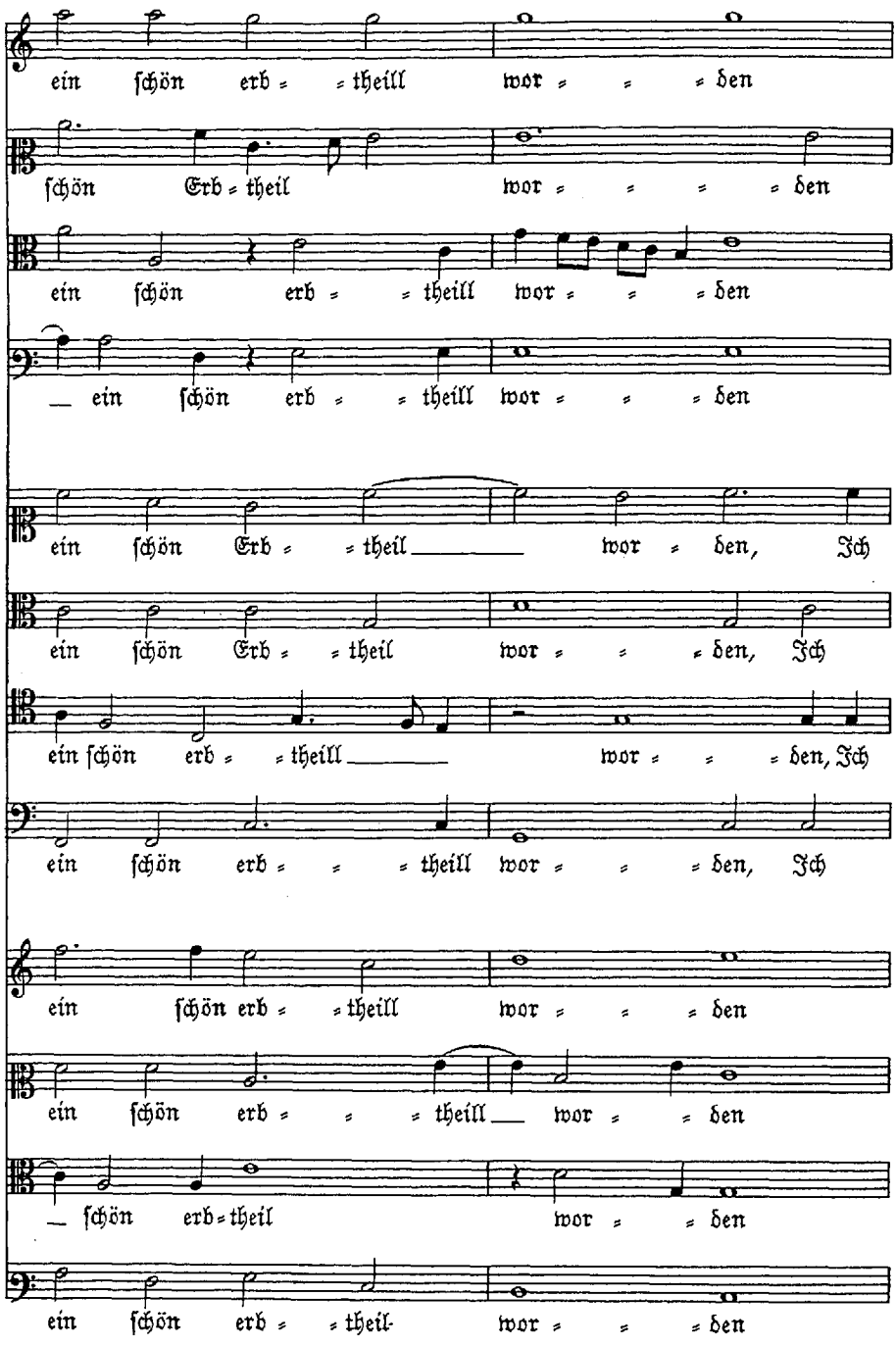

= den groß hertzleid ha = benn
= den groß hertzleid ha = benn
= den groß hertzleid ha = = ben
= den groß hertzleid ha = ben
ich will Jh = resTranck=op = fers mit dem blutt
Ich will Jh = resTranck=op = fers mit dem blutt
Ich will Jh = resTranck=op = fers mit dem blutt
Ich will Jh = resTranck=op = fers mit dem blutt

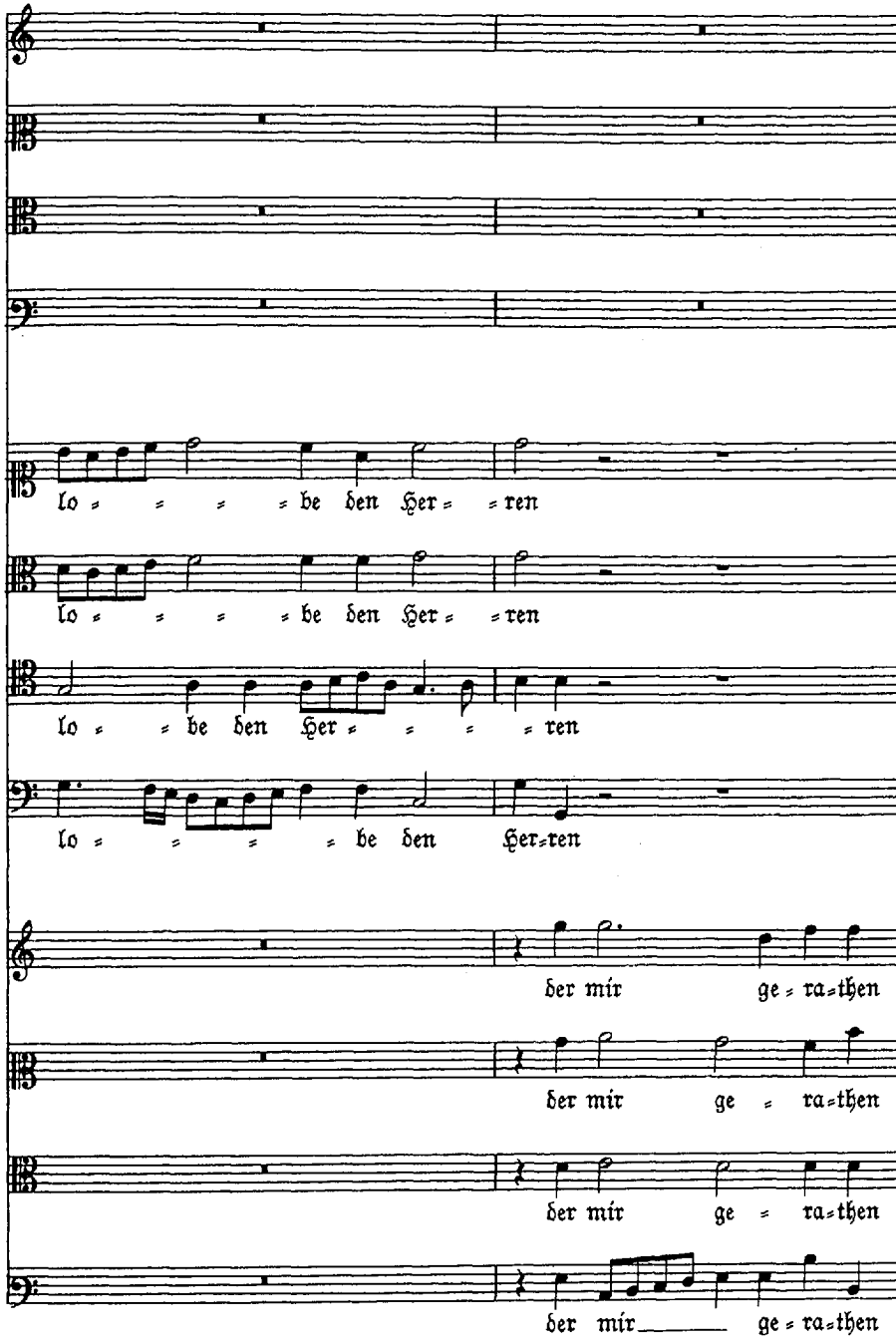

Noch ih = ren nah=men
noch ih = ren nah=men
noch sei = nen nah=men
noch Ih = ren nah=men
in mei = nen mun=de
in mei = nen mun=de
in mei = nen mun=de
in mei = nen mun=de
nicht opf = = = = ern
nicht op = = = = fern
nicht op = = = = fern
nicht op = = = = fern

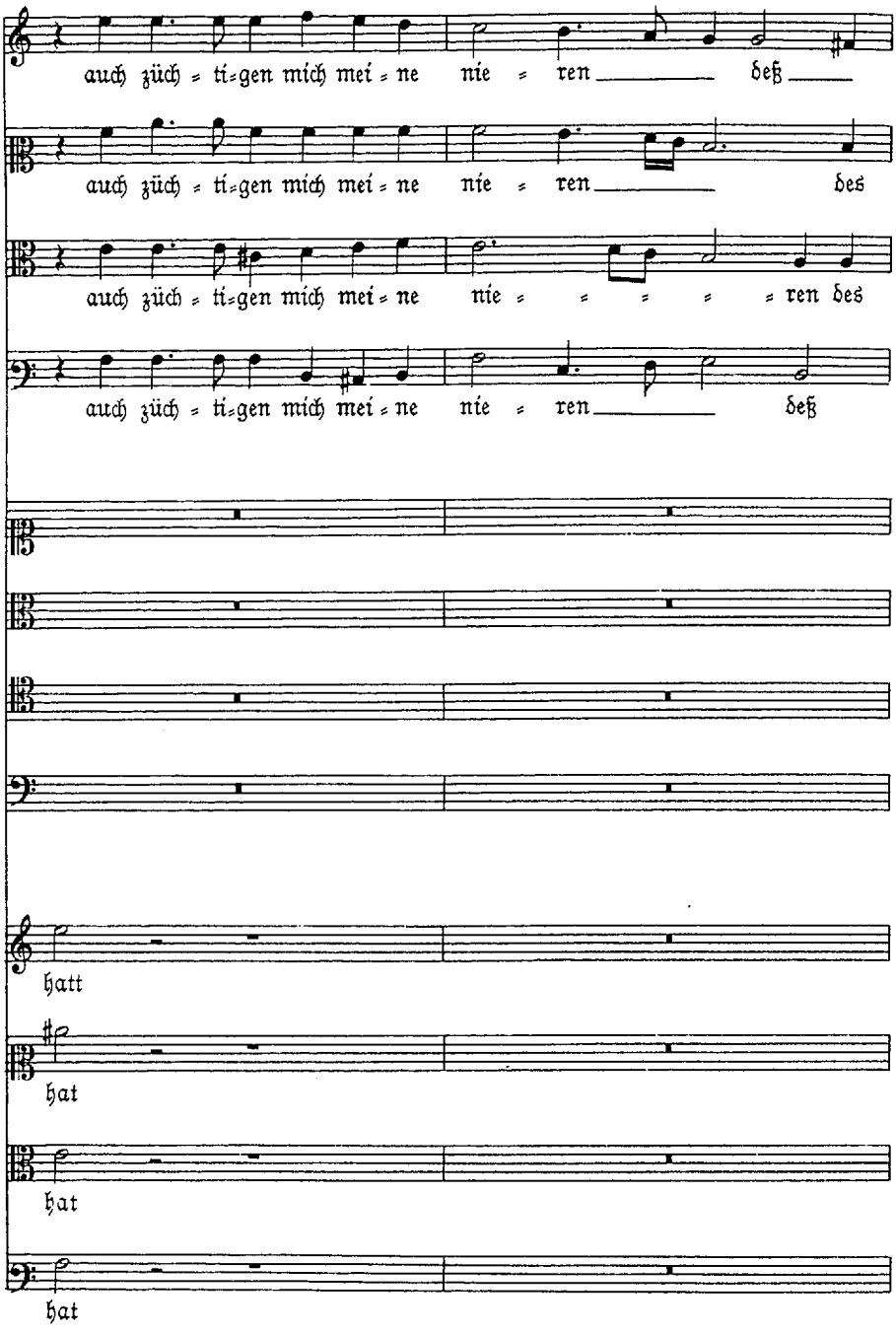

in mei = nem mun=de füh=ren der Herr a = ber
in mei = nem Mun=de füh=ren der Herr a = ber
in mei = nen mun=de füh=renn der Herr a = ber
in mei = nem mun=de füh=ren der Herr a = ber
füh=ren
füh = ren
füh = ren
füh = ren
In mei = nem Mun=de füh = ren
In mei = nem Mun=de füh = ren
In mei = nem Mun=de füh=ren
In mei = nem Mun=de füh = ren

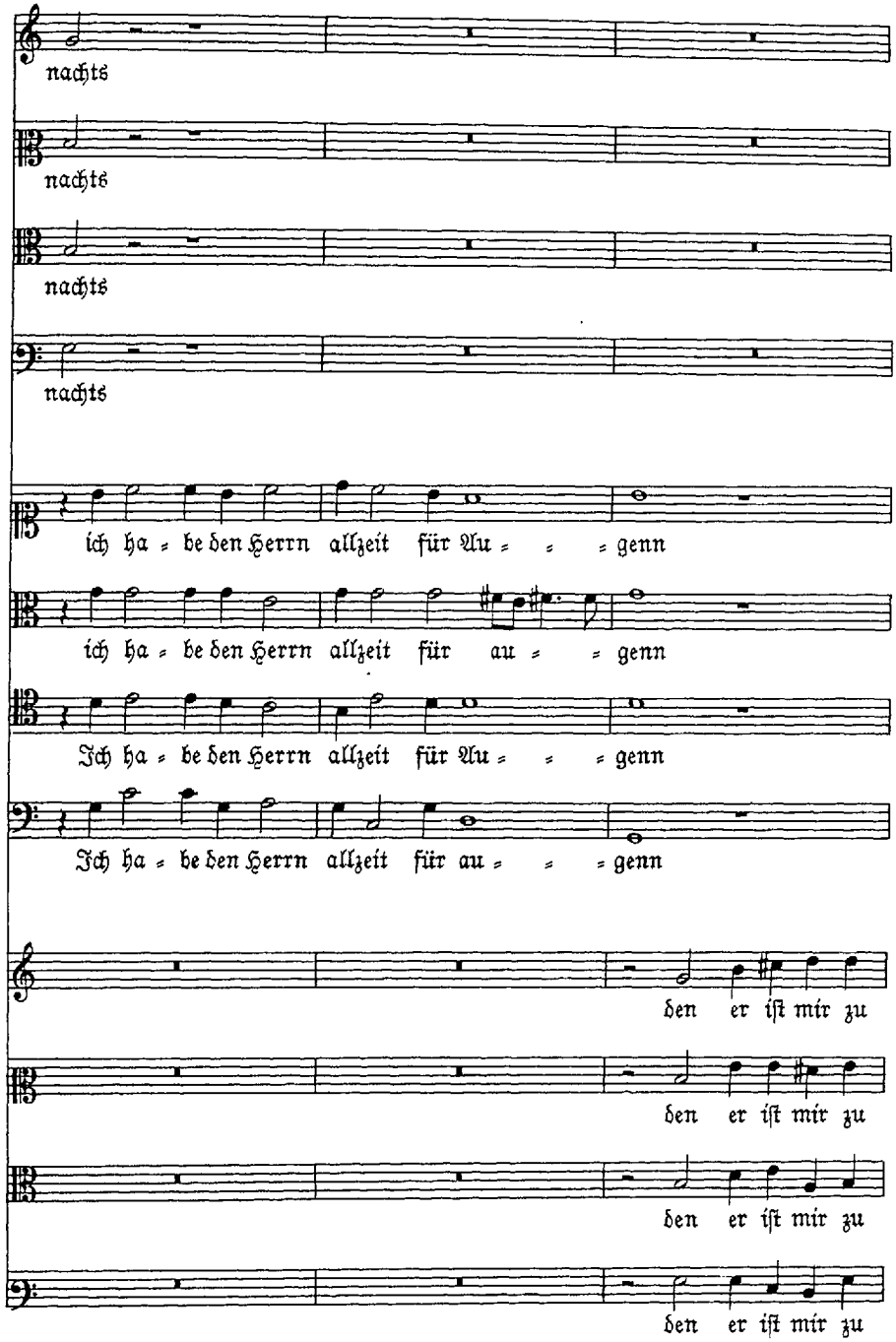

iſt mein guth iſt mir
iſt mein guth iſt mir
iſt mein guth iſt mir
iſt mein guth iſt mir
du er=hal=teſt mein Erb=theill ge=
du er=hal=teſt mein Erb=theill ge=
du er=hal=teſt mein Erb=theill ge=
du er=hal=teſt mein Erb=theill ge=
vund mein theill das Loß
vund mein theill das Loß
vund mein theill das Loß
vund mein theill das Loß

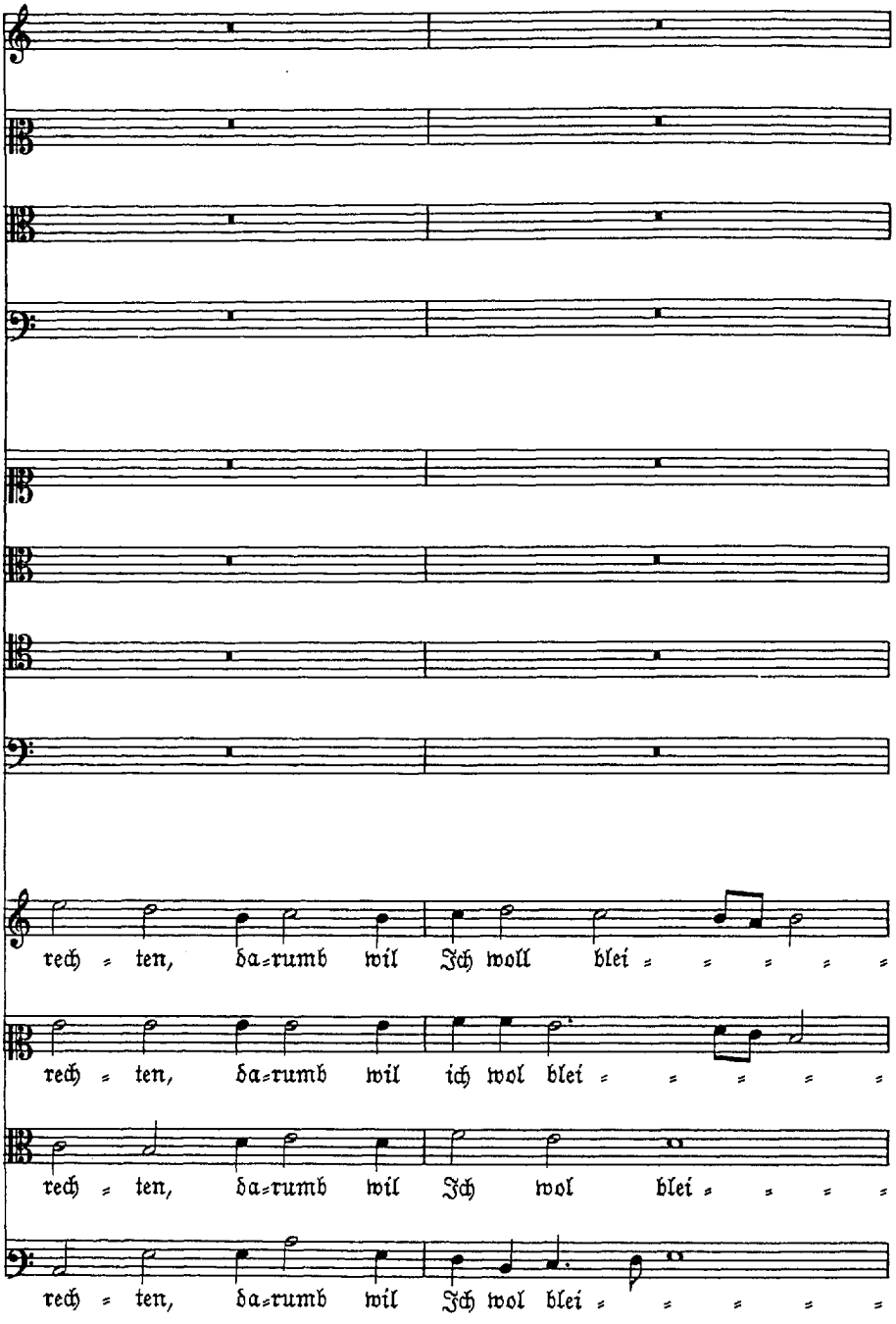

auf lieb = = = = li = che mir ist
auf lieb = = = li = che mir ist ein
aufs lieb = = li = che mir ist
auf lieb = = = = = li = che mir ist
fal = len, auf lieb = = = = = li = che, mir ist
fal = len, auf lieb = li = = = = = che mir ist
fal = len, auf lieb = = = li = che mir ist
fal = len, auf lieb = = li = che mir ist
auf lieb = = = li = = = che mir ist
auf lieb = = li = che mir ist
auf lieb = = = = li = = che mir ist ein
auf lieb = = = = li = che mir ist

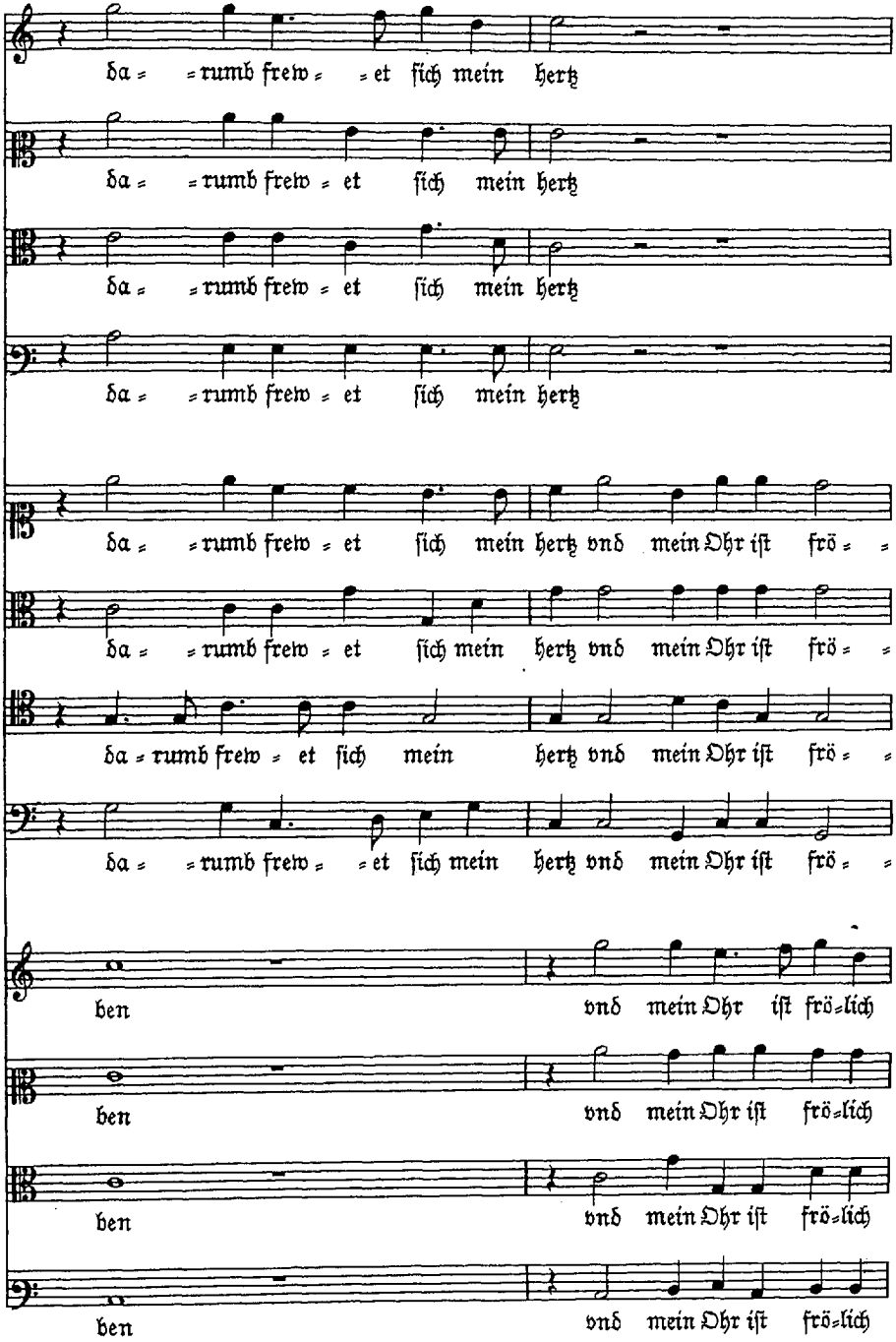

ein ſchön erb = = theill wor = = = den
ſchön Erb = theil wor = = = = den
ein ſchön erb = = theill wor = = = den
ein ſchön erb = = theill wor = = = den
ein ſchön Erb = = theil wor = den, Ich
ein ſchön Erb = = theil wor = = = den, Ich
ein ſchön erb = = theill wor = = = den, Ich
ein ſchön erb = = = theill wor = = = den, Ich
ein ſchön erb = = theill wor = = = den
ein ſchön erb = = = theill wor = = den
ſchön erb = theil wor = = den
ein ſchön erb = = theil wor = = = den

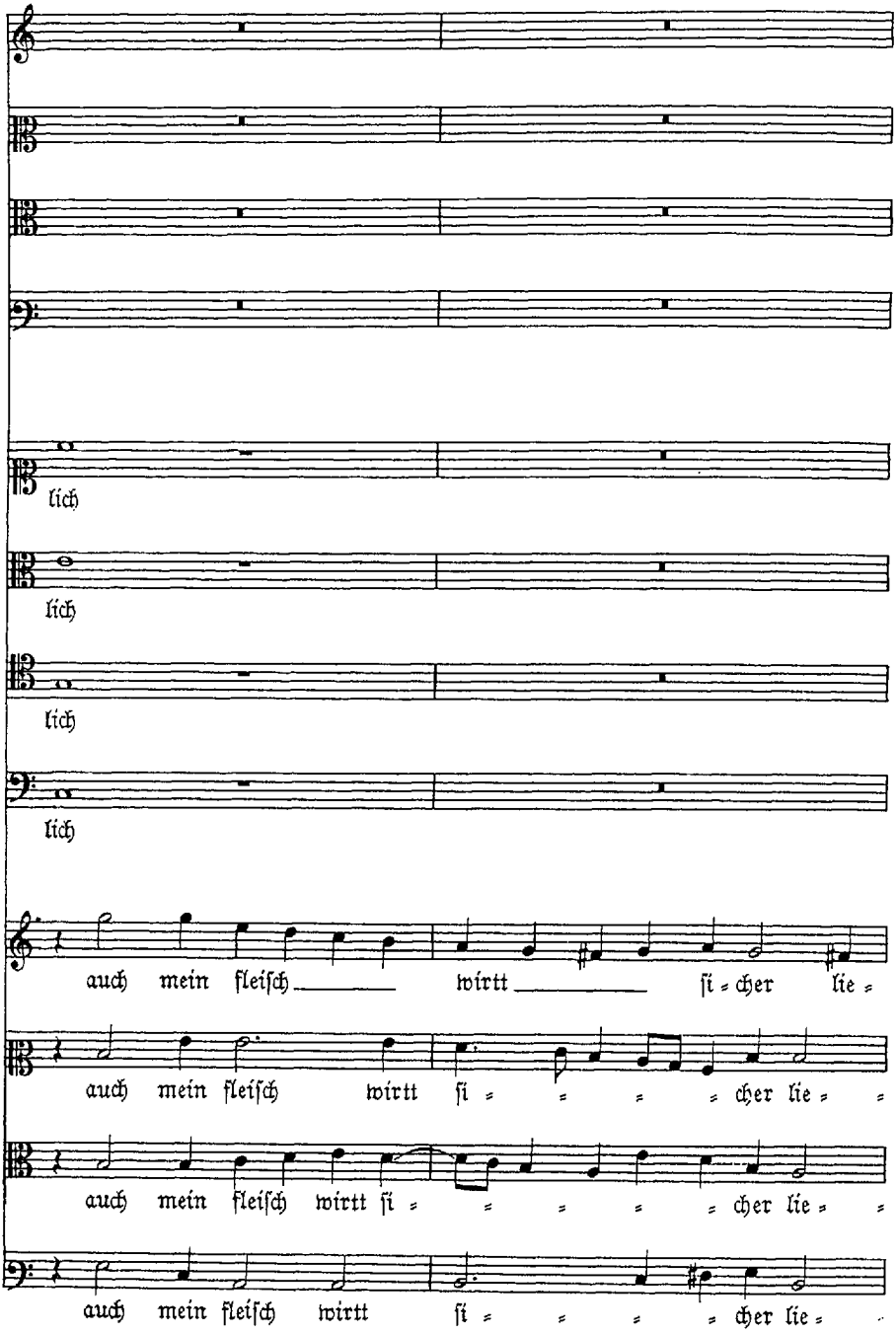

lo = = = = be den Her = = ren
lo = = = = be den Her = = ren
lo = = be den Her = = = = ren
lo = = = = be den Her=ren
der mir ge = ra=then
der mir ge = ra=then
der mir ge = ra=then
der mir ge = ra=then

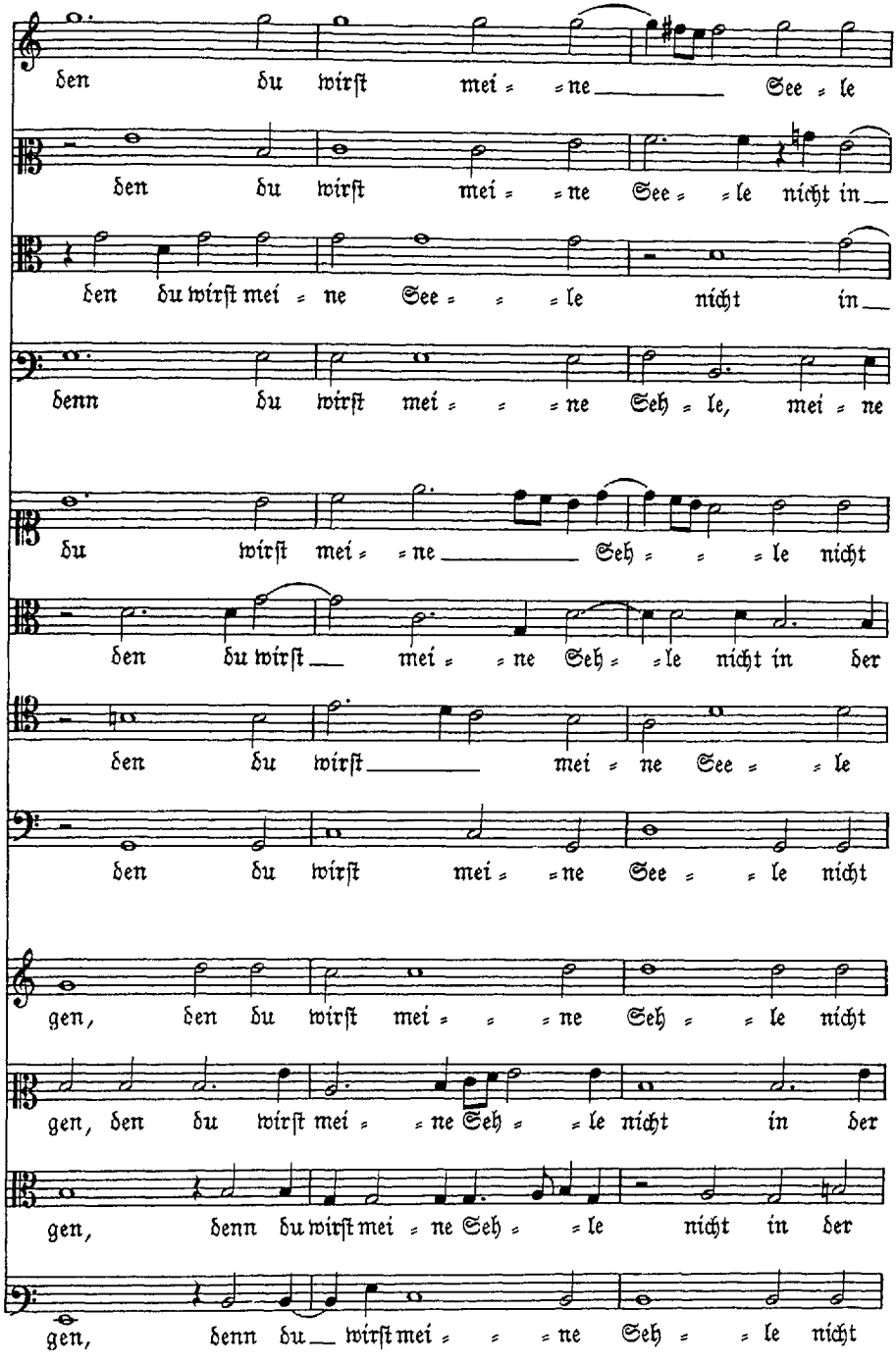

auch züch = ti=gen mich mei = ne nie = ren deß
auch züch = ti=gen mich mei = ne nie = ren des
auch züch = ti=gen mich mei = ne nie = = = = = ren des
auch züch = ti=gen mich mei = ne nie = ren deß
hatt
hat
hat
hat

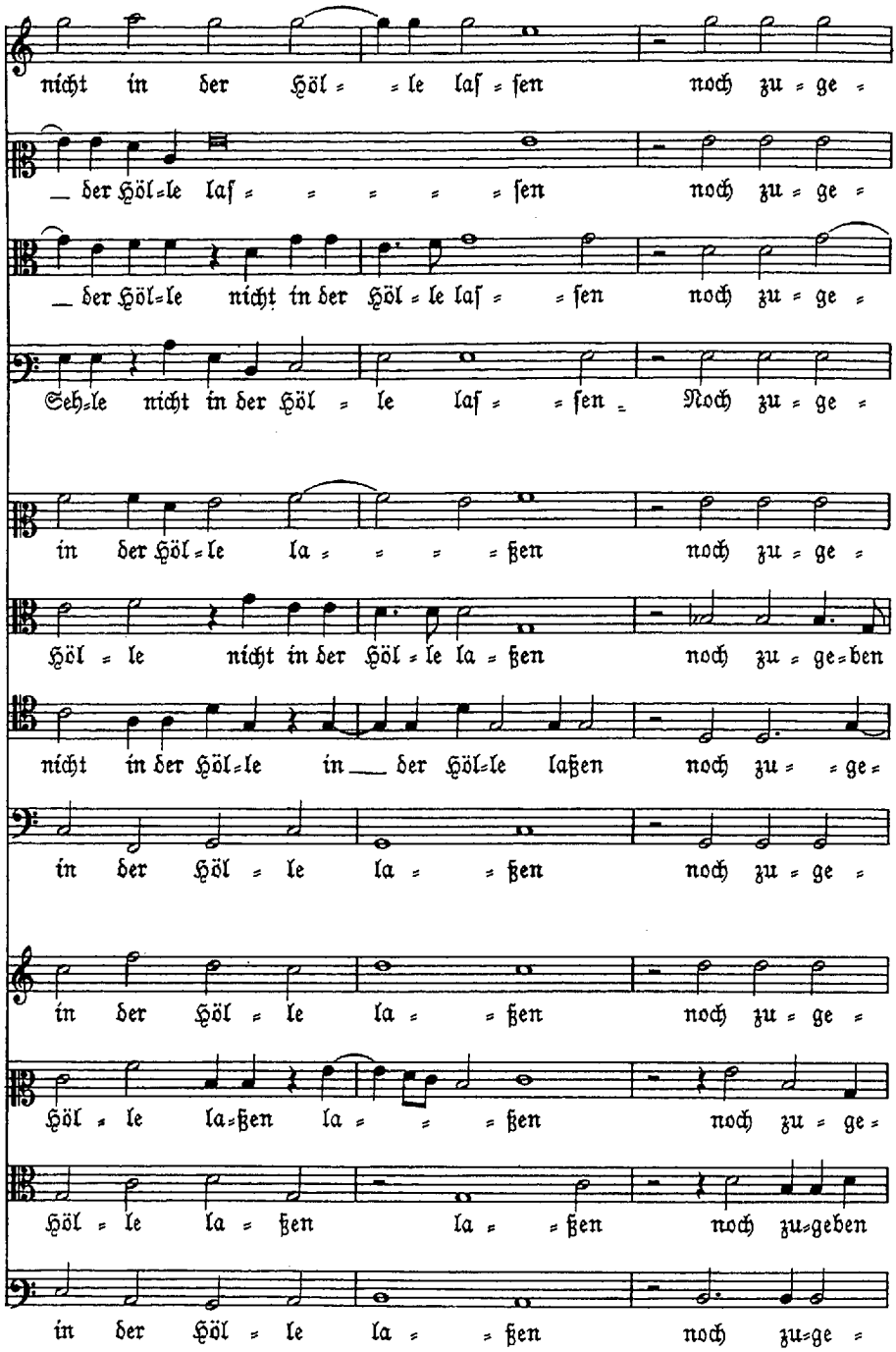

nachts
nachts
nachts
nachts
ich ha = be den Herrn allzeit für Au = = = genn
ich ha = be den Herrn allzeit für au = = genn
Ich ha = be den Herrn allzeit für Au = = = genn
Ich ha = be den Herrn allzeit für au = = = genn
den er iſt mir zu
den er iſt mir zu
den er iſt mir zu
den er iſt mir zu

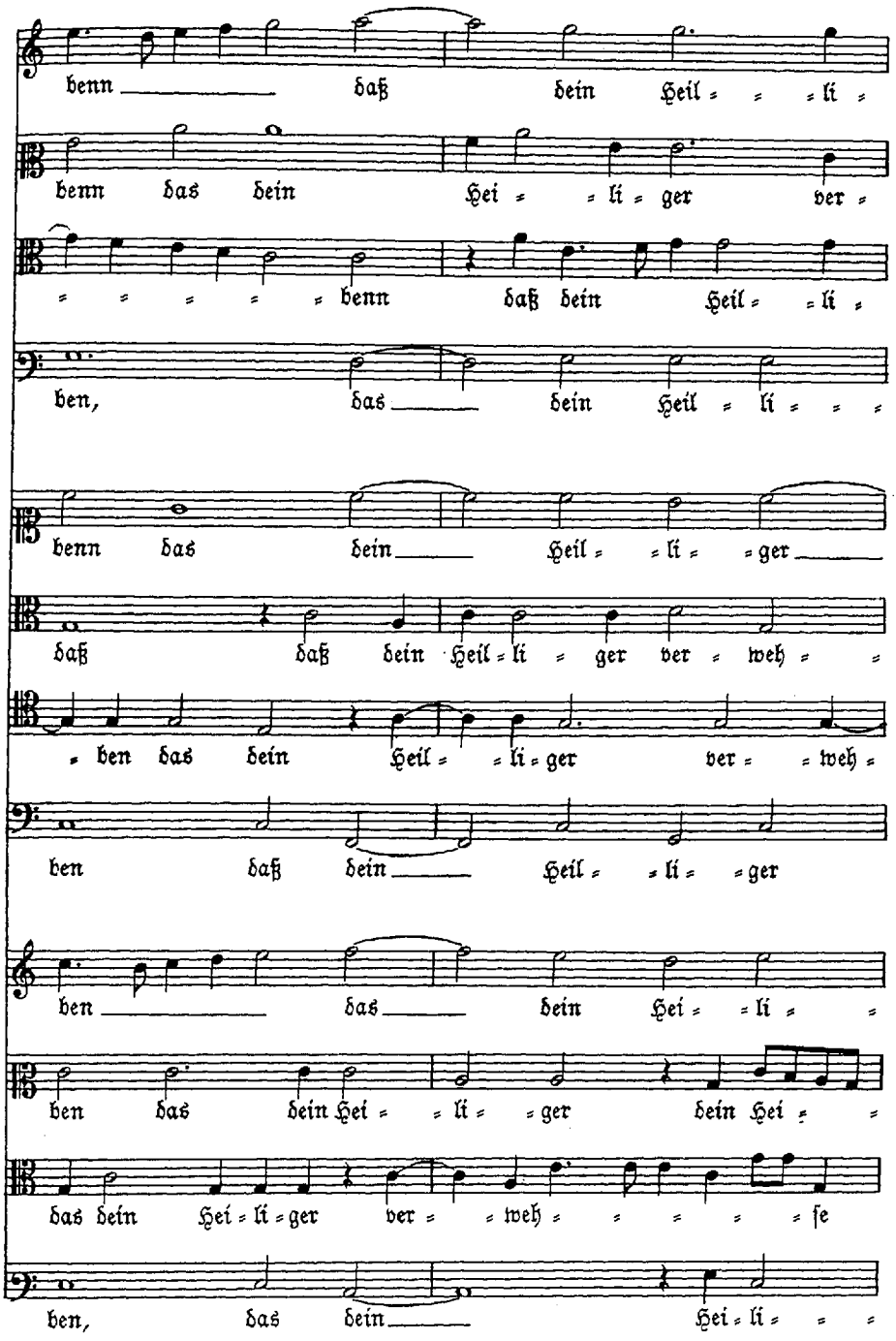

rech = ten, da=rumb wil Ich woll blei = = = = =
rech = ten, da=rumb wil ich wol blei = = = = =
rech = ten, da=rumb wil Ich wol blei = = = =
rech = ten, da=rumb wil Ich wol blei = = = = =

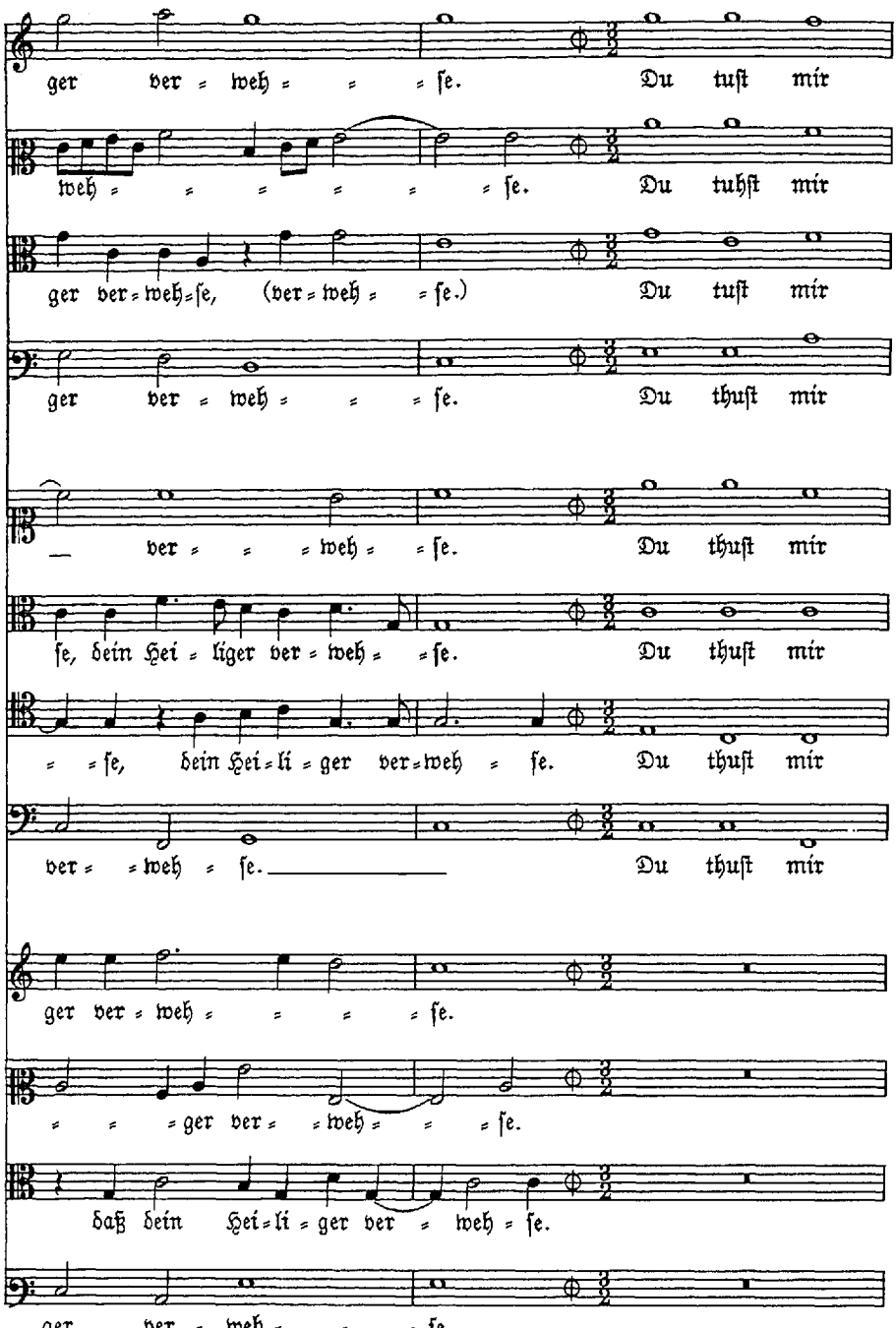

da = = rumb frew = = et ſich mein hertz
da = = rumb frew = et ſich mein hertz
da = = rumb frew = et ſich mein hertz
da = = rumb frew = et ſich mein hertz
da = = rumb frew = et ſich mein hertz vnd mein Ohr iſt frö = =
da = = rumb frew = et ſich mein hertz vnd mein Ohr iſt frö = =
da = rumb frew = et ſich mein hertz vnd mein Ohr iſt frö = =
da = = rumb frew = = et ſich mein hertz vnd mein Ohr iſt frö = =
ben vnd mein Ohr iſt frö=lich
ben vnd mein Ohr iſt frö=lich
ben vnd mein Ohr iſt frö=lich
ben vnd mein Ohr iſt frö=lich

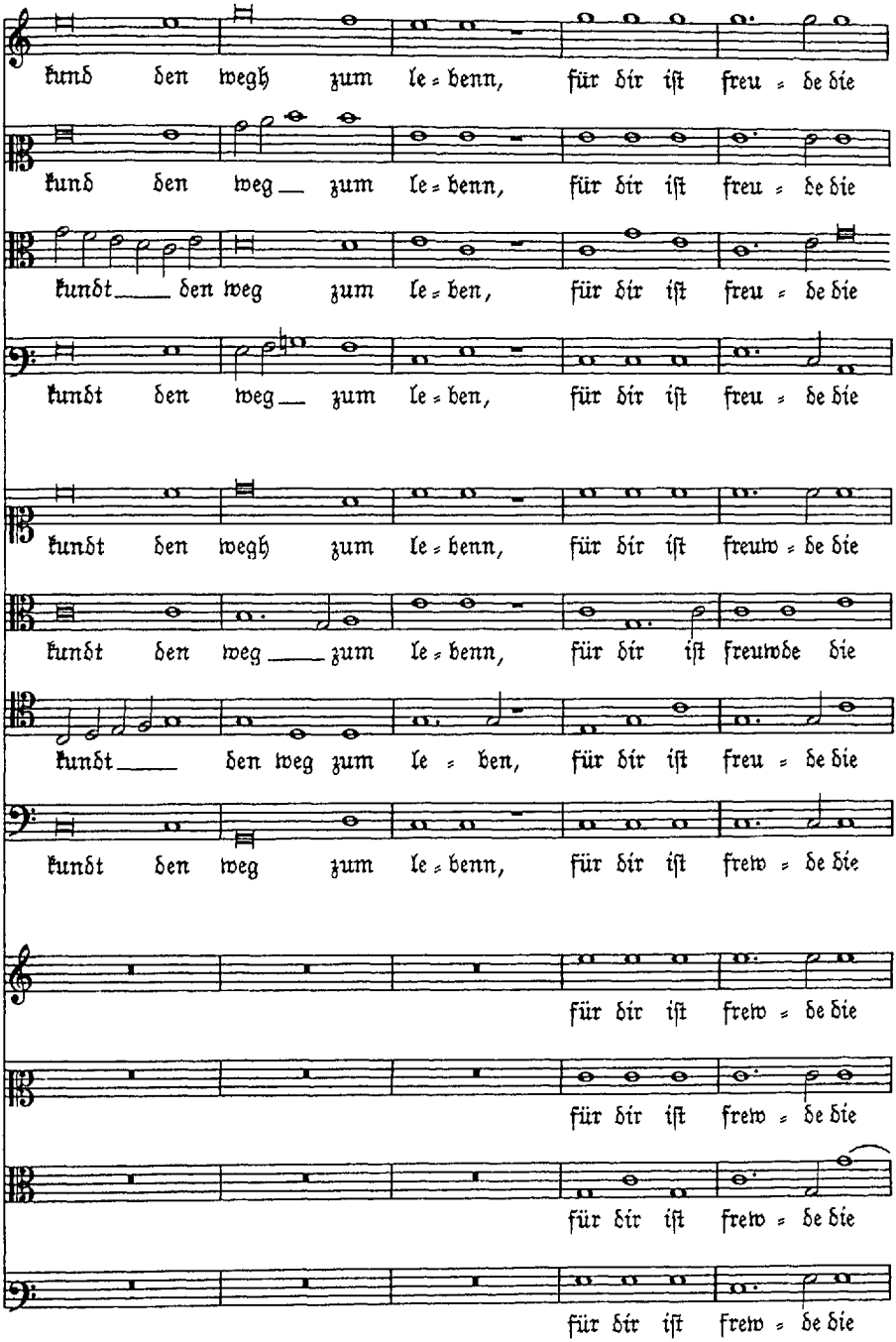

lich
lich
lich
lich
auch mein fleiſch wirtt ſi = cher lie =
auch mein fleiſch wirtt ſi = = = = cher lie = =
auch mein fleiſch wirtt ſi = = = = cher lie = =
auch mein fleiſch wirtt ſi = = = = cher lie =

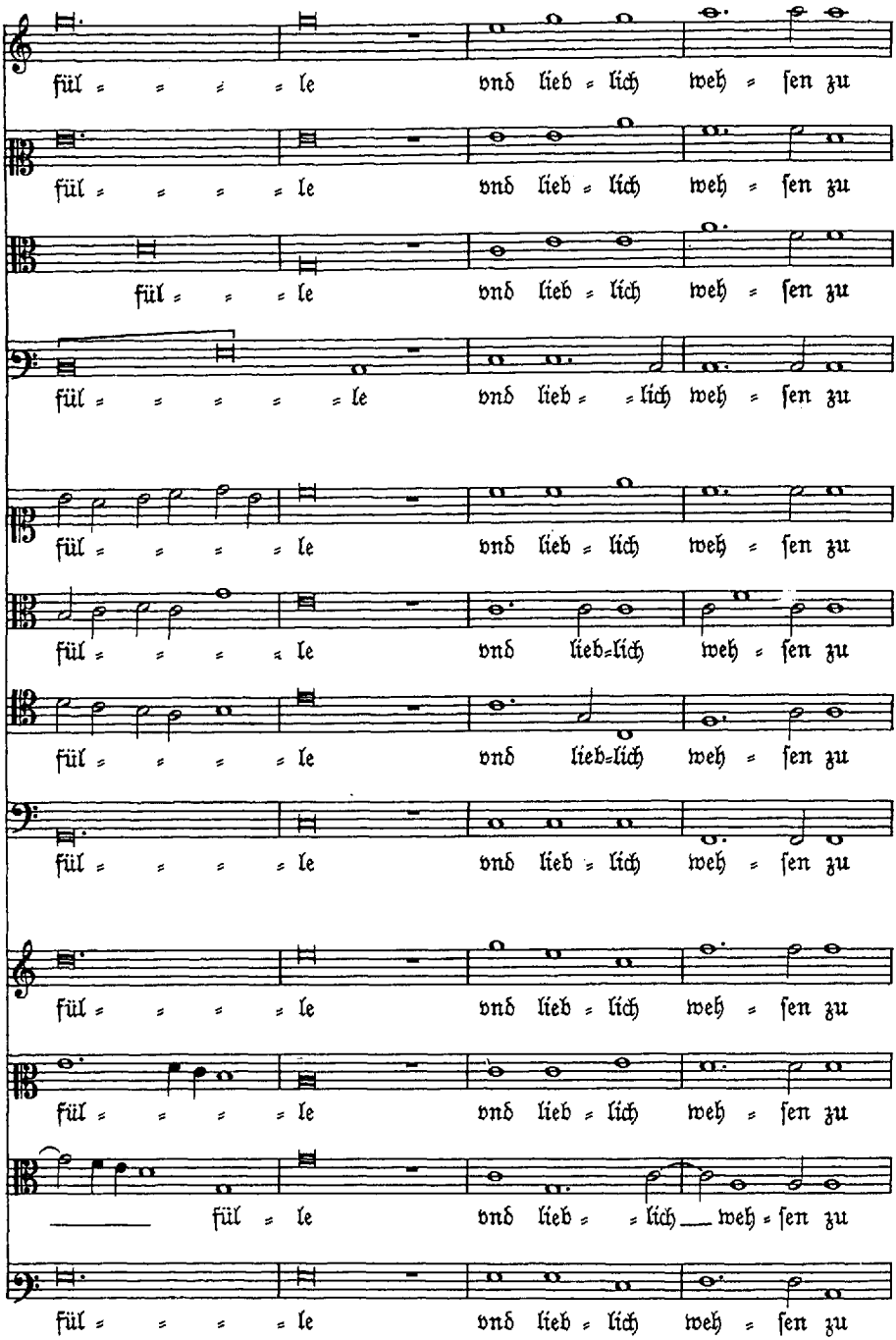

den du wirſt mei = = ne See = le
den du wirſt mei = = ne See = = le nicht in
den du wirſt mei = ne See = = = le nicht in
denn du wirſt mei = = = ne Seh = le, mei = ne
du wirſt mei = = ne Seh = = = le nicht
den du wirſt mei = = ne Seh = = le nicht in der
den du wirſt mei = ne See = = le
den du wirſt mei = = ne See = = le nicht
gen, den du wirſt mei = = = ne Seh = = le nicht
gen, den du wirſt mei = = ne Seh = = le nicht in der
gen, denn du wirſt mei = ne Seh = = le nicht in der
gen, denn du wirſt mei = = = ne Seh = = le nicht

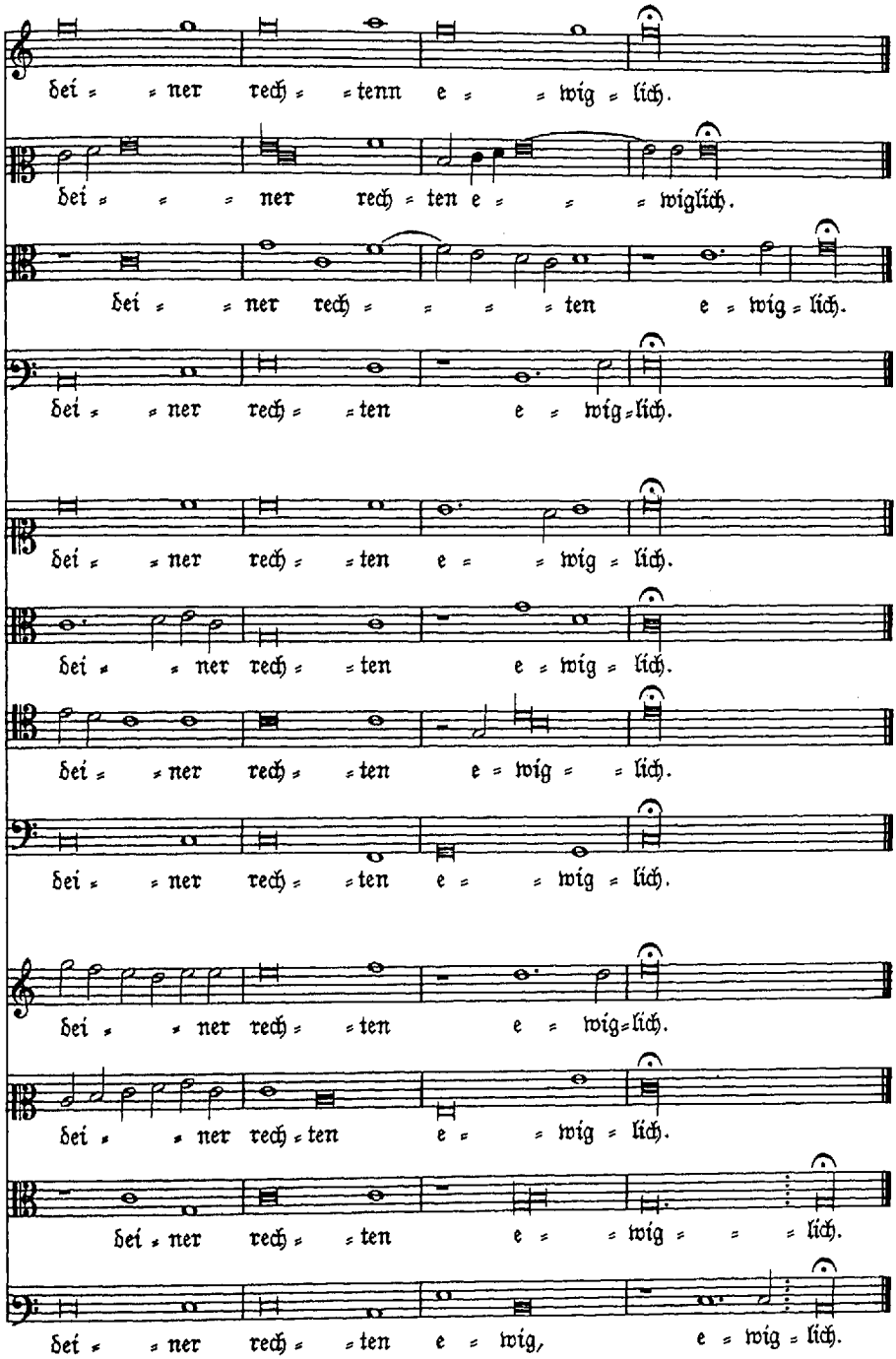

nicht in der Höl = = le laſ = ſen noch zu = ge =
_ der Höl=le laſ = = = = = = ſen noch zu = ge =
_ der Höl=le nicht in der Höl = le laſ = = ſen noch zu = ge =
Seh=le nicht in der Höl = le laſ = = ſen _ Noch zu = ge =
in der Höl=le la = = = = ßen noch zu = ge =
Höl = le nicht in der Höl = le la = ßen noch zu = ge=ben
nicht in der Höl=le in___ der Höl=le laßen noch zu = = ge=
in der Höl = le la = = ßen noch zu = ge =
in der Höl = le la = = ßen noch zu = ge =
Höl = le la=ßen la = = = ßen noch zu = ge=
Höl = le la = ßen la = = ßen noch zu=geben
in der Höl = le la = = ßen noch zu=ge =


benn daß dein Heil = = = li =
benn das dein Hei = = li = ger ver =
= = = = = benn daß dein Heil = = li =
ben, das dein Heil = li = = =
benn das dein Heil = = li = = ger
daß daß dein Heil = li = ger ver = weh = =
= ben das dein Heil = = li = ger ver = = weh =
ben daß dein Heil = = li = = ger
ben das dein Hei = = li = =
ben das dein Hei = = li = = ger dein Hei = =
das dein Hei = li = ger ver = = weh = = = = = = se
ben, das dein Hei = li = = =


ger ver = weh = = = se. Du tust mir
weh = = = = = = se. Du tuhst mir
ger ver = weh = se, (ver = weh = = se.) Du tust mir
ger ver = weh = = = se. Du thust mir
— ver = = = weh = = se. Du thust mir
se, dein Hei = liger ver = weh = = se. Du thust mir
= = se, dein Hei = li = ger ver = weh = se. Du thust mir
ver = = weh = se. Du thust mir
ger ver = weh = = = = se.
= = = ger ver = = weh = = = se.
daß dein Hei = li = ger ver = weh = se.
ger ver = weh = = = se.

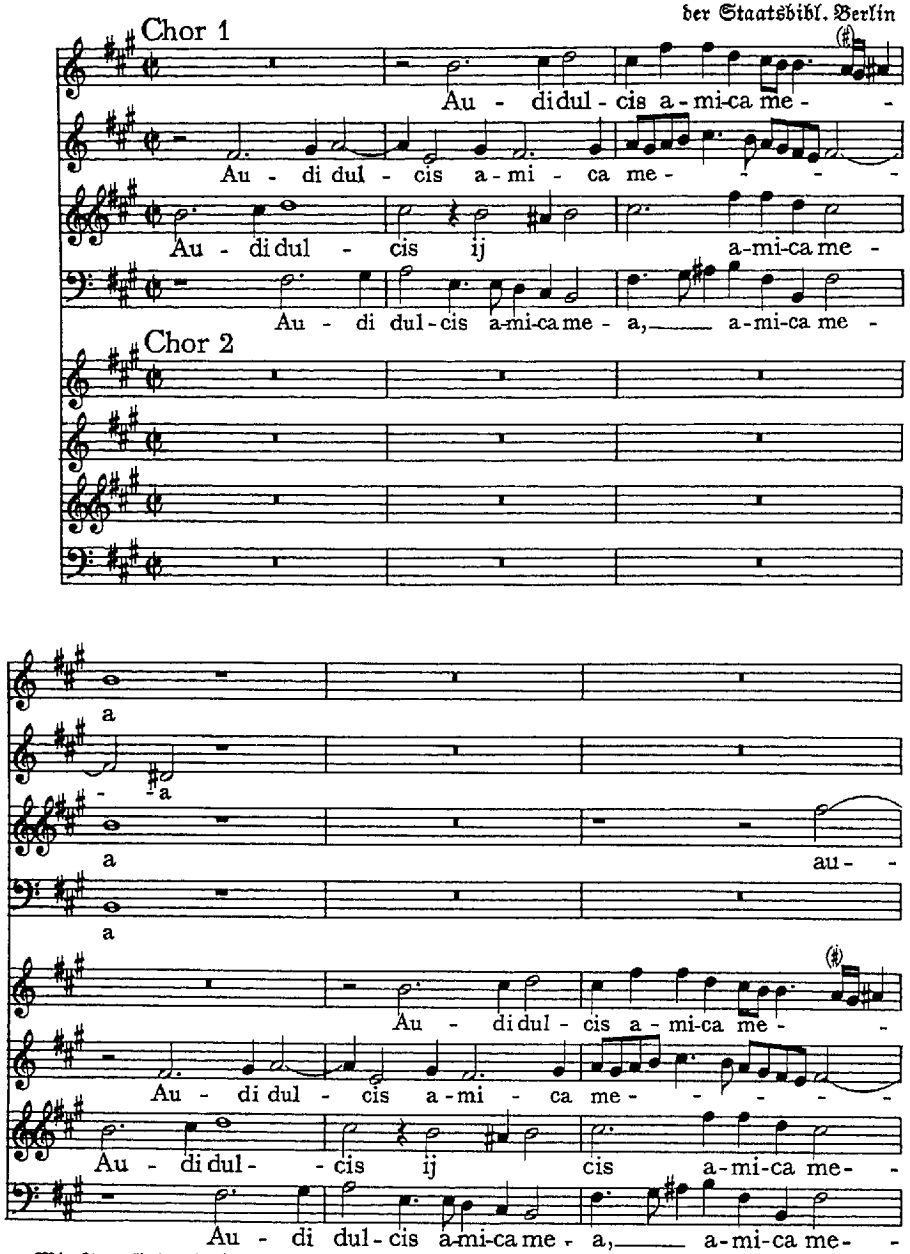

kund den wegh zum le = benn, für dir iſt freu = de die
kund den weg zum le = benn, für dir iſt freu = de die
kundt den weg zum le = ben, für dir iſt freu = de die
kundt den weg zum le = ben, für dir iſt freu = de die
kundt den wegh zum le = benn, für dir iſt freuw = de die
kundt den weg zum le = benn, für dir iſt freuwde die
kundt den weg zum le = ben, für dir iſt freu = de die
kundt den weg zum le = benn, für dir iſt frew = de die
für dir iſt frew = de die
für dir iſt frew = de die
für dir iſt frew = de die
für dir iſt frew = de die


fül = = = = le vnd lieb = lich weh = ſen zu
fül = = = = le vnd lieb = lich weh = ſen zu
fül = = = le vnd lieb = lich weh = ſen zu
fül = = = = = le vnd lieb = = lich weh = ſen zu
fül = = = = le vnd lieb = lich weh = ſen zu
fül = = = = le vnd lieb=lich weh = ſen zu
fül = = = = le vnd lieb=lich weh = ſen zu
fül = = = = le vnd lieb = lich weh = ſen zu
fül = = = = le vnd lieb = lich weh = ſen zu
fül = = = = le vnd lieb = lich weh = ſen zu
fül = le vnd lieb = = lich weh = ſen zu
fül = = = = le vnd lieb = lich weh = ſen zu

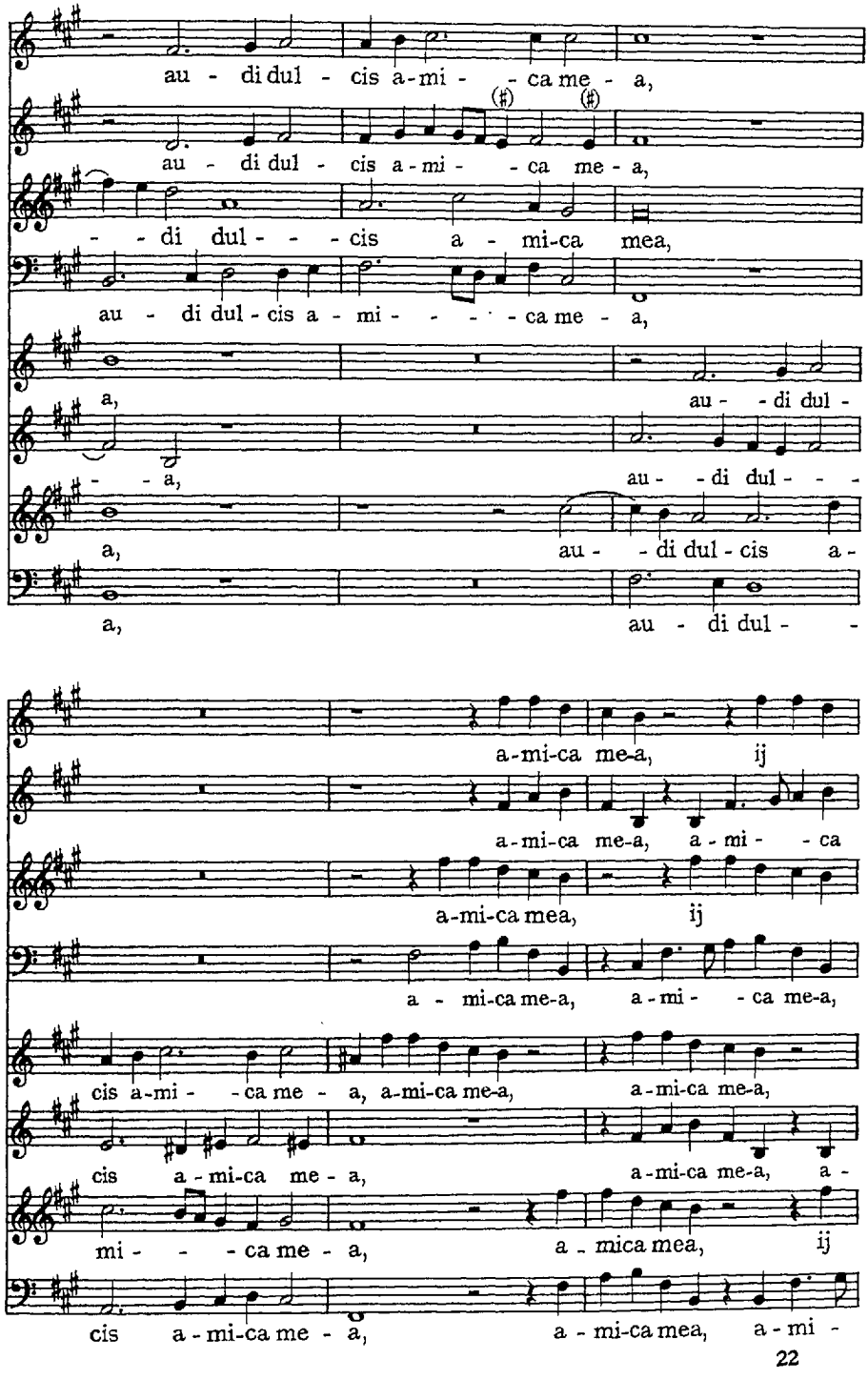

bei = = ner rech = = tenn e = = wig = lich.
bei = = = ner rech = ten e = = = wiglich.
bei = = ner rech = = = = = ten e = wig = lich.
bei = = ner rech = = ten e = wig = lich.
bei = = ner rech = = ten e = = wig = lich.
bei = = ner rech = = ten e = wig = lich.
bei = = ner rech = = ten e = wig = = lich.
bei = = ner rech = = ten e = = wig = lich.
bei = = = ner rech = = ten e = wig = lich.
bei = = ner rech = ten e = = wig = lich.
bei = ner rech = = ten e = = wig = = = lich.
bei = = ner rech = = ten e = wig, e = wig = lich.

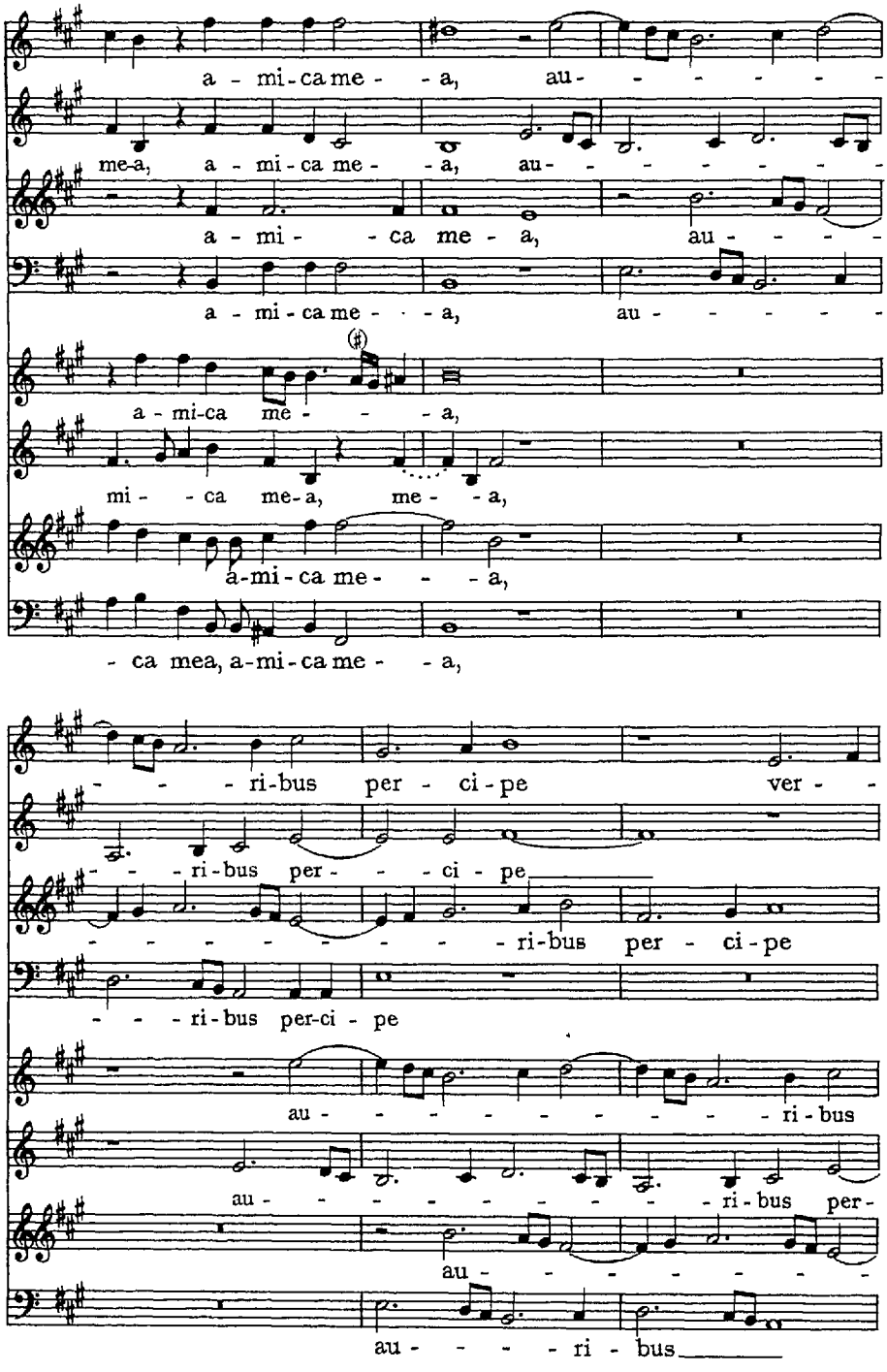
Joh. Steffens
Doppelchörige Hochzeitsmusik

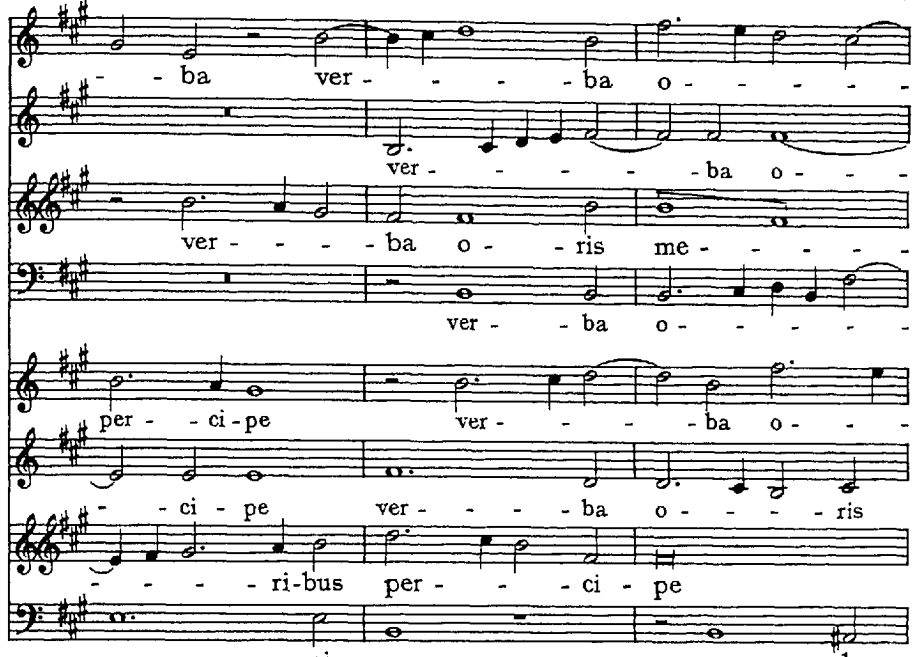
Mts. ms. 40044 no 20
der Staatsbibl. Berlin

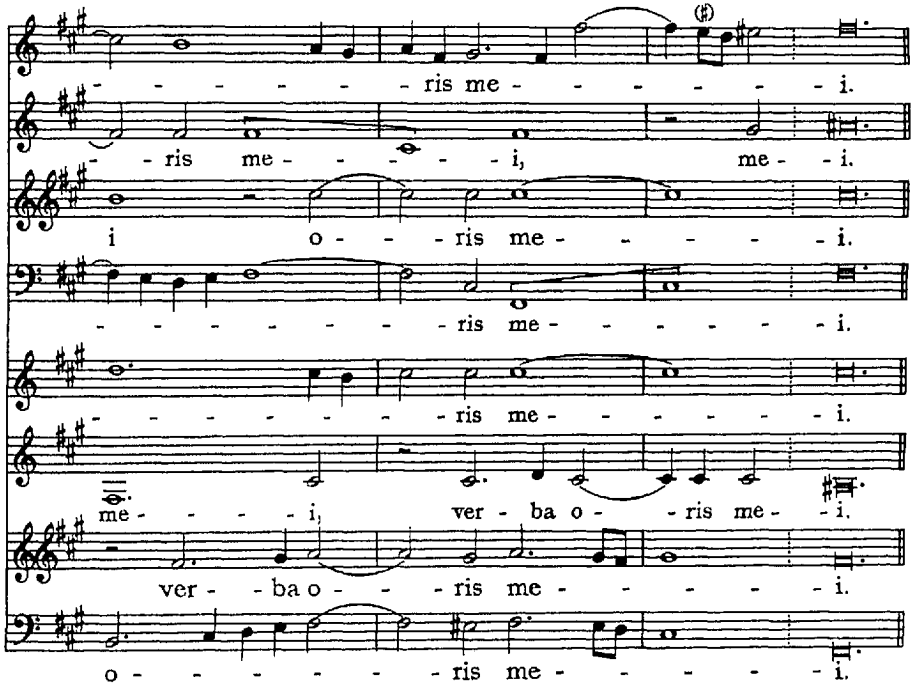


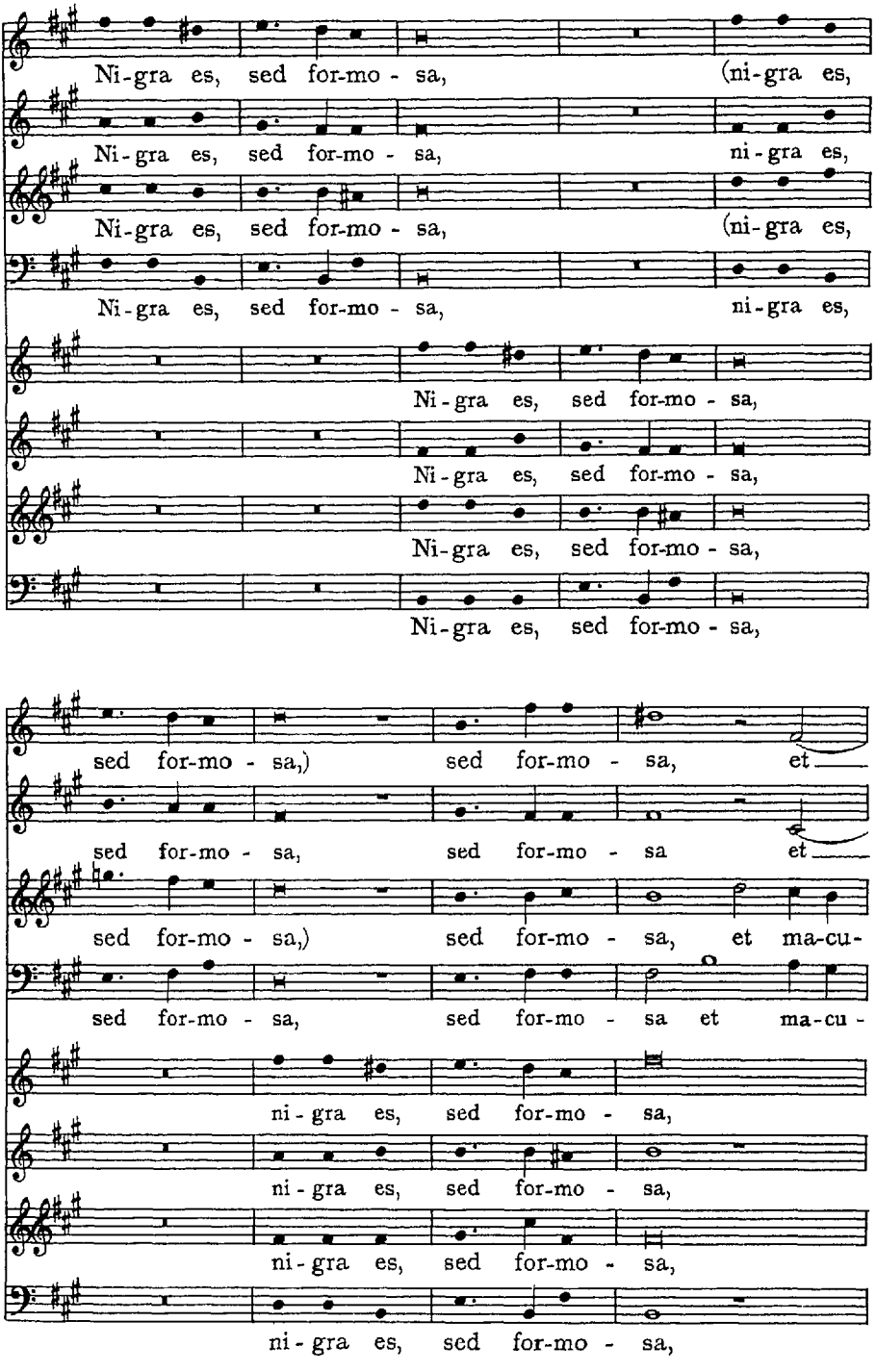
Mit Text sind überliefert nur Chor 1 Sopran und Tenor, Chor 2 Tenor und Baß. Die übrigen Stimmen sind also auf Instrumenten gespielt worden. Für eine heutige Aufführung des herrlichen Stückes käme indessen nur eine rein vokale Ausführung in Frage. Transposition (nach Ausweis der Schlüssel) um eine kl. Terz nach unten

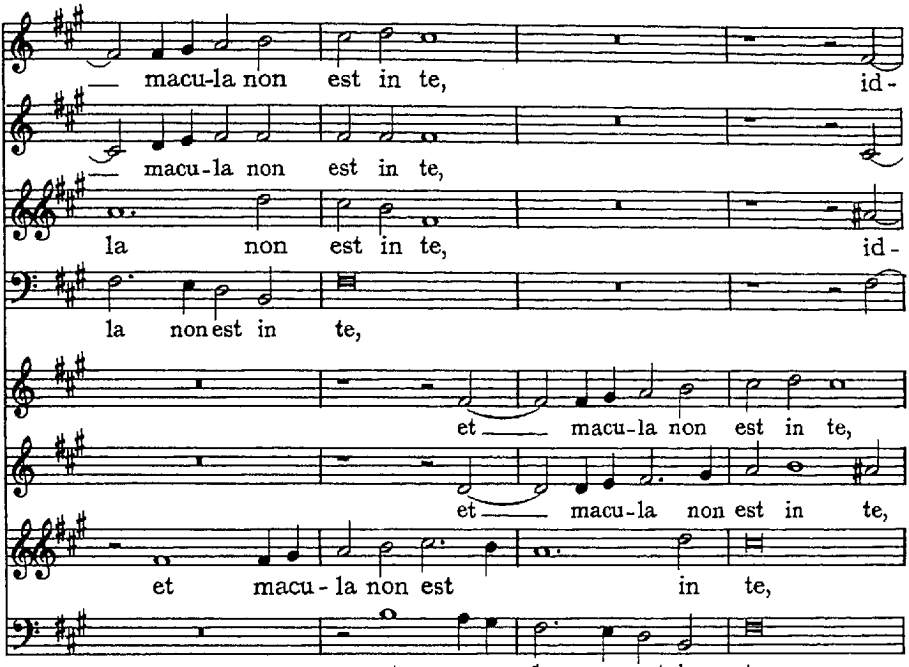

au - di dul - cis a-mi - - ca me - a,
au - di dul - cis a-mi - - ca me - a,
- - di dul - - - cis a - mi-ca mea,
au - di dul-cis a - mi - - - - ca me - a,
a, au - - di dul -
- - a, au - - di dul - - -
a, au - - di dul-cis a -
a, au - di dul - -
a-mi-ca me-a, ij
a-mi-ca me-a, a-mi - - ca
a-mi-ca mea, ij
a - mi-ca me-a, a-mi - - ca me-a,
cis a-mi - - ca me - a, a-mi-ca me-a, a-mi-ca me-a,
cis a - mi-ca me - a, a-mi-ca me-a, a -
mi - - - ca me - a, a - mica mea, ij
cis a - mi-ca me - a, a - mi-ca mea, a - mi -

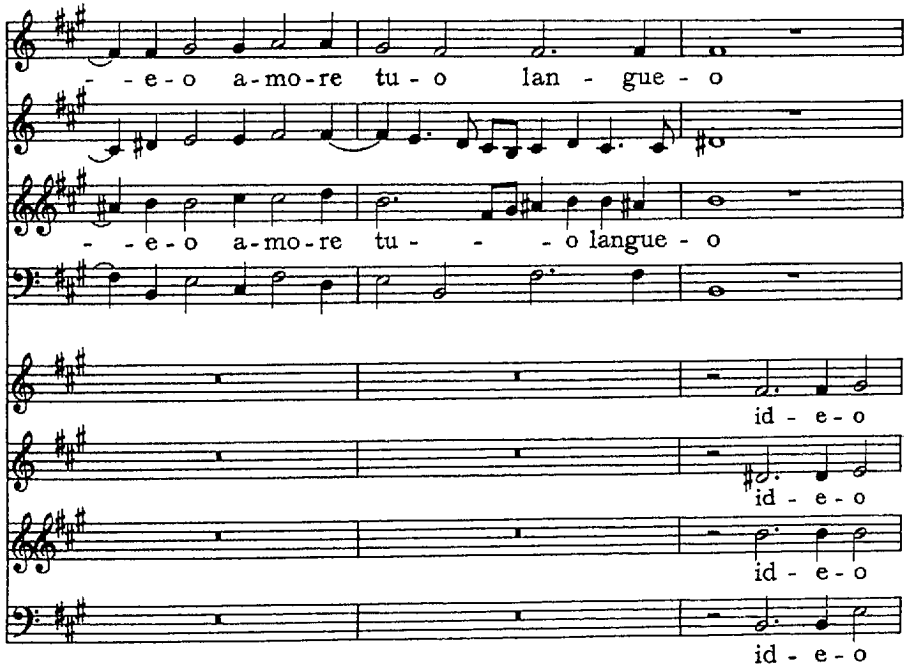

a - mi-ca me - - a, au- - - - - - -
me-a, a - mi-ca me - - a, au- - - - - - - -
a - mi- - ca me - a, au- - - - -
a - mi-ca me- - - a, au- - - - - -
a - mi-ca me- - - a,
mi- - ca me-a, me- - a,
a-mi-ca me- - - a,
- ca mea, a-mi-ca me- - a,
- - - ri-bus per - ci-pe ver - -
- - - ri-bus per- - - ci - pe
- - - - - - - - - ri-bus per - ci-pe
- - - ri-bus per-ci - pe
au- - - - - - - - - - ri-bus
au- - - - - - - - - ri-bus per-
au- - - - - - - - -
au- - - - - ri - bus

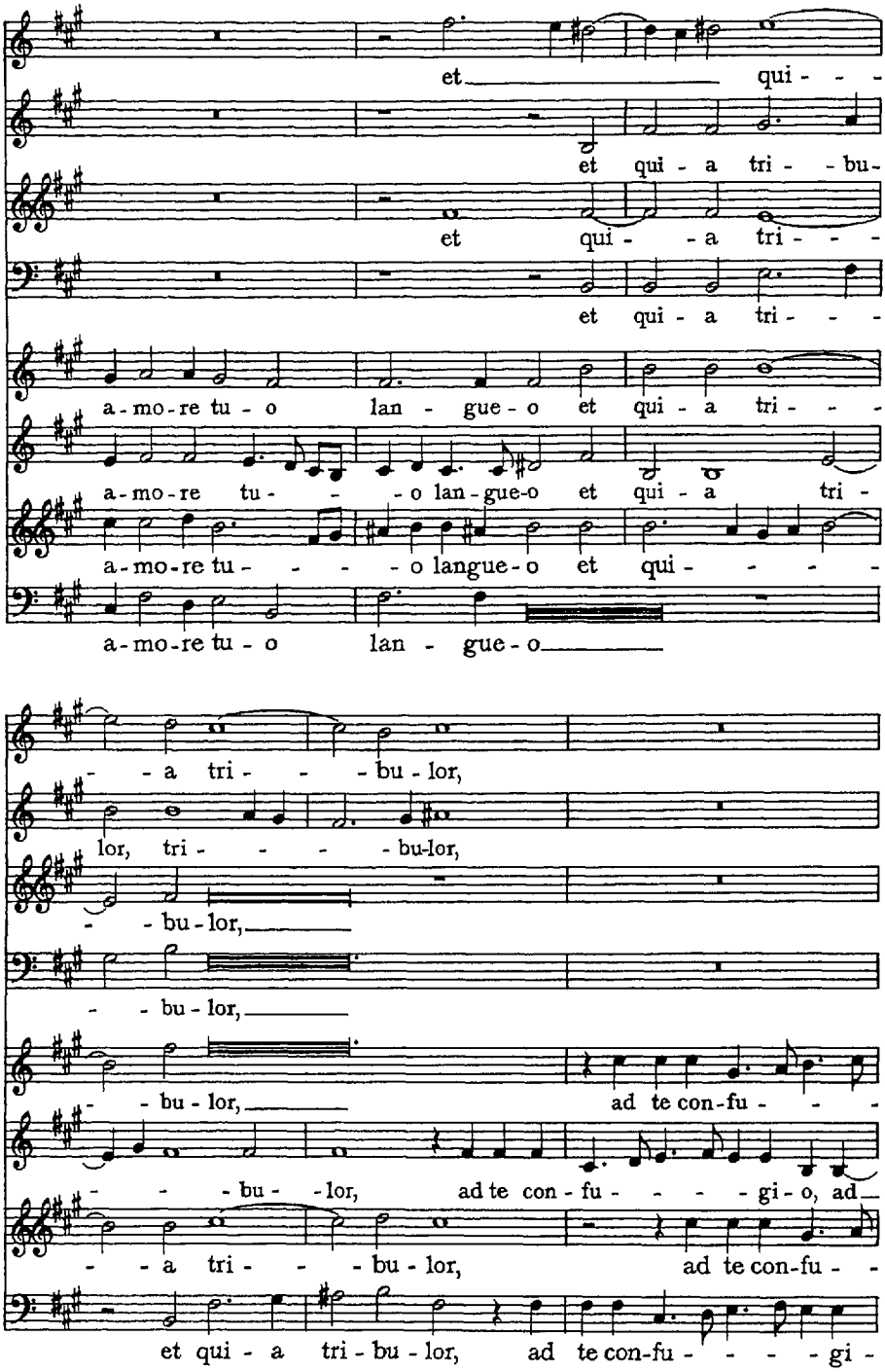

- - ba ver - - - - - ba o - - - - -
ver - - - - - ba o - - -
ver - - - - ba o - - ris me - - - - -
ver - - ba o - - - - - -
per - - ci - pe ver - - - - ba o - - -
- - ci - pe ver - - - - ba o - - - - ris
- - - - - ri-bus per - - - ci - pe
per - - - - - ci - pe ver - - ba

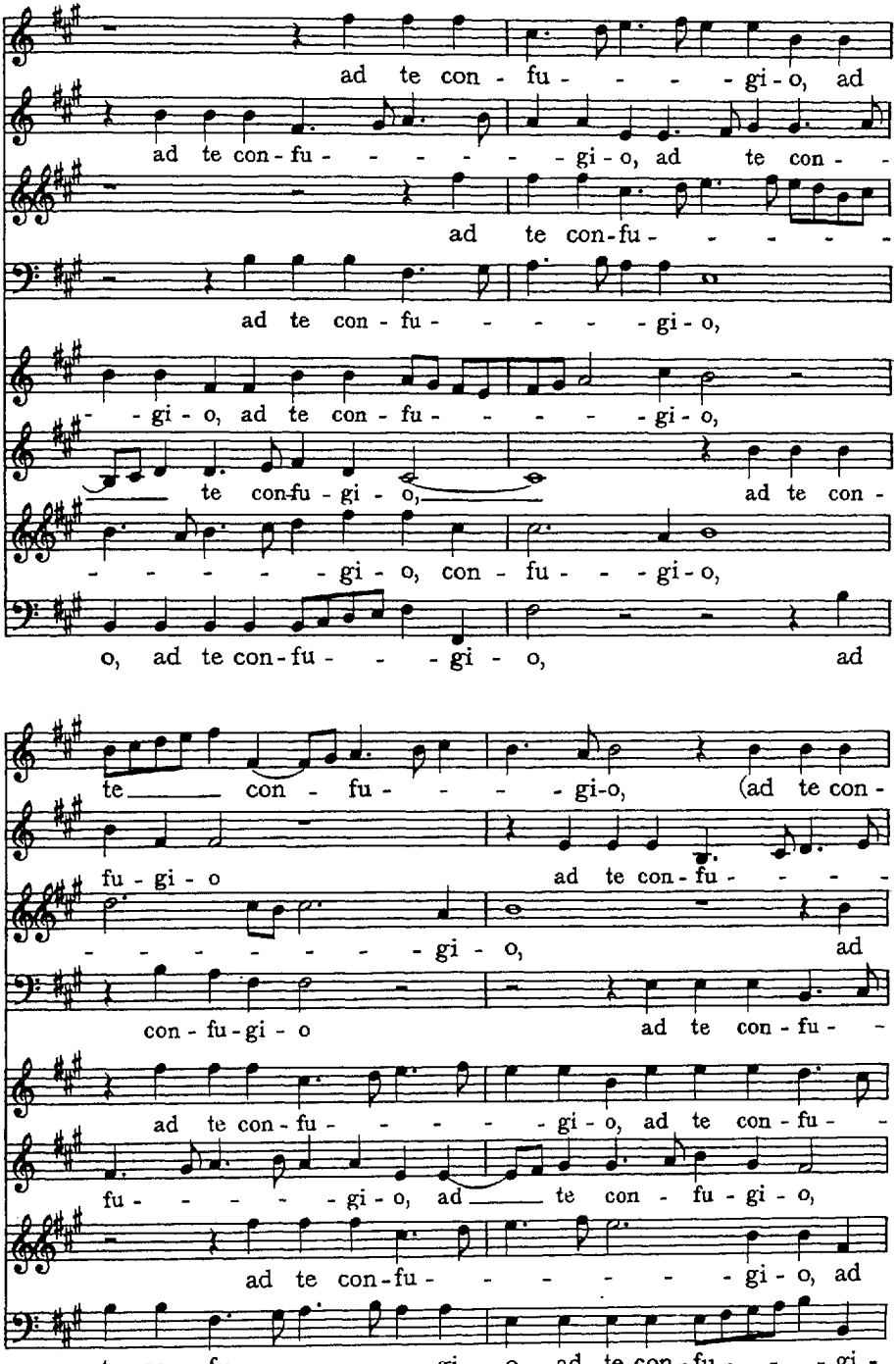

- - - - - - - ris me - - - - - - - i.
- - ris me - - - - - i, me - - i.
i o - - - ris me - - - - - - i.
- - - - - - - - - ris me - - - - - - - i.
- - - - - - - - - ris me - - - - - - - i.
me - - - - - i, ver - ba o - - ris me - - i.
ver - - ba o - - - ris me - - - - - - i.
o - - - - - - - - ris me - - - - - - - i.

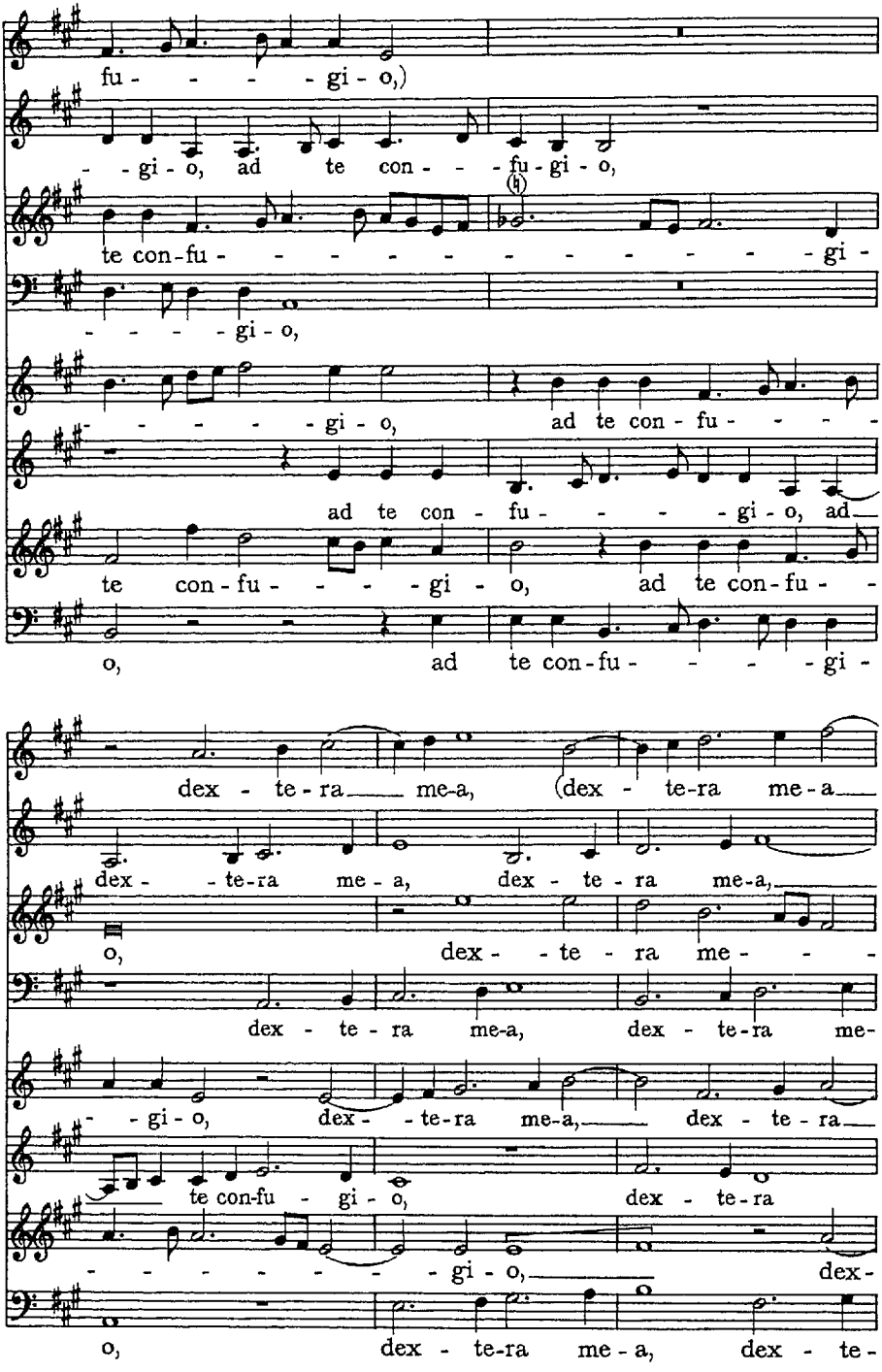

Ni-gra es, sed for-mo - sa, (ni-gra es,
Ni-gra es, sed for-mo - sa, ni-gra es,
Ni-gra es, sed for-mo - sa, (ni-gra es,
Ni-gra es, sed for-mo - sa, ni-gra es,
Ni-gra es, sed for-mo - sa,
Ni-gra es, sed for-mo - sa,
Ni-gra es, sed for-mo - sa,
Ni-gra es, sed for-mo - sa,
sed for-mo - sa,) sed for-mo - sa, et
sed for-mo - sa, sed for-mo - sa et
sed for-mo - sa,) sed for-mo - sa, et ma-cu-
sed for-mo - sa, sed for-mo - sa et ma-cu -
ni - gra es, sed for-mo - sa,
ni - gra es, sed for-mo - sa,
ni - gra es, sed for-mo - sa,
ni - gra es, sed for-mo - sa,

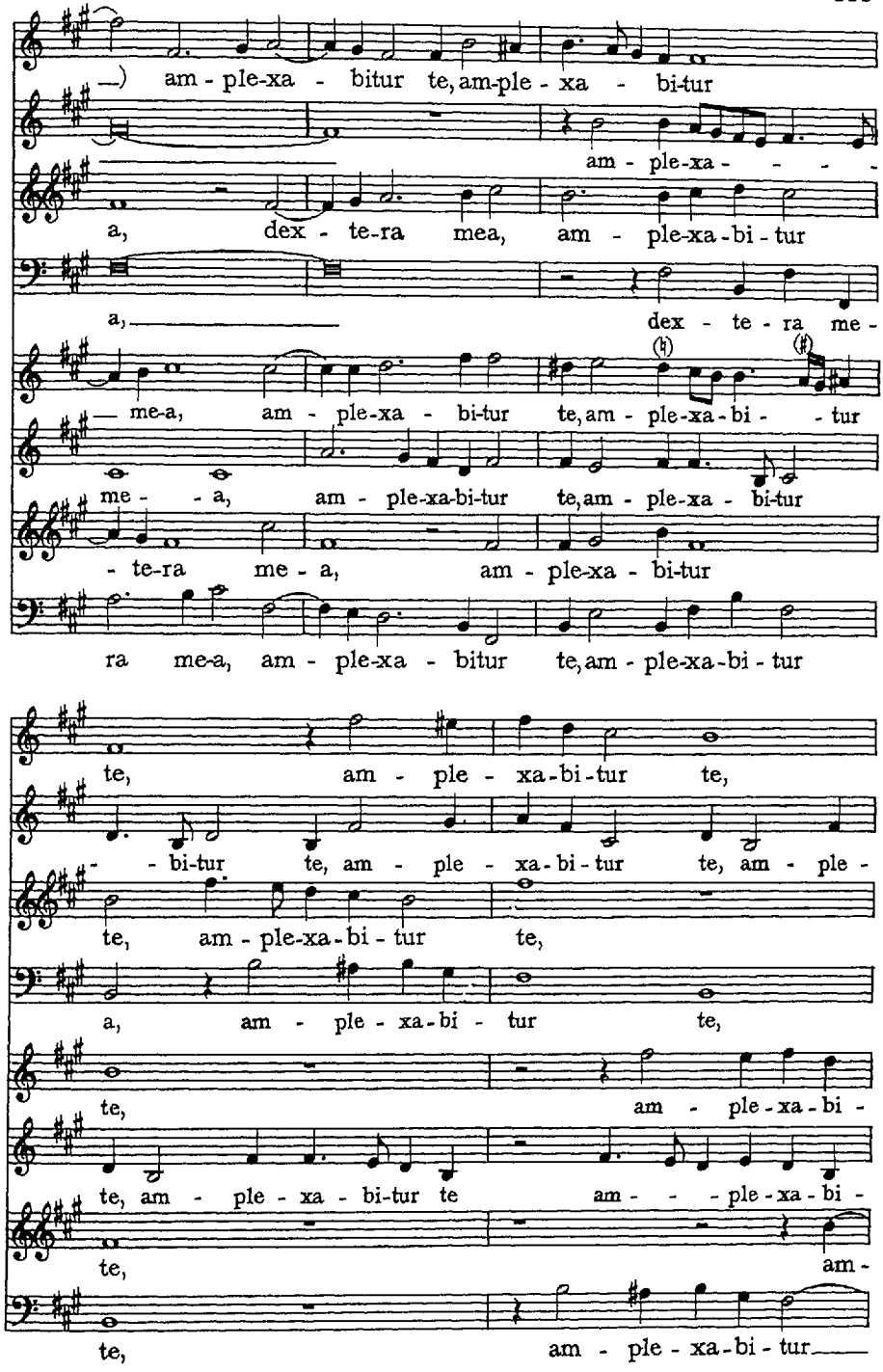

macu-la non est in te, id-
macu-la non est in te,
la non est in te, id-
la non est in te,
et macu-la non est in te,
et macu-la non est in te,
et macu-la non est in te,
et macu-la non est in te,

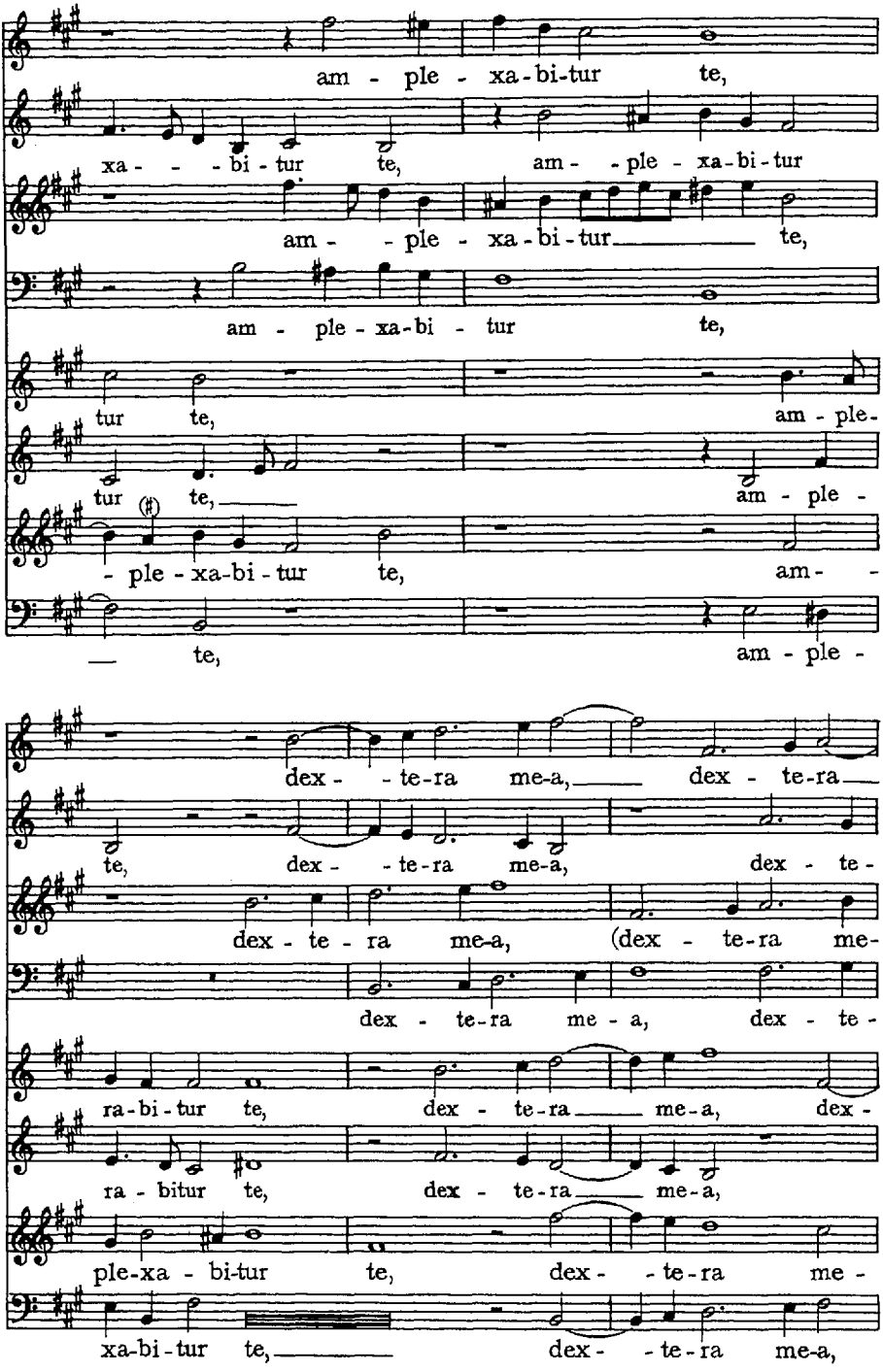

-e-o a-mo-re tu-o lan-gue-o
-e-o a-mo-re tu- -o langue-o
id-e-o
id-e-o
id-e-o
id-e-o

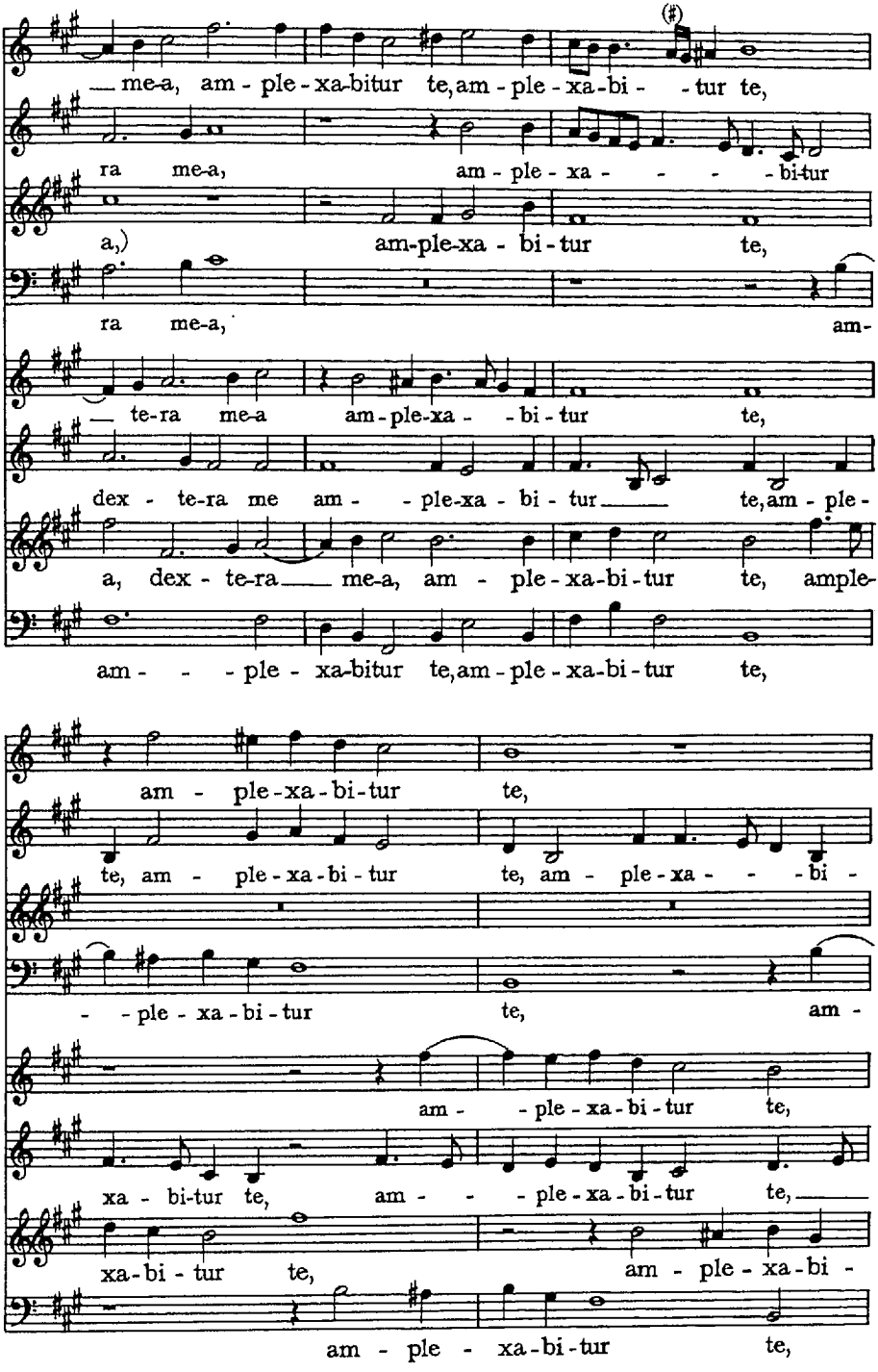

et qui - - -
et qui - a tri - - bu -
et qui - - a tri - - -
et qui - a tri - - -
a - mo - re tu - o lan - gue - o et qui - a tri - - -
a - mo - re tu - - - o lan - gue - o et qui - a tri -
a - mo - re tu - - - - o langue - o et qui - - - -
a - mo - re tu - o lan - gue - o
- - a tri - - - bu - lor,
lor, tri - - - - - bu - lor,
- - bu - lor,
- - bu - lor,
- - bu - lor, ad te con - fu - - -
- - - bu - - lor, ad te con - fu - - - gi - o, ad
- - a tri - - - bu - lor, ad te con - fu - -
et qui - a tri - bu - lor, ad te con - fu - - - - gi -

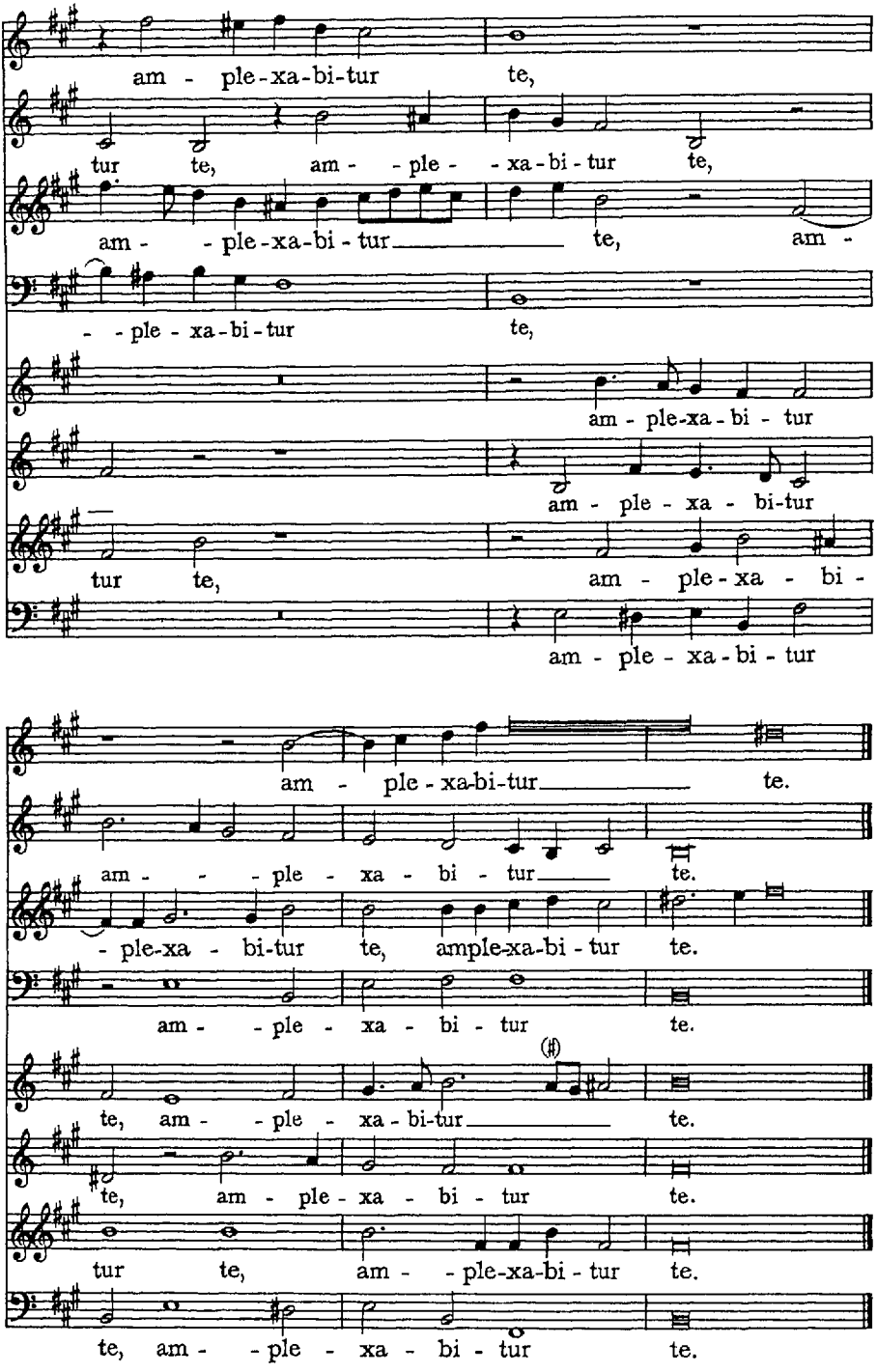

ad te con - fu - - - - gi - o, ad
ad te con - fu - - - - - - gi - o, ad te con - -
ad te con-fu - - - - - -
ad te con - fu - - - - - gi - o,
- - gi - o, ad te con - fu - - - - - gi - o,
te con-fu - gi - o, ad te con -
- - - - - - gi - o, con - fu - - gi - o,
o, ad te con-fu - - - gi - o, ad
te con - fu - - - gi-o, (ad te con -
fu - gi - o ad te con - fu - - - -
- - - - - - - - gi - o, ad
con - fu - gi - o ad te con - fu - -
ad te con - fu - - - - - gi - o, ad te con - fu - -
fu - - - - - gi - o, ad te con - fu - gi - o,
ad te con - fu - - - - - - gi - o, ad
te con - fu - - - - gi - o, ad te con - fu - - - gi -


fu - - - - - gi - o,)
- - gi - o, ad te con - - - fu - gi - o,
te con-fu - - - - - - - - - - - - - - - gi -
- - - - - gi - o,
- - - - - gi - o, ad te con - fu - - - - -
ad te con - fu - - - - - gi - o, ad -
te con - fu - - - - - gi - o, ad te con-fu - -
o, ad te con-fu - - - - - gi -
dex - te - ra me-a, (dex - te-ra me - a
dex - - te-ra me - a, dex - te - ra me-a,
o, dex - - te - ra me - - -
dex - te - ra me-a, dex - te-ra me-
- - gi - o, dex - - te-ra me-a, dex - te - ra
te con-fu - gi - o, dex - te-ra
- - - - - - - - gi - o, dex-
o, dex - te-ra me - a, dex - te -


am - ple-xa - bitur te, am-ple - xa - bi-tur
am - ple-xa - - - -
a, dex - te-ra mea, am - ple-xa-bi - tur
a, dex - te - ra me -
me-a, am - ple-xa - bi-tur te, am - ple-xa-bi - - tur
me - - a, am - ple-xa-bi-tur te, am - ple-xa - bi-tur
- te-ra me - a, am - ple-xa - bi-tur
ra me-a, am - ple-xa - bitur te, am - ple-xa-bi - tur
te, am - ple - xa-bi-tur te,
- - bi-tur te, am - ple - xa-bi-tur te, am - ple -
te, am - ple-xa-bi - tur te,
a, am - ple - xa-bi - tur te,
te, am - ple-xa-bi -
te, am - ple - xa - bi-tur te am - - - ple-xa-bi -
te, am -
te, am - ple - xa-bi - tur

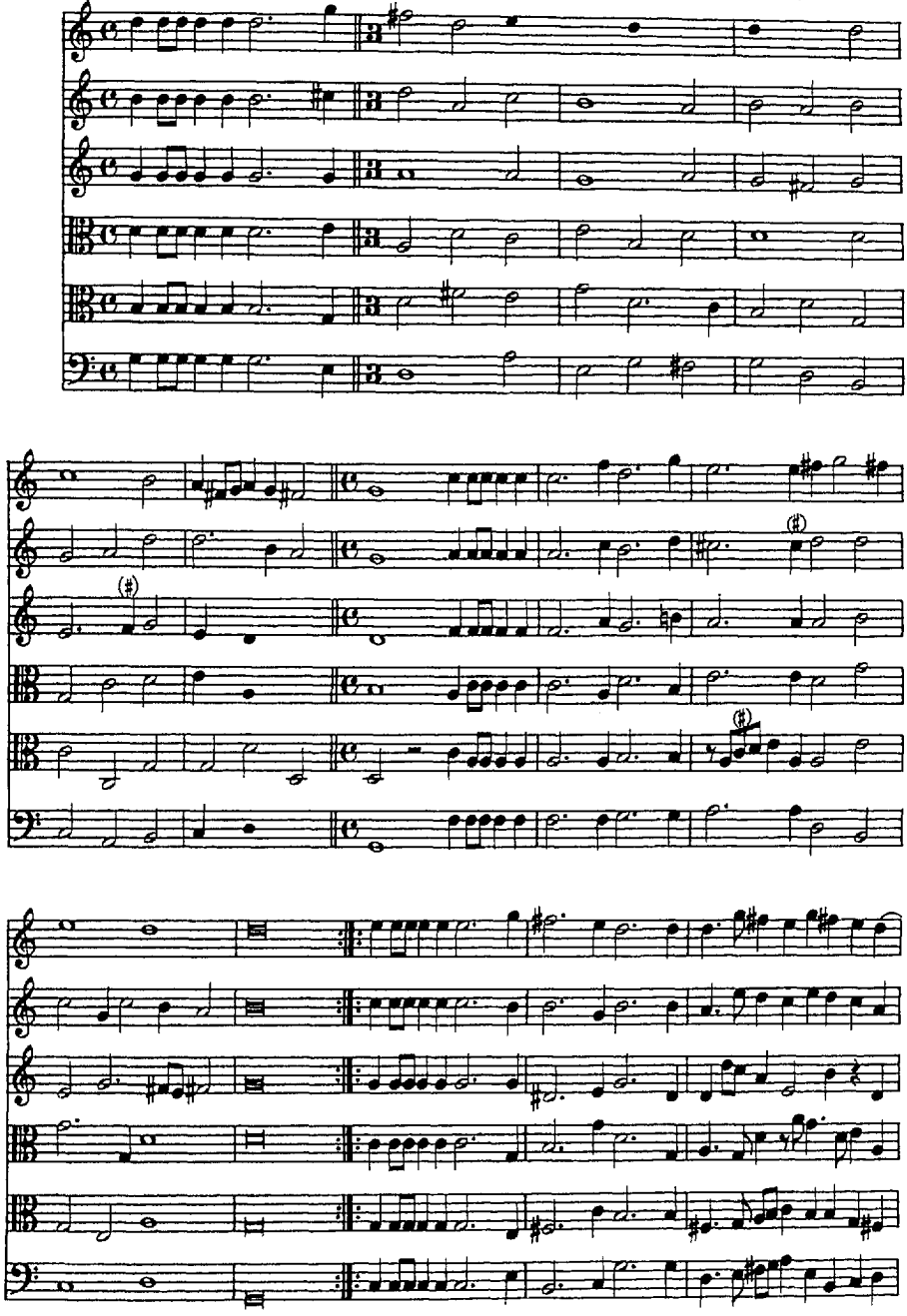

am - ple - xa-bi-tur te,
xa - - - bi - tur te, am - - ple - xa-bi-tur
am - - ple - xa-bi-tur te,
am - ple-xa-bi - tur te,
tur te, am - ple-
tur (♯) te, am - ple -
- ple-xa-bi-tur te, am - -
— te, am - ple -
dex - - te-ra me-a, dex - te-ra
te, dex - - te-ra me-a, dex - te -
dex - te - ra me-a, (dex - te-ra me-
dex - te-ra me - a, dex - te -
ra-bi-tur te, dex - te-ra me-a, dex -
ra - bitur te, dex - te-ra me-a,
ple-xa - bi-tur te, dex - - te-ra me -
xa-bi-tur te, dex - - te-ra me-a,

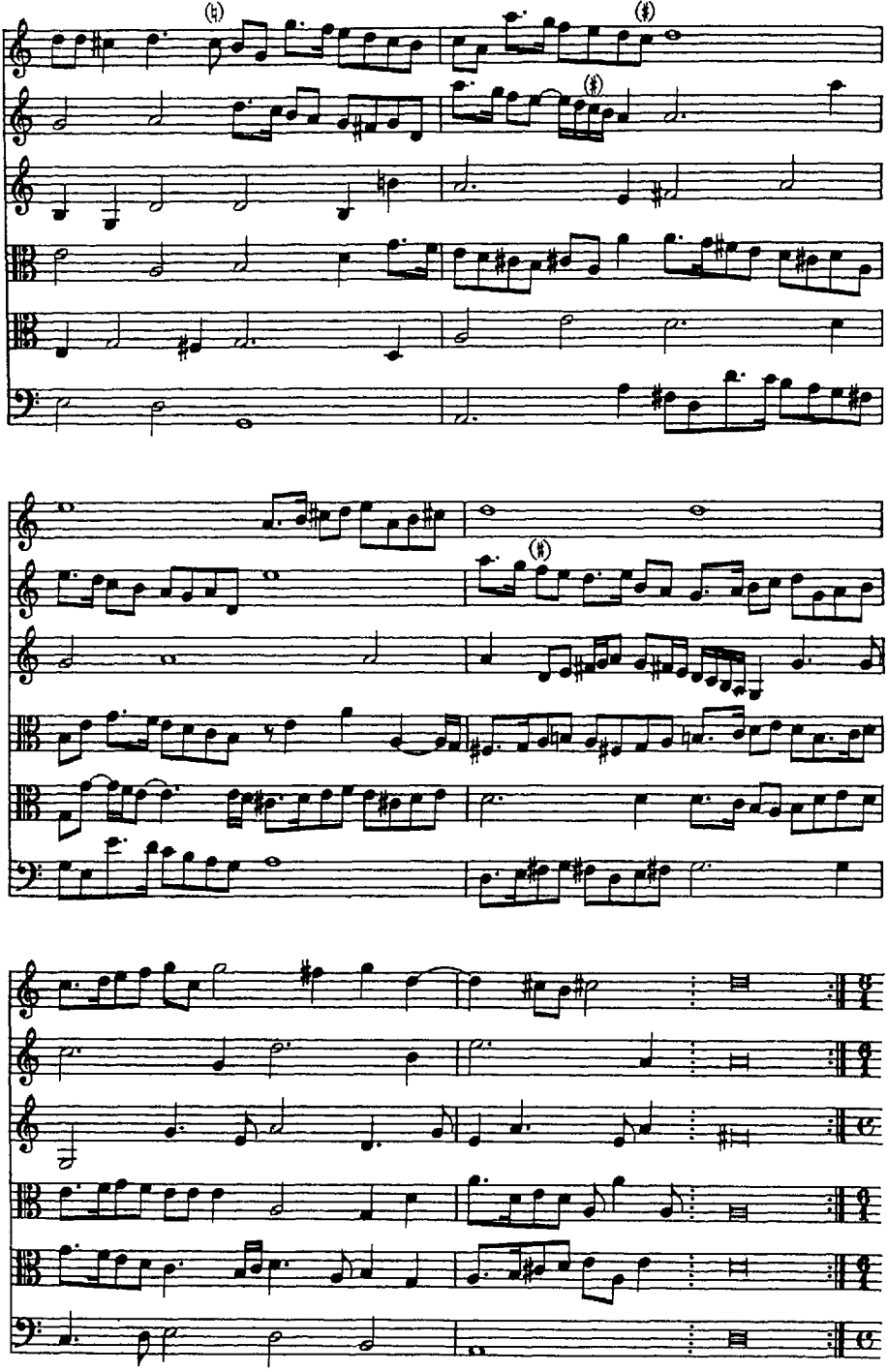

me-a, am - ple - xa-bitur te, am - ple - xa-bi - - tur te,
ra me-a, am - ple - xa - - - - bi-tur
a,) am-ple-xa - bi - tur te,
ra me-a, am-
te-ra me-a am-ple-xa - - bi - tur te,
dex - te-ra me am - - ple-xa - bi - tur te, am - ple-
a, dex - te-ra me-a, am - ple - xa-bi-tur te, ample-
am - - - ple - xa-bitur te, am - ple - xa-bi - tur te,
am - ple-xa-bi-tur te,
te, am - ple - xa-bi - tur te, am - ple-xa - - - bi -
- - ple - xa - bi - tur te, am -
am - - ple - xa-bi - tur te,
xa - bi-tur te, am - - - ple - xa-bi - tur te,
xa-bi - tur te, am - ple - xa-bi -
am - ple - xa-bi-tur te,

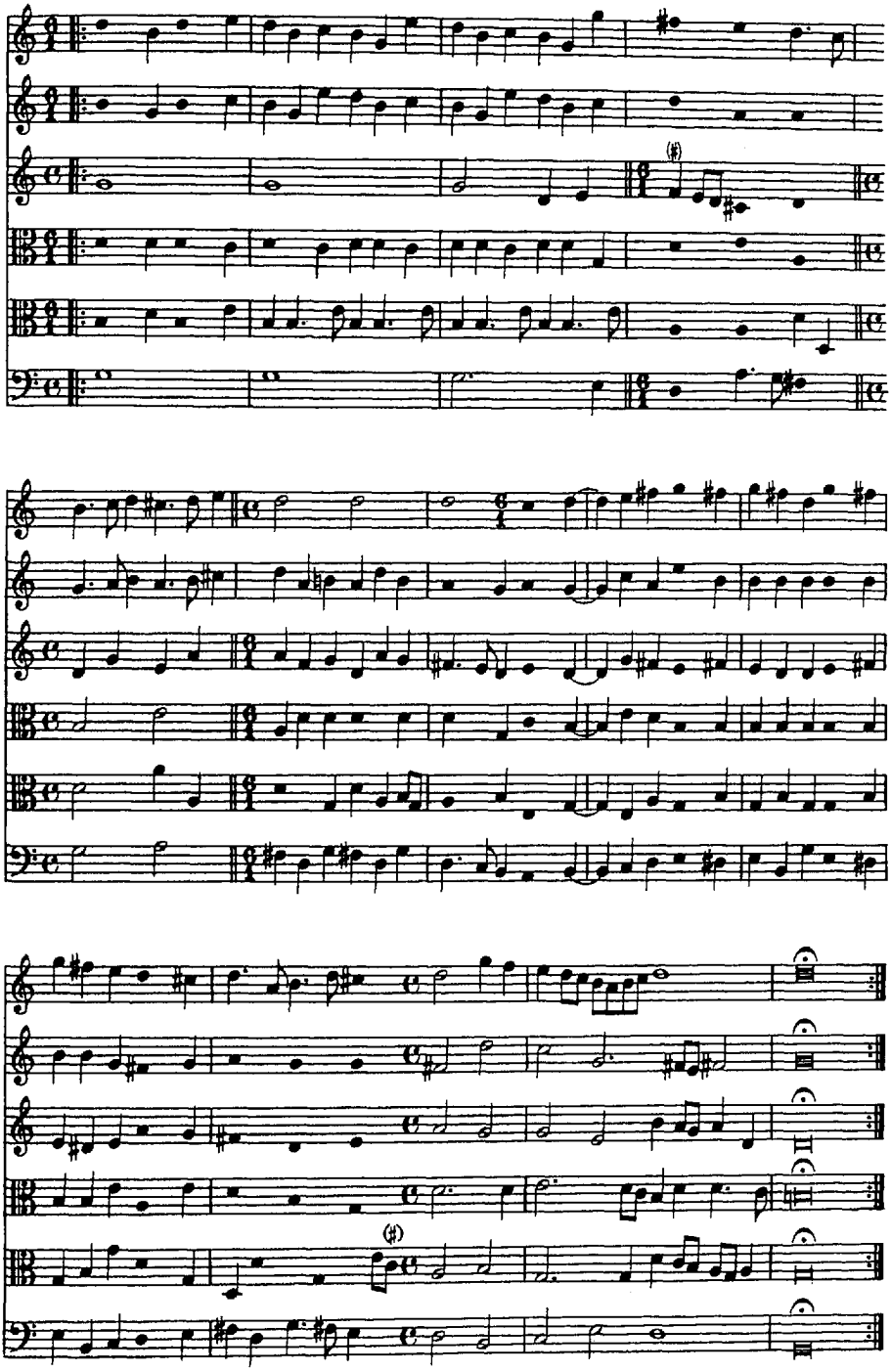

am - ple-xa-bi-tur te,
tur te, am - - ple - - xa-bi - tur te,
am - - ple-xa-bi - tur te, am -
- - ple - xa-bi-tur te,
am - ple-xa-bi - tur
am - ple - xa - bi-tur
tur te, am - ple-xa - bi -
am - ple - xa-bi - tur
am - ple - xa-bi-tur te.
am - - - ple - xa - bi - tur te.
- ple-xa - bi-tur te, ample-xa-bi - tur te.
am - - ple - xa - bi - tur te.
te, am - - ple - xa - bi-tur te.
te, am - ple - xa - bi - tur te.
tur te, am - - ple-xa-bi - tur te.
te, am - - ple - xa - bi - tur te.

6 st. Paduanen u. Gaillarden no. 20
(Unicum der Bibl. Wolfenbüttel)

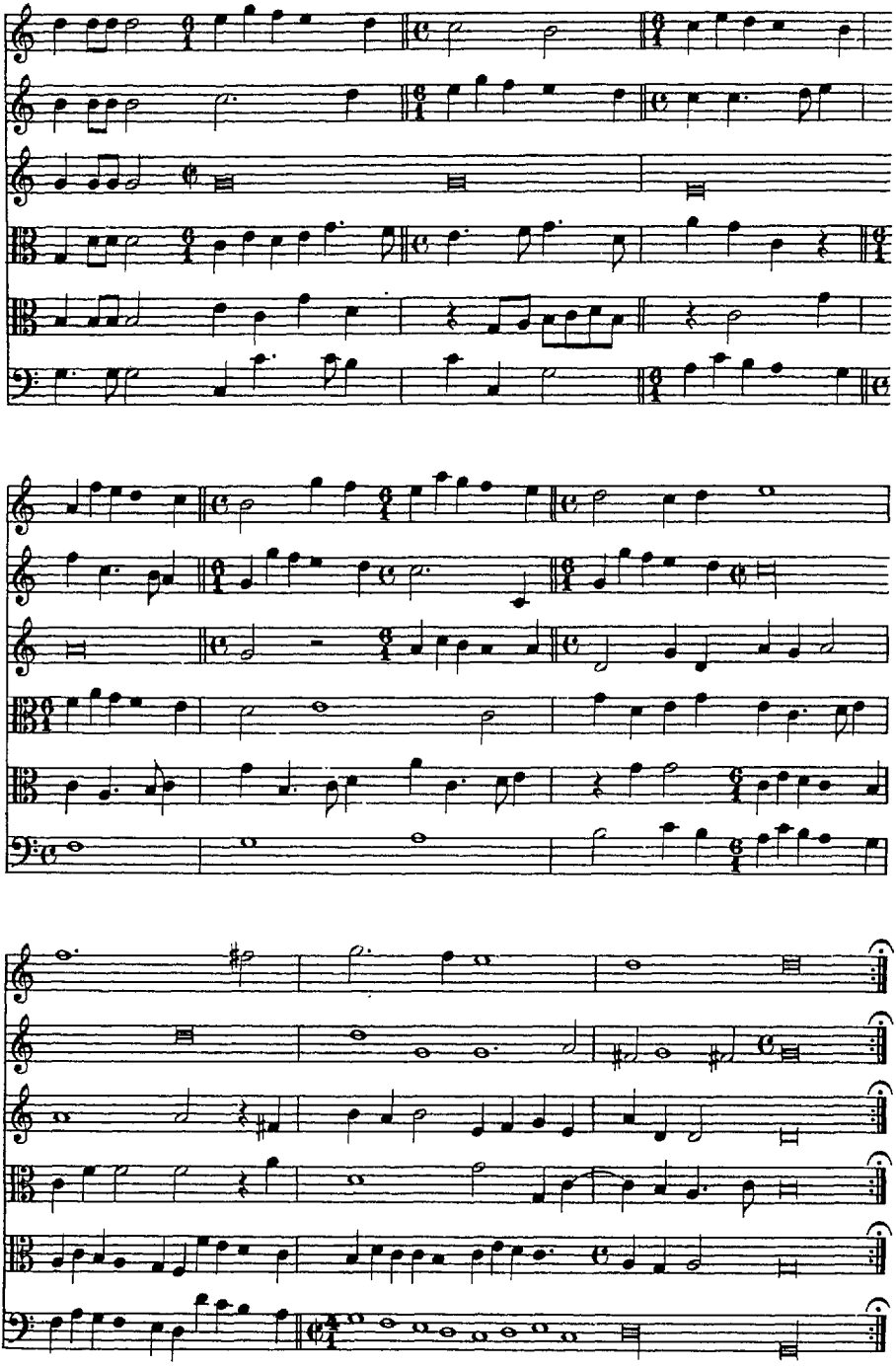
Paduana







Paduana XXXIV letzter Teil



Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig.