

Fingersätze für Tasteninstrumente aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Heidelberg

vorgelegt von: Hans Schnieders

Erstgutachter: Prof. Dr. phil. Silke Leopold

Zweitgutachter: Prof. Dr. phil. Dorothea Redepenning

Inhalt

Vorwort	5
Quellensigel	6
Abbildungen	8
Fingersatz-Stücke	10
1 Einführung	15
1.1 <i>Fingerführung</i> im Unterricht bei Sweelinck	19
1.2 Quellenlage	24
1.3 Notation und Übertragung	32
1.4 Ornamente und Ornamentzeichen	38
1.5 Begriffe zur Beschreibung von Fingersätzen	46
1.6 Quellen zum Fingersatz aus der Zeit um 1600	50
1.7 Hinweise in Berichten aus dem 18. Jahrhundert	53
1.8 Forschungs- und Interpretationsgeschichte	57
2 Überlieferung	71
2.1 Beginiker	72
2.2 Brüssel	85
2.3 Budapest	98
2.4 Celle	100
2.5 Clausholm	114
2.6 Düben	116
2.7 Fabricius	119
2.8 Gorczyn	129
2.9 Göttingen	134
2.10 Ihre	152
2.11 KN 148	166
2.12 KN 208	168
2.13 Kopenhagen	170
2.14 Krakau	199
2.15 Lynar A1	202
2.16 Lynar A2	226
2.17 Lynar B2	228
2.18 Lynar B3	230
2.19 Lynar B8	241
2.20 New Haven	243
2.21 QN 203	246
2.22 QN 204	253
2.23 Scheidt	255
2.24 Skara	258
2.25 Tappert	269
2.26 Voigtländer	274
2.27 Wolfenbüttel	279
2.28 Zellerfeld	306

3	Analyse	309
3.1	Fingersätze für Tonrepetitionen	310
3.2	Fingersätze für Sekundfortschreitungen	318
3.3	Fingersätze für Intervallsprünge	348
3.4	Ornament-Fingersätze	365
3.5	Griff-Fingersätze	387
3.6	Fingersätze für Klaviaturen mit kurzer Oktave	409
3.7	Fingersatz-Angaben bei Überbindungen	415
3.8	Applikatur-Regeln	420
3.9	Ergebnisse	423
Anhang I	Fußsätze aus der Handschrift New Haven	425
Anhang II	Fingersatz-Angaben an Parallelstellen	434
	Verzeichnis der Fingersatz-Stücke mit Analyse-Übersicht	442
	Komponisten-Verzeichnis der Fingersatz-Stücke	454
	Titel-Verzeichnis der Fingersatz-Stücke	457
	Musikalien	461
	Schrifttum	467

Vorwort

Das Thema dieser Arbeit ist aus dem Bestreben heraus entstanden, für die Interpretation alter Claviermusik nach Möglichkeit Fingersätze zu verwenden, deren Anlage den aus der jeweiligen Zeit und Region erhalten gebliebenen Applikatur-Angaben entspricht. Die Anwendung einer historischen Spieltechnik kann zu einem ursprünglicheren Klangbild führen, das mit modernen Fingersätzen kaum oder nur mit großer Mühe zu realisieren ist. Weit mehr als die Fingersatz-Angaben aus dem 18. Jahrhundert, in dem sich nach und nach vor allem die Verwendung des Daumenuntersatzes immer mehr durchzusetzen beginnt, unterscheiden sich die aus dem 17. Jahrhundert überlieferten Fingersätze von den heute gebräuchlichen. Aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler sind in vornehmlich handschriftlichen Quellen, die im Wesentlichen zwischen etwa 1615 und 1670 entstanden sind, zahlreiche Fingersatz-Angaben für Tasteninstrumente erhalten geblieben. Diese besondere Überlieferungssituation erlaubt es, ein Applikatur-System aus dem 17. Jahrhundert so umfangreich zu dokumentieren und zu analysieren, dass sich daraus für die Wiedergabe entsprechender Literatur Fingersätze ableiten lassen, deren Anlage an den spieltechnischen Prinzipien der Entstehungszeit orientiert ist. Mit dieser Arbeit sollen hierfür die nötigen Grundlagen geschaffen werden. Dies wäre ohne die Unterstützung der nachfolgend genannten Personen und Institute in dieser Form nicht denkbar gewesen.

Besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Silke Leopold (Heidelberg) für ihre aufmerksame und anregende Betreuung der Arbeit. Weiterhin bedanke ich mich bei Herrn Dr. Michael Bellotti (Freiburg im Breisgau), Herrn Prof. Harald Vogel (Osterholz-Scharmbeck) und Herrn Prof. Dr. h.c. Jean-Claude Zehnder (Basel) für ihre hilfreichen Auskünfte und Hinweise zu einzelnen Fingersatz-Quellen sowie bei Herrn Dr. Rainer Birkendorf vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv (Kassel) für seine Unterstützung bei der Quellensuche. Schließlich danke ich dem Gemeentemuseum Den Haag für die Erlaubnis, ein anonymes Sweelinck-Porträt aus seinen Beständen wiederzugeben, sowie den folgenden Bibliotheken und ihren Mitarbeitern für die Bereitstellung von Quellenmaterial und die Genehmigung zur Publikation: Schlossbibliothek Arnsberg-Herdringen, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Bibliothek des Conservatoire Royal de Musique Brüssel, Országos Szechenyi Könyvtár Budapest, Bibliothek des Bomann-Museums Celle, Newberry Library Chicago, Universitätsbibliothek der Technischen Universität Clausthal-Zellerfeld, Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen, Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Biblioteka Jagiellońska Krakau, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Music Library der Yale University New Haven, Biblioteka Rossijskoj akademii nauk St. Petersburg, Stifts- und Landsbiblioteket Skara, Universitetsbiblioteket Uppsala und Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel.

Winnenden, im Juli 2011

Hans Schnieders

Quellensigel

Die Fingersatz-Angaben für Tasteninstrumente aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler, die im Rahmen dieser Arbeit wiedergegeben und analysiert werden, stammen aus 28 unterschiedlichen Quellen, die in der folgenden Liste mit den ihnen zugewiesenen Sigeln aufgeführt sind. Bei Handschriften sind ergänzend zu den Namen der verwahrenden Bibliotheken in Klammern die RISM-Bibliothekssigel angegeben.

Beginiker	Arnsberg-Herdringen, Schlossbibliothek (Bibliotheca Fürstenbergiana) (D-HRD), FÜ 3590a (Clavierbuch des Henricus Beginiker).
Brüssel	Brüssel, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque (B-Bc), 26.374/ii.
Budapest	Budapest, Országos Szechenyi Könyvtár (H-Bn), Ms. mus. Bártfa 27.
Celle	Celle, Bibliothek des Bomann-Museums (D-CEbm), DO 618 (Celler Clavierbuch).
Clausholm	Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek (DK-Kk), Tabulaturfragmente aus Schloss Clausholm.
Düben	Uppsala, Universitetsbiblioteket (S-Uu), Instr. mus. handskr. 408 (Düben-Tabulatur).
Fabricius	Chicago (Ill.), Newberry Library (US-Cn), Ms. VM7.F126 (<i>Kurtze Præambula vor Incipienten durch alle Claves Manualiter und Pedaliter zu gebrauchen Weneri Fabricii</i>).
Gorczyn	Jan Aleksander Gorczyn, <i>Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna</i> (Tabulatur der Musik und musikalischen Praxis), Krakau 1647.
Göttingen	Göttingen, Georg-August-Universität, Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars (D-Gms), Nachlass von Heinrich Husmann, Clavier-Tabulatur (ohne Signatur).
Ihre	Uppsala, Universitetsbiblioteket (S-Uu), Ms. Ihre 284.
KN 148	Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Musikabteilung (D-Lr), Mus. ant. pract. K.N. 148 (Witzendorff-Tabulatur).
KN 208	Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Musikabteilung (D-Lr), Mus. ant. pract. K.N. 208/1.
Kopenhagen	Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek (DK-Kk), Gl. Kgl. Saml. 376 fol.

Krakau	Krakau, Biblioteka Jagiellońska (PL-Kj), ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. 40622.
Lynar A1	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Mus. ms. Lynar A1.
Lynar A2	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Mus. ms. Lynar A2.
Lynar B2	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Mus. ms. Lynar B2.
Lynar B3	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Mus. ms. Lynar B3.
Lynar B8	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Mus. ms. Lynar B8.
New Haven	New Haven (Conn.), Yale University, Music Library (US-NH), Ms. LM 5005.
QN 203	St. Petersburg, Biblioteka Rossijskoj akademii nauk (RF-SPan), Ms. QN 203 (<i>Tabulatur Büchlein</i> der Luise Charlotte von Brandenburg).
QN 204	St. Petersburg, Biblioteka Rossijskoj akademii nauk (RF-SPan), Ms. QN 204.
Scheidt	Samuel Scheidt, <i>Tabulatura nova</i> , Hamburg 1624.
Skara	Skara, Stifts- och Landsbiblioteket (S-SK), Katedralskolans musiksamling Ms. 493b.
Tappert	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Musikabteilung, Nachlass von Wilhelm Tappert, Übertragung einer Tabulatur-Handschrift von 1635 (ohne Signatur).
Voigtländer	Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek (DK-Kk), mu 6610.2631. U 204 (handschriftlicher Anhang zu Gabriel Voigtländers <i>Erster Theil Allerhand Oden unnd Lieder</i>).
Wolfenbüttel	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek (D-W), Cod. Guelf. 1055 Helmst..
Zellerfeld	Clausthal-Zellerfeld, Technische Universität, Universitätsbibliothek (D-CZu), Calvörsche Bibliothek, Ze 1.

Abbildungen

Sweelinck	Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) anonymes Gemälde aus dem Jahr 1606 Den Haag, Haags Gemeentemuseum	69
-----------	---	----

Allen weiteren Abbildungen zeigen Handschriften-Seiten:

Beginiker 1	Handschrift Beginiker, fol. 121v und 122r: Toccata (C) – Beginiker IV, Takte 26-45	76
Brüssel 1	Handschrift Brüssel, S. 258 und 259: Tonhöhen-Angaben in der Tabulturnotation Applicatio – Brüssel I, Takte 1-12	88
Brüssel 2	Handschrift Brüssel, S. 260 und 261: Applicatio – Brüssel I, Takte 13-26	90
Brüssel 3	Handschrift Brüssel, S. 262 und 263: Applicatio – Brüssel I, Takte 27-30 Noten- und Pausen-Werte in der Tabulturnotation	92
Celle 1	Handschrift Celle, S. 54 und 55: Heinrich Scheidemann: Allemande [WV 117/1] – Celle VI	104
Göttingen 1	Handschrift Göttingen, fol. 4r: Samuel Scheidt: Toccata (C) [SSWV 575] – Göttingen II	137
Göttingen 2	Handschrift Göttingen, fol. 12r: Praeludium (C) – Göttingen VIII	138
Ihre 1	Handschrift Ihre, S. 146 und 147: Englische Nachtigall – Ihre VIII	156
Kopenhagen 1	Handschrift Kopenhagen, fol. 2r: David Abel (?): Praeludium (G) – Kopenhagen II, Takte 1-31	175
Kopenhagen 2	Handschrift Kopenhagen, fol. 2v und 3r: David Abel (?): Praeludium (G) – Kopenhagen II, Takte 32-42 Courante – Kopenhagen III	176
Kopenhagen 3	Handschrift Kopenhagen, fol. 12v und 13r: Englische Nachtigall – Kopenhagen VII	178

Kopenhagen 4	Kopie der Handschrift Kopenhagen (fol. 2r) aus einem 1893 in Berlin angelegten Manuskript von Wilhelm Tappert (Mus. ms. 41048, Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Vorspann, S. 3): David Abel (?): Praeludium (G) – Kopenhagen II, Takte 1-11	180
Kopenhagen 5	Übertragung der Handschrift Kopenhagen (fol. 1r und 2r) aus einem 1893 in Berlin angelegten Manuskript von Wilhelm Tappert (Mus. ms. 41048, Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Hauptteil, S. 1): Praeludium (C) – Kopenhagen I David Abel (?): Praeludium (G) – Kopenhagen II, Takte 1-13	181
Lynar A1 1	Handschrift Lynar A1, S. 1: Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (C) [SwWV 282] – Lynar A1 I, Takte 1-12 ^I	211
Lynar A1 2	Handschrift Lynar A1, S. 2 und 3: Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (C) [SwWV 282] – Lynar A1 I, Takte 12 ^{II} -33	212
Lynar A1 3	Handschrift Lynar A1, S. 13: Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni [SwWV 292] – Lynar A1 III, Takte 33 ^{II} -36	214
Lynar A1 4	Handschrift Lynar A1, S. 154: Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (C) [SwWV 254] – Lynar A1 VII, Takte 55 ^{II} -65 ^I	215
Lynar B3 1	Handschrift Lynar B3, S. 2a und 2b: Heinrich Scheidemann: Praeludium (e) [WV 38] – Lynar B3 III	234
QN 203 1	Handschrift QN 203, fol. 7v und 8r: <i>Wie soll mir dann geschehen</i> – QN 203 IV	248
Skara 1	Handschrift Skara, fol. 3r: Gustav Düben: Praeludium (d) – Skara I	260
Wolfenbüttel 1	Handschrift Wolfenbüttel, fol. 11v und 12r: <i>Christ lag in Todesbanden</i> – Wolfenbüttel V, Takte 1-24	284
Wolfenbüttel 2	Handschrift Wolfenbüttel, fol. 19v und 20r: Praeludium (a) – Wolfenbüttel VIII	286
Wolfenbüttel 3	Handschrift Wolfenbüttel, fol. 41v und 42r: Courante – Wolfenbüttel XI	288

Fingersatz-Stücke

Im Hauptteil 2 sind Fingersatz-Angaben aus insgesamt 144 Stücken wiedergegeben. Als Kurzschreibweise für die einzelnen Fingersatz-Stücke wird das jeweilige Quellensigel und eine in römischen Ziffern geschriebene Zahl verwendet, die von der Reihenfolge der Fingersatz-Stücke in der Quelle bestimmt wird.

Beginiker I	Praeambulum (C)	78
Beginiker II	Fantasia (C)	78
Beginiker III	Fuga (A)	79
Beginiker IV	Toccata (C)	82
Brüssel I	Applicatio	94
Brüssel II	Praeambulum Application	96
Brüssel III	Bergamasca	96
Budapest I	Samuel Scheidt: Galliarde [SSWV 561]	99
Celle I	Allemande	106
Celle II	Aria	106
Celle III	Sarabande	107
Celle IV	Lied	107
Celle V	Wolfgang Weßnitzer: Tanz	108
Celle VI	Heinrich Scheidemann: Allemande [WV 117/1]	108
Celle VII	Heinrich Scheidemann: Courante [WV 117/2]	109
Celle VIII	Heinrich Scheidemann: Allemande [WV 116]	110
Celle IX	Wolfgang Weßnitzer: Lied	110
Celle X	Nachtigall	110
Celle XI	Lied	111
Celle XII	Courante	112
Clausholm I	Jacob Praetorius: Magnificat tertii toni	115
Clausholm II	Heinrich Scheidemann: <i>Dic nobis Maria</i> [WV 51]	115
Düben I	Johann Jakob Froberger: Fantasia (G)	117
Düben II	Girolamo Frescobaldi (?): Praeludium (g)	117
Fabricius I	Werner Fabricius: Praeambulum (c)	121
Fabricius II	Werner Fabricius: Praeambulum (F)	122
Fabricius III	(Generalbass-Beispiel Nr. 1)	122
Fabricius IV	(Generalbass-Beispiel Nr. 5)	122
Fabricius V	(Generalbass-Beispiel Nr. 6)	122
Fabricius VI	(Generalbass-Beispiel Nr. 8)	123
Fabricius VII	(Generalbass-Beispiel Nr. 32)	123
Fabricius VIII	(Generalbass-Beispiel Nr. 33)	123
Fabricius IX	(Generalbass-Beispiel Nr. 34)	124
Fabricius X	(Generalbass-Beispiel Nr. 35)	124
Fabricius XI	(Generalbass-Beispiel Nr. 36)	124

Fabricius XII	(Generalbass-Beispiel Nr. 40)	124
Fabricius XIII	(Generalbass-Beispiel Nr. 41)	125
Fabricius XIV	(Generalbass-Beispiel Nr. 51)	125
Fabricius XV	(Generalbass-Beispiel Nr. 52)	125
Fabricius XVI	(Generalbass-Beispiel Nr. 55)	126
Fabricius XVII	(Generalbass-Beispiel Nr. 56)	126
Fabricius XVIII	(Generalbass-Beispiel Nr. 60)	126
Fabricius XIX	(Generalbass-Beispiel Nr. 61)	126
Fabricius XX	(Generalbass-Beispiel Nr. 65)	127
Fabricius XXI	(Generalbass-Beispiel Nr. 80)	127
Fabricius XXII	(Generalbass-Beispiel Nr. 95)	127
Gorczyn I	(Fingersatz-Beispiel Nr. 1)	131
Gorczyn II	(Fingersatz-Beispiel Nr. 2)	131
Gorczyn III	(Fingersatz-Beispiel Nr. 3)	131
Gorczyn IV	(Fingersatz-Beispiel Nr. 4)	132
Göttingen I	Praeludium (C)	139
Göttingen II	Samuel Scheidt: Toccata (C) [SSWV 575]	140
Göttingen III	Fuga (c)	141
Göttingen IV	Samuel Scheidt: Praeludium (d) [SSWV 576]	142
Göttingen V	Praeludium (c)	144
Göttingen VI	Toccata (d)	145
Göttingen VII	Praeludium (f)	147
Göttingen VIII	Praeambulum (C)	148
Göttingen IX	Praeludium (e)	148
Ihre I	Heinrich Scheidemann: Toccata (C) [WV 85]	158
Ihre II	Johan Lorentz: Praeludium (d)	159
Ihre III	Johan Lorentz: Praeludium (d)	160
Ihre IV	Johan Lorentz: Praeludium (A)	161
Ihre V	Balletto	161
Ihre VI	Thomas Ihre: Sarabande	162
Ihre VII	Sarabande	162
Ihre VIII	Englische Nachtigall	163
KN 148 I	Heinrich Scheidemann: Courante [WV 130]	166
KN 208 I	Heinrich Scheideman (?): Toccata (C) [WV 97]	169
Kopenhagen I	Praeludium (C)	182
Kopenhagen II	David Abel (?): Praeludium (G)	182
Kopenhagen III	David Abel (?): Courante	184
Kopenhagen IV	Psalm 103	184
Kopenhagen V	<i>Erstanden ist der heilig Christ</i>	185
Kopenhagen VI	Intonation (d)	186
Kopenhagen VII	Englische Nachtigall	186
Kopenhagen VIII	Courante Lavigon	187
Kopenhagen IX	Praeludium (A)	189
Kopenhagen X	Allemande	190
Kopenhagen XI	Courante La Bourbon	191

Kopenhagen XII	Sarabande	192
Kopenhagen XIII	René Mesangeau (?): Allemande	194
Kopenhagen XIV	Germain Pinel (?): Allemande	195
Krakau I	Applicatio	200
Krakau II	Bergamasca	200
Krakau III	Gavotte	200
Krakau IV	Sarabande	201
Krakau V	Courante	201
Lynar A1 I	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (C) [SwWV 282]	216
Lynar A1 II	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni [SwWV 293]	217
Lynar A1 III	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni [SwWV 292]	218
Lynar A1 IV	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata primi toni [SwWV 286]	218
Lynar A1 V	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (G) [SwWV 288]	218
Lynar A1 VI	Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (G) [SwWV 267]	219
Lynar A1 VII	Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (C) [SwWV 254]	220
Lynar A1 VIII	Jan Pieterszoon Sweelinck: <i>Pavan Philippi</i> [SwWV 329]	221
Lynar A1 IX	Peter Philips: <i>Le Rossignol</i>	221
Lynar A1 X	Peter Philips (?): <i>Ecco l'Aurora</i>	221
Lynar A1 XI	Toccata secundi toni	223
Lynar A2 I	Orlando Gibbons: Galliard	227
Lynar A2 II	John Bull: Preludium (G)	227
Lynar B2 I	Jan Pieterszoon Sweelinck (?): Psalm 23 [SwWV 310]	229
Lynar B3 I	[Praeludium (G)]	236
Lynar B3 II	Heinrich Scheidemann: Praeludium (d) [WV 31]	236
Lynar B3 III	Heinrich Scheidemann: Praeludium (e) [WV 38]	237
Lynar B3 IV	Praeludium (d)	238
Lynar B3 V	Christian Erbach (?): Fantasia sexti toni	239
Lynar B8 I	Andreas Neunhaber: <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i>	241
New Haven I	Toccata (C)	244
QN 203 I	Denis Gaultier (?): Sarabande	250
QN 203 II	Psalm 39	250
QN 203 III	Psalm 134	250
QN 203 IV	<i>Wie soll mir dann geschehen</i>	251
QN 203 V	Sarabande	252
QN 204 I	Heinrich Scheidemann: Fantasia (G) [WV 86]	253
Scheidt I	Samuel Scheidt: <i>Ach du feiner Reuter</i> [SSWV 111]	256
Skara I	Gustav Düben: Praeludium (d)	261
Skara II	Joan Tresor (?): Allemande	261
Skara III	Joan Tresor (?): Courante	262
Skara IV	Gustaf Sparre (?): Sarabande	263

Skara V	Gustav Düben (?): Courante	264
Skara VI	Gustav Düben (?): Sarabande	265
Skara VII	Denis Gaultier (?): Sarabande	265
Skara VIII	Denis Gaultier (?): Courante	266
Skara IX	Germain Pinel (?): Allemande	267
Tappert I	Samuel Scheidt: Passamezzo [SSWV 107]	270
Voigtländer I	Heinrich Scheidemann: Englische Mascarata [WV 108]	275
Voigtländer II	Johann Rudolph Radeck: Englische Mascarata	276
Voigtländer III	Samuel Scheidt (?): Französisches Liedlein [SSWV i9]	277
Wolfenbüttel I	Concordanten	290
Wolfenbüttel II	Diminutiones	290
Wolfenbüttel III	Praeludium primi toni	291
Wolfenbüttel IV	Praeludium octavi toni	292
Wolfenbüttel V	<i>Christ lag in Todesbanden</i>	293
Wolfenbüttel VI	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	295
Wolfenbüttel VII	<i>Vom Himmel hoch</i>	296
Wolfenbüttel VIII	Praeludium (a)	297
Wolfenbüttel IX	Praeludium (G)	298
Wolfenbüttel X	<i>Danket dem Herrn</i>	299
Wolfenbüttel XI	Courante	300
Wolfenbüttel XII	Courante	300
Wolfenbüttel XIII	Balletto	301
Wolfenbüttel XIV	Balletto	302
Zellerfeld I	Heinrich Scheidemann: Toccata (G) [WV 43]	307

1 Einführung

Aus dem näheren und weiteren Umfeld des Amsterdamer Organisten Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) und seiner Schüler sind zahlreiche Fingersätze für Tasteninstrumente in vornehmlich handschriftlichen Quellen aus der Zeit von etwa 1615 bis 1670 erhalten geblieben¹. Die weitaus meisten dieser Fingersatz-Angaben finden sich in anonym überlieferten Stücken, nicht wenige aber auch in Werken namentlich bekannter Meister, vor allem in Kompositionen von Sweelinck und seinen Schülern Samuel Scheidt (1587-1654) und Heinrich Scheidemann (um 1595-1663). In den meisten anderen Regionen, in denen Hinweise zum Fingersatz aus der Zeit vor 1650 überliefert sind, stammen diese im Wesentlichen aus Lehrwerken oder Vorworten von Claviermusik-Sammlungen. Die darin enthaltenen Beschreibungen einzelner Applikatur-Aspekte, die oft mit kurzen Noten-Beispielen verdeutlicht sind, beziehen sich vorrangig auf grundlegende Fingersatz-Elemente, vor allem auf das Skalen-Spiel. Eine größere Anzahl unmittelbar mit Fingersätzen versehener Stücke findet sich außer in den Handschriften aus dem Wirkungskreis der Sweelinck-Schüler nur in den Werken der englischen Virginalisten, die ebenfalls fast ausschließlich in handschriftlichen Quellen überliefert sind.

Die Anlage der Fingersätze stimmt den Quellen zufolge im weiten Wirkungskreis der Sweelinck-Schüler, der sich von Hamburg (Heinrich Scheidemann, Jacob und Johann Praetorius), über Halle (Samuel Scheidt), Altenburg (Gottfried Scheidt), Wolfenbüttel, Kopenhagen und Hannover (Melchior Schildt) bis nach Stockholm (Andreas und Martin Düben) sowie nach Danzig, Königsberg und Warschau (Paul Siefert) erstreckt, in vielen Details in erstaunlichem Maße überein. Alle aufgefundenen Quellen mit Fingersatz-Angaben, die aus dem untersuchten Zeitraum und dem durch den Wirkungskreis der Sweelinck-Schüler grob abgesteckten Gebiet stammen, auch diejenigen, die nicht direkt mit Sweelinck, seinen Schülern oder Enkelschülern in Verbindung gebracht werden können, zeigen prinzipiell die gleichen Applikatur-Grundlagen. Die Fingersatz-Angaben bilden ein geschlossenes, sich von anderen Fingersatz-Traditionen unterscheidendes Applikatur-System, das vom Beginn des 17. Jahrhunderts an greifbar ist. Vermutlich geht es auf den prägenden Einfluss Sweelincks zurück, über den Johann Mattheson (1681-1764) berichtet, dass sein Schüler Jacob Praetorius (1586-1651) „von ihm, unter andern, eine ganz eigne Fingerführung faßte, die sonst ungewöhnlich, aber sehr gut war“².

Erst am Übergang zum 18. Jahrhundert zeigt sich allmählich die Notwendigkeit zur Erweiterung und Veränderung der Fingersatz-Technik, die Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) in seinem Bericht über die Neuentwicklung des Daumenuntersatzes durch seinen Vater Johann Sebastian (1685-1750) damit erklärt, dass „nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging“³. Der Wandel der musikalischen Stilistik führt zu einer Veränderung der Spieltechnik. Bei Tasteninstrumenten ist dies insbesondere an der Applikatur festzumachen, da es anders als bei anderen Instrumenten prinzipiell sehr viele unterschiedliche Möglichkeiten für die Anlage des Fingersatzes gibt, wie Carl Philipp Emanuel Bach zu Beginn seiner Ausführungen betont: „Die Setzung der Finger ist bey den

¹ In dieser Einleitung, die die Zielrichtung dieser Untersuchung zu den Fingersätzen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler umreißen soll, werden viele Grundlagen und Ergebnisse vorausgesetzt, die erst im weiteren Verlauf der Untersuchung näher erläutert werden können. Auf Einzelverweise wird an dieser Stelle aus Gründen einer einfacheren Lesbarkeit des Textes durchgängig verzichtet.

² Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, Repr. Kassel 1969, S. 328.

³ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Faks. Leipzig 1958 [Bach 1753], S. 17.

*allermeisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben gewissermassen festgesetzt; bey dem Claviere aber scheint sie am willkührlichsten zu seyn, indem die Lage der Tasten so beschaffen ist, daß sie von jedem Finger niedergedruckt werden können.*⁴ Dies erklärt, warum gerade bei Tasteninstrumenten sowohl zwischen einzelnen musikalischen Elementen und ihrer spieltechnischen Realisierung als auch zwischen den stilistischen Besonderheiten einzelner Epochen und der jeweils verwendeten Fingersatz-Technik eine ganz unmittelbare Beziehung bestehen kann. Mit Blick auf den Umbruch am Wechsel vom 17. zum 18. Jahrhundert drückt Carl Philipp Emanuel Bach dies folgendermaßen aus: *„Aus dem Grunde, daß jeder neue Gedancke bey nahe seine eigene Finger-Setzung habe, folgt, daß die jetzige Art zu denken, indem sie sich von der in vorigen Zeiten gar besonders unterscheidet, eine neue Applicatur eingeführt habe.*“⁵ In der genuinen Claviermusik ist die Applikatur der Musik ihrer Zeit adäquat.

Gerade bei den Tasteninstrumenten lassen sich oft auch ganz erhebliche instrumentenbauliche Unterschiede zwischen den zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Regionen entstandenen Instrumenten beobachten. So wie zur Realisierung der musikalischen Vorstellungen andere Instrumente gebaut werden, so werden auch andere technische Mittel eingesetzt. Applikatur und Instrumentarium spiegeln bei Tasteninstrumenten beide in gewissem Umfang die Besonderheiten der jeweiligen Zeit und Region wider. Umgekehrt bedeutet dies, dass das Spiel mit historischen Fingersätzen und die Verwendung historischer Instrumente gleichermaßen einen entscheidenden Beitrag dazu leisten, dass eine Aufführung von alter Clavier-Musik der originalen Klanggestalt möglichst nahe kommen kann.

Neben Kopien, die bis in kleinste Einzelheiten einem erhalten gebliebenen Instrument gleichen, sind ausgehend von historischen Instrumenten und Aufzeichnungen zahlreiche Rekonstruktionen entstanden, Instrumente, die sich in ihrer Anlage an den Werken eines bestimmten Instrumentenbauers oder den für eine Zeit und Region charakteristischen Besonderheiten orientieren und versuchen, diesen spezifischen Baustil zu imitieren oder nachzuempfinden. Voraussetzung dafür ist jeweils die genaue Kenntnis zahlreicher technischer Details, die zusammen ein umfassendes Gesamtbild eines historischen Instrumententyps ergeben.

Die überwiegend handschriftliche Überlieferung der Fingersätze aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler ermöglicht einen ganz unmittelbaren, ungewöhnlich tiefen und umfassenden Einblick in die Spielpraxis. In streckenweise sehr unterschiedlichen Quellen haben sich Tausende von Fingersatz-Ziffern zu ganz verschiedenen Spielsituationen erhalten, von einzelnen Fingersatz-Beispielen oder kurzen Applicatio-Stücken, in denen grundlegende Fingersatz-Elemente exemplarisch vorgestellt werden, über verhältnismäßig einfache, nahezu durchgängig bezifferte Clavier-Stücke bis zu technisch sehr anspruchsvollen Werken, in denen oft nur einzelne, sehr ungewöhnliche Passagen mit Fingersätzen versehen sind. Diese ungewöhnliche Quellenlage erlaubt es, in ähnlicher Weise die Anlage eines historischen Applikatur-Systems zu rekonstruieren.

Ziel dieser Untersuchung ist es, die in Quellen aus dem Wirkungskreis Sweelincks und seiner Schüler überlieferten Fingersatz-Angaben umfassend zugänglich zu machen und detailliert zu analysieren. Die umfassende Beschreibung der Fingersatz-Anlage soll es ermöglichen, dieses Applikatur-System in der Spielpraxis bei der Darstellung entsprechender Clavier-Literatur anzuwenden. Die Kenntnis der Applikatur-Grundsätze erlaubt ein besseres Verständnis der musikalischen Mikrostrukturen, da diese von den jeweiligen Fingersätzen unterstrichen werden, die nicht nur Mittel zur Ausführung sondern auch zur Darstellung der Musik sind. Ihre Anwendung erlaubt einen Zugang zu einer nur schwer greifbaren Dimension der Spielpraxis, die, wenn auch nur ungenügend, so doch vielleicht am ehesten mit dem Begriff „Spielgefühl“ zu bezeichnen ist.

⁴ Bach 1753, S. 15.

⁵ Bach 1753, S. 16.

Gemeint ist damit eine über den durch die Fingersätze unmittelbar vorgezeichneten spieltechnischen Vorgang und dessen klangliche Auswirkungen hinaus gehende Ausrichtung der Konzentration beim Spiel. Zur Verdeutlichung sei auf einige Grundprinzipien der Applikatur-Anlage verwiesen: Bei einstimmigen Figurationen sind die Fingersätze überwiegend binär strukturiert. Die Kleingliedrigkeit der Figurations-Fingersätze beeinflusst die Aufmerksamkeit des Spielers, insbesondere bei schnellen Tonfolgen. Der Fingersatz impliziert nicht nur eine technische sondern zugleich auch eine gedankliche Durchstrukturierung der Musik. Während bei Fingersätzen für einstimmige Linien ein ständiger Fingerwechsel die Regel ist, wird bei begleitenden Intervallen und Akkorden in der Regel der gleiche Fingersatz von Griff zu Griff unverändert fortgesetzt. Die Blockhaftigkeit der Griff-Fingersätze korrespondiert mit der Anlage der Begleitstimmen. Struktur und Applikatur stehen in Beziehung zueinander. Die Anlage der Musik findet einen Ausdruck in der technischen Realisierung.

Da, wie Carl Philipp Emanuel Bach schreibt, „*der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der gantzen Spielart hat*“⁶, können die Fingersätze, die aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler erhalten geblieben sind, nicht losgelöst von der spezifischen Situation betrachtet werden, in der sie entstanden sind. Die besondere Stellung, die Jan Pieterszoon Sweelinck in der Geschichte der Claviermusik zukommt, und den Einfluss, den seine Musik ausgeübt hat, hat Pieter Dirksen am Ende seiner umfangreichen Untersuchungen zur Claviermusik Sweelincks treffend beschrieben:

*„The view initiated by Max Seiffert of seeing Sweelinck and Bach as the beginning and end of a certain tradition can still be fully endorsed. In such a way, the influence of Sweelinck’s keyboard art remained tangible long after his music ceased to be of interest to musicians, and proved to be of central importance for the compositional basis of North European keyboard music of the Baroque. It is this paradox which helps to redefine Sweelinck’s historical position. Although firmly based on the outlook of the Renaissance, the deliberation with which he applied his keyboard counterpoint brought with it a lasting influence on a structural plane. Sweelinck’s oeuvre is an entity, not only both vocal and instrumental (without hindering its being fully idiomatic in each case), but also within these two main divisions. It is this idiosyncratic quality which lends the keyboard music of Sweelinck its unique dual position of crowning the first great period of keyboard composition and laying the solid foundations for one of the most important and enduring keyboard traditions of the Baroque.“*⁷

In der Claviermusik Sweelincks verschmelzen die vorherrschenden Clavierstile seiner Zeit zu einem eigenen, durch die Verbindung der polyphonen Struktur der Vokalmusik mit den spieltechnischen Möglichkeiten der Tasteninstrumente gekennzeichneten Stil, der für die folgenden Generationen prägend geworden ist. Mit dem vor allem auf struktureller Ebene nachhaltigen Einfluss Sweelincks, den Dirksen konstatiert, korrespondiert die Beobachtung, dass die Anlage der Fingersätze im Wirkungskreis Sweelincks und seiner Schüler über einen langen Zeitraum den gleichen Grundsätzen folgt, die sich erst beim Übergang zum 18. Jahrhunderts langsam aufzulösen beginnen.

Die Sichtung des umfangreichen Quellen-Materials hat ergeben, dass insgesamt 28 Quellen aus dem näheren und weiteren Umkreis Sweelincks und seiner Schüler Fingersätze aufweisen. Die Fingersatz-Angaben aus einigen aufschlussreichen Quellen sind bislang gänzlich unbeachtet geblieben oder nicht mit dem vermutlich auf Sweelinck zurückgehenden Applikatur-System in Beziehung gebracht worden, darunter Fingersätze aus zwei sehr umfangreichen Autographen der Sweelinck-Enkelschüler Werner Fabricius (1633-1679) und Gustav Düben (um 1628-1690). Im Rahmen dieser Untersuchung werden alle diese Quellen berücksichtigt, unabhängig davon, ob sie nur einige wenige Fingersatz-Ziffern aufweisen oder mehrere Tausend. Nach Möglichkeit werden aus den einzelnen Quellen alle überlieferten Fingersätze

⁶ Bach 1753, S. 16.

⁷ Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15), S. 608.

ätze wiedergegeben, nur bei den am umfangreichsten mit Fingersätzen versehenen Handschriften, die teilweise über 4.000 einzelne Fingersatz-Angaben enthalten, wird nur eine Auswahl berücksichtigt. Insgesamt umfasst die Dokumentation der Fingersatz-Überlieferung etwa 11.600 einzelne Fingersatz-Ziffern aus 144 unterschiedlichen Stücken, die im Rahmen der Applikatur-Analyse unter verschiedenen Aspekten miteinander verglichen werden.

1.1 *Fingerführung* im Unterricht bei Sweelinck

„Es war der berühmte Joh. Pet. Swelink oder Schweling, zu dem er sich in die Lehre begab, und von ihm, unter andern, eine ganz eigne Fingerführung faßte, die sonst ungewöhnlich, aber sehr gut war.“¹ Mit diesem Satz beginnt Johann Mattheson (1681-1764) in seiner 1740 in Hamburg unter dem Titel *Grundlage einer Ehren-Pforte* veröffentlichten Sammlung von Musiker-Biographien seinen Bericht über die Ausbildung des Hamburger Organisten Jacob Praetorius (1586-1651) bei Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) in Amsterdam. Auch in seinem Artikel über Sweelinck erwähnt Mattheson die *Fingerführung* des Amsterdamer Meisters, bemerkenswerterweise gleich im ersten Satz: „Johann Peter Schweling oder Swelinck, ein um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts blühender, kunsterfahrener Holländer, aus Deventer gebürtig, war schon in der Jugend, wegen seiner netten Fingerführung auf der Orgel, und überaus artigen Manier zu spielen, sonderlich berühmt.“² Nach Matthesons Beschreibung der Ausbildung von Jacob Praetorius ist die Vermittlung einer besonderen, auf Sweelinck zurückgehenden und sein Spiel auszeichnenden Applikatur³ ein zentrales Element des Unterrichts gewesen. Der außergewöhnliche Fingersatz des Amsterdamer Meisters scheint einen sehr nachhaltigen Einfluss auf seine Schüler ausgeübt zu haben. Nur so ist es zu erklären, dass in einem erst etwa 120 Jahre nach seinem Tod veröffentlichten Bericht über sein Leben gerade die Spieltechnik in derart auffälliger Weise hervorgehoben wird.

Mattheson stammt aus der Hansestadt Hamburg, in der mit Jacob Praetorius und Heinrich Scheidemann (um 1595-1663) gleich zwei der berühmtesten und ihrerseits als Lehrer sehr einflussreichen Sweelinck-Schüler über ein halbes Jahrhundert lang das musikalische Leben der Stadt entscheidend mitgeprägt haben. In dem Bericht über Sweelinck betont Mattheson dessen Bedeutung für seine Heimatstadt ganz ausdrücklich: „Seiner Lehrart hatte sich die Stadt Hamburg billig zu erfreuen, indem obgedachter Jacob Schultz oder Prätorius zu S. Jacob, Hinrich Scheidemann aber zu S. Catharinen sehr berühmte Organisten wurden: so, daß man unsern Schweling nur den hamburgischen Organistenmacher hieß.“⁴ Nach Heinrich Scheidemann übernahm sein Schüler und Substitut Johann Adam Reincken (um 1640-1722) das Amt des Organisten an der Katharinen-Kirche in Hamburg; bei dessen Tod wurde dem damals etwa 40 Jahre alten Mattheson dessen Nachfolge angetragen. Matthesons direkte Beziehung zur Tradition der Hamburger Sweelinck-Schüler spricht für die Zuverlässigkeit seiner Schilderungen der Spiel- und Unterrichtspraxis Sweelincks. Zudem finden seine Angaben zur Bedeutung der Applikatur eine Entsprechung in der 1679 verfassten Grabrede für den Scheidemann-Schüler Werner Fabricius (1633-1679), der von 1656 an als Organist und Musikdirektor an der Leipziger Universitätskirche St. Pauli tätig war. Sie enthält einen kurzen Bericht über dessen Ausbildung in Hamburg, aus dem hervorgeht, dass auch Scheidemann wegen seiner besonderen Applikatur berühmt gewesen ist und diese, wie sein Lehrer Sweelinck, an seine Schüler weitergegeben hat – dem darin für Scheidemanns Fingersatz-Technik verwendeten Begriff *Manuduction* (Handführung) entspricht die von Mattheson verwendete Bezeichnung *Fingerführung*: „Auch die übrigen Professoren unterrichteten den gut begabten

¹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, Repr. Kassel 1969 [Mattheson 1740], S. 328.

² Mattheson 1740, S. 331.

³ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Faks. hrsg. v. Richard Schaal, Kassel 1953 (*Documenta musicologica*, I/3), S. 41-42: „*Applicatio, Applicatura* (lat.) heisset: wenn in tractirung eines Instruments bald dieser, bald ein anderer Finger den Umständen nach nöthig ist, und füglich gebraucht werden kann, oder muß.“

⁴ Mattheson 1740, S. 332.

*Knaben mit Vergnügen, besonders Heinrich Scheidemann mit seiner kunstreichen Manuduction auf dem Clavir.*⁵

Über Sweelincks eigene musikalische Ausbildung ist kaum etwas bekannt⁶. 1562 wurde er in Deventer als Sohn des Organisten Pieter Swibbertszoon und seiner Frau Elsken Jansdochter Sweling geboren. 1564 übersiedelte die Familie nach Amsterdam, wo der Vater die bedeutende Organistenstelle an der Oude Kerk antrat. Als der Vater 1573 starb, hinterließ er seine Frau und vier Kinder. Bereits vier Jahre später übernahm sein ältester Sohn Jan Pieterszoon, gerade einmal 15 Jahre alt, die Organistenstelle seines Vaters an der Oude Kerk. Johann Matthesons Bericht, wonach Sweelinck in Venedig bei Gioseffo Zarlino (1517-1590) studiert habe⁷, lässt sich mit den gesicherten Daten aus seinem Leben nicht in Einklang bringen⁸. Belegt ist lediglich, dass der Organist, Cembalist und Komponist Sweelinck von dem Stadtmusiker Jan Willemszoon Lossy (um 1545-1629) aus dem nahen Haarlem unterrichtet worden ist; dieser ist allerdings nur als Sänger und Schalmespieler bekannt.

44 Jahre lang, von 1577 bis zu seinem Tod am 16. Oktober 1621, war Jan Pieterszoon Sweelinck durchgängig als Organist an der Oude Kerk in Amsterdam tätig. Der Charakter dieser Stelle änderte sich jedoch schon ein Jahr nach seinem Amtsantritt grundlegend, da Amsterdam im Mai 1578 vom Katholizismus zum Calvinismus überwechselte und das Orgelspiel während des Gottesdienstes verboten wurde⁹. Sweelinck hatte fortan vor und nach dem Gottesdienst zu spielen, vornehmlich, um die Gemeinde mit den Melodien des Genfer Psalters vertraut zu machen. Die Einrichtung regelmäßiger öffentlicher Konzerte in der Oude Kerk an den beiden berühmten Niehoff-Orgeln von 1542 und 1545 geht im Gegensatz dazu höchst wahrscheinlich schon auf die Zeit vor der Einführung der Reformation in Amsterdam zurück. Vermutlich trat Sweelinck dabei an der Orgel ausschließlich als brillanter Improvisator in Erscheinung. Sein Geburtsname war Jan Pieterszoon, erst später nahm er zudem den Familiennamen seiner Mutter an. Erstmals greifbar ist der Name Jan Pieterszoon Sweelinck auf dem Titelblatt einer 1594 von ihm im Druck veröffentlichten Chansonsammlung. 1590 heiratete er Claesgen Dirxdochter Puyner aus Medemblik. Ein Jahr später wurde ihr ältester Sohn Dirck Janszoon (1591-1652) geboren, der 1621 seinem Vater und Großvater als Organist an der Oude Kerk nachfolgte. Sweelinck hat Amsterdam offenbar nicht für längere Zeit verlassen. Abgesehen von Hinweisen auf einige Orgelproben in verschiedenen holländischen Städten zwischen 1594 und 1621 und einem Besuch in Antwerpen zum Erwerb eines Cembalos aus der berühmten Werkstatt Ruckers 1604, das als repräsentatives Instrument für offizielle Veranstaltungen der Stadt Amsterdam diente¹⁰, gibt es keine weiteren Anhaltspunkte für Reisen des Meisters.

So konnte Sweelinck einer umfangreichen Lehrtätigkeit nachgehen. Ab 1606 lassen sich neben niederländischen auch zahlreiche Schüler aus den lutherischen Städten Nord- und Mitteldeutschlands nachweisen. Eine entscheidende Voraussetzung dafür war vermutlich, dass in Amsterdam 1605 eine lutherische Kirche zugelassen worden war. Mit Jacob Praetorius und seinem Bruder Johann (1595-1660) sowie Heinrich Scheidemann und Ulrich Cernitz (1598-1653) kommen gleich vier Sweelinck-Schüler aus Hamburg. Bekannt sind darüber hin-

⁵ Beyer, *Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 7 (1875), Repr. New York 1960, S. 171-188, S. 181.

⁶ Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Bd. 1, 2. Aufl., Den Haag 1946 [Sigtenhorst Meyer 1946], S. 16-72; Frits Noske, *Sweelinck*, Oxford 1988 (*Oxford Studies of Composers*, 22), S. 1-17; Pieter Dirksen, *Sweelinck*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 16, Kassel u. Stuttgart 2006, Sp. 339-359.

⁷ Mattheson 1740, S. 331.

⁸ Sigtenhorst Meyer 1946, S. 42-44.

⁹ Jurjen Vis, *Sweelinck and the Reformation*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 39-54.

¹⁰ Hessel Miedema, *The City Harpsichord of Amsterdam*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 225-247.

aus Samuel (1587-1654) und Gottfried Scheidt (1593-1661) aus Halle, Andreas (um 1597-1662) und Martin Düben (1598/99-um 1649) aus Leipzig, Melchior Schildt (1592/93-1667) aus Hannover, Paul Siefert (1586-1666) und Matthias Leder (1593-1629) aus Danzig sowie Jonas Zornicht (1595-1629) aus Königsberg. In der Regel dauerte die Ausbildung in Amsterdam etwa zwei bis drei Jahre¹¹. Auffällig ist, dass nicht nur junge Musiker zum Unterricht nach Amsterdam kamen, sondern auch einige durchaus schon erfahrenere Organisten wie Jacob Praetorius und Samuel Scheidt. Wie die große Zahl seiner teilweise von weit her angereisten, nicht nur aus den protestantischen Städten Norddeutschlands stammenden Schüler unterstreicht dies die außergewöhnliche Bedeutung Sweelincks als Lehrer.

Die Ausbildung von Andreas Düben in Amsterdam wurde auf Bitten seines Vaters, des gleichnamigen Organisten an der Leipziger Thomaskirche (1558-1625), vom Rat der Stadt finanziell unterstützt. Aus den Aufzeichnungen der Stadt Leipzig in Zusammenhang mit den Gesuchen aus den Jahren 1614 und 1615 lassen sich einige Hinweise auf die Ausbildungsinhalte entnehmen; dort heisst es: „*Düben, Andreas: so er wegen seines sohns supplicirt, weil er ime nach Ambsterdam gesant zue dem Künstler Johan Pedersen, bei Ime etwas besser uf dem Instrument zu lernen*“ und „*dormit er seine Kunst desto beßer lerne und das Componiren und Fugiren aus dem Fundament perfekt lernet*“¹². Demnach hat Sweelinck seine Schüler also nicht nur im Instrumentalspiel, sondern auch in der Komposition und der Improvisation unterrichtet. Sweelincks *Composition Regeln*, die aus der Bearbeitung einzelner Teile der 1573 und 1589 in Venedig erschienenen Ausgaben von Gioseffo Zarlinos Kontrapunktlehre *Istitutioni harmoniche* hervorgegangen sind und in Deutschland bis zum Ende des 17. Jahrhunderts weitergegeben worden sind¹³, vermitteln einen Einblick von seinem Unterrichtsmaterial. Das Honorar, das Sweelinck von seinen Schülern verlangen konnte, war beträchtlich. Von August Brücken, der 1613 auf Kosten des Kurfürsten von Brandenburg zur Ausbildung nach Amsterdam kam, ist bekannt, dass er für Unterricht, Kost und Logie 200 Gulden im Jahr an seinen Lehrer zu entrichten hatte, mehr als die Hälfte des Jahresgehalts von 360 Gulden, das Sweelinck neben freier Wohnung nach seiner letzten Gehaltserhöhung ab 1607 für seine Organistentätigkeit in Amsterdam erhielt¹⁴.

Das Lehrgeld schloss vermutlich die Erlaubnis zum Kopieren von Musikalien aus dem Besitz Sweelincks mit ein, insbesondere seiner eigenen, ausschließlich in Abschriften erhalten gebliebenen Kompositionen¹⁵. Die durchgehend hohe Qualität der Claviermusik Sweelincks, ihre große stilistische Geschlossenheit und ihre erst spät einsetzende Überlieferung deuten neben einigen Hinweisen, die sich aus den verwendeten Melodievorlagen ergeben, darauf hin, dass die Clavierwerke des Amsterdamer Meisters zum überwiegenden Teil, vielleicht sogar ausschließlich, erst ab etwa 1605 entanden sind¹⁶, in der Zeit, in der Sweelinck zunehmend als Pädagoge tätig war. Die Komposition der Clavierwerke steht vermutlich in direktem Zusammenhang mit Sweelincks Unterrichtstätigkeit, für die er exemplarische Stücke zur Demonstration der Spieltechnik und als Anschauungsmaterial für die Improvisation und Komposition benötigte. Nach einem Bericht von Sweelincks Sohn Dirck Janszoon aus dem Jahr 1624 hat der zunächst von Jan Pieterszoon Sweelinck, nach dessen Tod dann von seinem Sohn Dirck

¹¹ Die Studienzeiten der einzelnen Sweelinck-Schüler in Amsterdam sind zusammengestellt in: Sigtenhorst Meyer 1946, S. 273-274; ergänzt durch Angaben zum Umfang des von ihnen überlieferten Clavier- und Vokalwerks in: Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15) [Dirksen 1997], S. 509.

¹² Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Leipzig 1926, Repr. Leipzig 1974, S. 193.

¹³ Ulf Grapenthien, *The Transmission of Sweelinck's Composition Regeln*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 171-196.

¹⁴ Sigtenhorst Meyer 1946, S. 66-68.

¹⁵ Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)*, in: *Schütz-Jahrbuch 27* (2005), S. 53-127, S. 107-112.

¹⁶ Dirksen 1997, S. 493-516.

unterrichtete Egbert Heddingh „*leeren spelen op de clavesimbel en 't orgel*“¹⁷; Sweelinck hat seine Schüler demnach sowohl auf dem Cembalo als auch auf der Orgel unterrichtet. Daneben hat das Clavichord vermutlich eine ganz zentrale Rolle in der Ausbildung gespielt: Die Claviermusik Sweelincks ist durchgängig manualiter ausführbar¹⁸ und entspricht im Hinblick auf Umfang (CDE-a²) und Form (kurze Oktave) der Klaviatur genau den Möglichkeiten des vor allem als Übungsinstrument verwendeten Clavichords, während der nach oben hin größere Tonumfang eines Cembalos nicht ausgenutzt wird und einige Stellen auf beiden von Hendrik Niehoff erbauten Orgeln in der Amsterdamer Oude Kerk in der notierten Form nicht ausführbar sind¹⁹. Dies unterstreicht, dass Sweelinck bei der Komposition seiner Clavierwerke ihre Verwendung im Rahmen des Unterrichts im Blick gehabt hat.

Von Mattheson stammt ein kurzer Hinweis zu Sweelincks Haltung beim Instrumentalspiel. Er findet sich in dem eingangs erwähnten Bericht über die Ausbildung von Jacob Praetorius (Schultz) in Amsterdam und schließt unmittelbar an den dort zitierten Satz zu Sweelincks *Fingerführung* an: „*Schultz nahm des Swelinks Sitten und Geberden an sich, die überaus angenehm und ehrbar waren; hielt den Leib ohne sonderliche Bewegung, und gab seinem Spielen ein Ansehen, als ob es gar keine Arbeit wäre.*“²⁰ Eine ruhige und entspannte Haltung bildet demnach die Basis für Sweelincks außergewöhnliche Spieltechnik, die ihn zu einem der bedeutendsten Lehrer seiner Zeit gemacht hat.

Schon am Ende des 16. Jahrhunderts gab es in Norddeutschland eine blühende Orgelkultur um Hieronymus Praetorius (um 1560-1629), den Vater der Sweelinck-Schüler Jacob und Johann, in Hamburg, Johann Steffens (1559/60-1616) in Lüneburg und Michael Praetorius (1571-1621) in Wolfenbüttel. Auffällig ist jedoch, dass in den Quellen aus dieser Zeit kein einziger Fingersatz enthalten ist²¹. Natürlich kann dies auf die Zufälligkeiten der Überlieferung zurückzuführen sein. Es drängt sich aber die Vermutung auf, dass die Organisten der älteren Generation der norddeutschen Schule dem Fingersatz keine besondere Bedeutung beigemessen haben und Fragen der Applikatur in Norddeutschland erst in der Nachfolge Sweelincks näher in den Blick genommen worden sind. Ein Abschnitt aus dem 1619 veröffentlichten *Syntagma musicum* von Michael Praetorius scheint diese Vermutung zu bestätigen:

„*Wie dann ihrer viel sich auch damit etwas sonderliches bedüncken lassen / unnd daher etliche Organisten / wegen dessen / daß sie nicht dieser oder jener Application mit den Fingern sich gebrauchen / verachten wollen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht werth ist: Denn es lauffe einer mit den foddern / mitlern / oder hinderfingern hinab oder herauff / Ja / wenn er auch mit der Nasen darzu helfen köndte / und machte und brechte alles fein und rein / just und anmutig ins Gehör / so ist nicht groß dran gelegen / Wie oder uff was maß und weise er solches zu wege bringe.*“²²

So sehr Michael Praetorius herausstellt, dass allein das klangliche Ergebnis entscheidend, der verwendete Fingersatz hingegen völlig unbedeutend ist, so sehr dokumentiert seine

¹⁷ Sigtenhorst Meyer 1946, S. 68.

¹⁸ In der Handschrift Lynar A1 ist für die 3. und 4. Variatio zu *Erbarm dich mein, o Herre Gott* [SwWV 303] durch eine gesonderte Notierung des cantus firmus und den ausdrücklichen Hinweis *Manualiter undt Pedaliter* eine Verteilung der Stimmen zwischen Manual und Pedal angegeben (Lynar A1, S. 120); die gleichen Variationen sind jedoch in einer anderen Quelle auch ohne einen Hinweis auf die Verwendung der Pedals überliefert (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Collezione Girodano Ms. G 5, fol. 131v). Beide Fassungen sind wiedergegeben in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 3: *Choral- und Psalmvariationen*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2006 (Edition Breitkopf 8743), S. 38-41 u. 134-136.

¹⁹ Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Bd. II.2: *Polyphone Werke (Teil 2)*, Kassel 2010 (Bärenreiter-Verlag 8476), S. VIII-IX.

²⁰ Mattheson 1740, S. 328-329.

²¹ Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*. Teil I: *Die Zeit der Gründerväter. 1517-1629*, Mainz 2005, S. 267.

²² Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band II: *De organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks. hrsg. v. Wilibald Gurlitt, 2. Aufl., Kassel 1964 (*Documenta musicologica*, I/14), S. 44.

Polemik, dass eine nicht unerhebliche Gruppe von Organisten zu dieser Zeit ganz offenbar großen Wert auf die Applikatur gelegt hat. Die Tatsache, dass Praetorius ihre Betonung des Fingersatzes mit überspitzt formulierten Bemerkungen gleichermaßen als überzogen und überheblich darzustellen versucht, unterstreicht, dass seine Beurteilung der Relevanz der Applikatur beim Erscheinen des *Syntagma musicum* keineswegs uneingeschränkt geteilt wird. Wenn man bedenkt, welche Bedeutung den Angaben von Mattheson zufolge der Vermittlung des Fingersatzes in der Ausbildung bei Sweelinck zukommt, ist es durchaus vorstellbar, in den Äußerungen zum Fingersatz im *Syntagma musicum* eine Reaktion auf die Betonung der Applikatur durch die von Sweelinck geprägte nachwachsende Organisten-Generation zu sehen.

Gerade aus der Zeit, in der Praetorius seine abschätzigen Bemerkungen zum Fingersatz veröffentlicht hat, stammen die ältesten Fingersatz-Angaben, die aus dem Umkreis Sweelincks und seiner Schüler erhalten geblieben sind. Sie befinden sich in der Lübbenauer Clavier-Handschrift Lynar A1, die vermutlich im Wesentlichen von einem Schüler Sweelincks während seiner Studienzeit in Amsterdam angelegt worden ist²³. Sie steht am Beginn einer ganzen Reihe vornehmlich handschriftlicher Quellen, in denen in ganz unterschiedlichem Umfang Fingersätze erhalten geblieben sind. Angesichts der großen Zahl von hervorragenden Spielern, die nach ihrer Ausbildung bei Sweelinck an zahlreichen Hauptkirchen bedeutender Hansestädte oder an einflussreichen Höfen vornehmlich in Deutschland, Dänemark oder Schweden tätig waren, ist zu vermuten, dass die von Mattheson beschriebene charakteristische *Fingerführung* Sweelincks durch die Weitergabe an seine Schüler große Verbreitung gefunden hat und sich in den Fingersatz-Angaben, die in diesen Quellen überliefert sind, niederschlägt.

²³ Siehe Kapitel 2.15.

1.2 Quellenlage

Die ältesten aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler überlieferten Fingersatz-Angaben befinden sich in der Lübbenauer Clavier-Handschrift Lynar A1, die zum überwiegenden Teil zwischen etwa 1615 und 1620 entstanden ist¹. Sie ist die bedeutendste Quelle für Sweelincks ausschließlich in Abschriften überlieferte Claviermusik. Vieles spricht dafür, dass sie von einem Schüler Sweelincks stammt, dem vermutlich Handschriften aus dem Besitz des Amsterdamer Meisters als Vorlagen zur Verfügung gestanden haben. Zusammen mit der auf denselben Schreiber zurückgehenden, aber nur wenige Fingersätze beinhaltenden Schwester-Handschrift Lynar A2 ist sie die einzige Quelle, die noch zu Lebzeiten Sweelincks angelegt worden ist.

Die Musik Sweelincks und seiner Schüler, die für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts prägend war, gerät danach schnell aus dem Blick. Sehr bald nach dem Tod der bekannten Sweelinck-Schüler Jacob Praetorius (1586-1651), Samuel Scheidt (1587-1654), Johann Praetorius (1595-1660), Andreas Düben (um 1597-1662), Heinrich Scheidemann (um 1595-1663), Paul Siefert (1586-1666) und schließlich Melchior Schildt (1592/93-1667) endet nicht nur die Überlieferung von Sweelincks Musik, sondern ebenso die seiner Schüler². Damit erstreckt sich der zeitliche Rahmen der zu betrachtenden Fingersatz-Quellen im Wesentlichen von etwa 1615 bis 1670.

Schwieriger ist es, den geographischen Raum klar abzustecken. Ein Zentrum bildet Hamburg, in dem mit Heinrich Scheidemann und den Brüdern Jacob und Johann Praetorius gleich drei Sweelinck-Schüler tätig waren, von denen insbesondere Scheidemann mit Johann Adam Reincken (um 1640-1722), Georg Wolfgang Druckenmüller (1628-1675), Wolfgang Weßnitzer (1629-1697) und Werner Fabricius (1633-1679), sowie Jacob Praetorius mit Jakob Kortkamp (um 1615-1664/65), Matthias Weckmann (um 1616-1674) und vermutlich auch Johan Lorentz (um 1610-1689) bedeutende Schüler hervorgebracht haben. Daneben wirkten Sweelinck-Schüler an zahlreichen unterschiedlichen Orten: Samuel Scheidt in Halle, sein Bruder Gottfried Scheidt (1593-1661) in Altenburg, Paul Siefert in Danzig, Königsberg und Warschau, Melchior Schildt in Wolfenbüttel, Kopenhagen und Hannover, Andreas Düben und sein Bruder Martin Düben (1598/99-um 1649) in Stockholm.

Alle aufgefundenen Quellen mit Fingersatz-Angaben, die aus dem beschriebenen Zeitraum und dem durch den Wirkungskreis der Sweelinck-Schüler grob abgesteckten Gebiet stammen, werden berücksichtigt, auch diejenigen, die nicht direkt mit Sweelinck, seinen Schülern oder Enkelschülern in Verbindung gebracht werden können. Unter den sicher zu datierenden Quellen mit Fingersatz-Angaben zu einem Werk eines Sweelinck-Schülers befindet sich mit der Handschrift Ihre nur eine einzige, die nach 1670 angelegt worden ist. Auch wenn sie erst in den Jahren 1678/79 entstanden ist, wird sie aufgrund der in ihr enthaltenen Fingersätze zu einer Toccata von Scheidemann mit behandelt, zumal sie vermutlich in Zusammenhang mit dem Wirken von Johan Lorentz steht, einem Schwiegersohn von Jacob Praetorius. Nicht genau zu datieren ist die ebenfalls berücksichtigte, vermutlich in den Jahren vor 1675 entstandene Handschrift Fabricius, deren mit Fingersätzen versehene Teile von der Hand des Scheidemann-Schülers Werner Fabricius stammen. Insgesamt werden im Rahmen dieser Untersuchung 28 verschiedene Quellen behandelt, 26 Noten-Handschriften und zwei Drucke. Die Handschriften sind in der folgenden Liste, geordnet nach den verwahrenden Bibliotheken, zusammengestellt.

¹ Die in diesem Kapitel vorausgesetzten Angaben zur Entstehung und zum Inhalt der einzelnen Fingersatz-Quellen werden in den Beschreibungen der Einzelquellen in Kapitel 2 näher erläutert und belegt.

² Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007 [Dirksen 2007], S. 154.

Arnsberg-Herdringen, Schlossbibliothek (Bibliotheca Fürstenbergiana): Fü 3590a	Beginiker
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung: Mus. ms. Lynar A1 Mus. ms. Lynar A2 Mus. ms. Lynar B2 Mus. ms. Lynar B3 Mus. ms. Lynar B8 Nachlass Wilhelm Tappert, Tabulatur-Übertragung (ohne Signatur)	Lynar A1 Lynar A2 Lynar B2 Lynar B3 Lynar B8 Tappert
Brüssel, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque: 26.374/ii	Brüssel
Budapest, Országos Szechenyi Könyvtár: Ms. mus. Bártfa 27	Budapest
Celle, Bibliothek des Bomann-Museums: DO 618	Celle
Chicago (Ill.), Newberry Library: Ms. VM7.F126	Fabricius
Clausthal-Zellerfeld, Technische Universität, Universitätsbibliothek: Calvörsche Bibliothek, Ze 1	Zellerfeld
Göttingen, Georg-August-Universität, Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars: Nachlass Heinrich Husmann, Clavier-Tabulatur (ohne Signatur)	Göttingen
Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek: Gl. Kgl. Saml. 376 fol. mu 6610.2631. U 204 Tabulaturfragmente aus Schloss Clausholm	Kopenhagen Voigtländer Clausholm
Krakau, Biblioteka Jagiellońska: Mus. ms. 40622 (ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin)	Krakau
Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Musikabteilung: Mus. ant. pract. K.N. 148 Mus. ant. pract. K.N. 208/1	KN 148 KN 208
New Haven (Conn.), Yale University, Music Library: Ms. LM 5005	New Haven
St. Petersburg, Biblioteka Rossijskoj akademii nauk: Ms. QN 203 Ms. QN 204	QN 203 QN 204
Skara, Stifts- och Landsbiblioteket, Katedralskolansmusiksamling: Ms. 493b	Skara
Uppsala, Universitetsbiblioteket: Instr. mus. handskr. 408 Ms. Ihre 284	Düben Ihre
Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek: Cod. Guelf. 1055 Helmst.	Wolfenbüttel

Bei den zwei Drucken handelt es sich um die Fingersatz-Quellen Gorczyn und Scheidt. Jan Aleksander Gorczyns 1647 in Krakau erschienene Musiklehre *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna* (Tabulatur der Musik und musikalischen Praxis) enthält drei Seiten mit Applikatur-Beispielen. In Samuel Scheidts 1624 in Hamburg veröffentlichter *Tabulatura nova*, der bedeutendsten gedruckten Sammlung von Claviermusik aus dem 17. Jahrhundert in Deutschland überhaupt³, sind drei kurze Tonrepetitionsstellen in einer zweistimmigen Variation mit Fingersätzen versehen. Das Stück ist überschrieben mit *Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave manu tum dextra, tum sinistra* (Bicinium mit Nachahmung eines Orgeltremulanten, mit zwei Fingern auf nur einer Taste, bald mit der rechten, bald mit der linken Hand). Offenbar stehen die einzigen in der *Tabulatura nova* enthaltenen Fingersätze in direkter Beziehung zu der in Scheidts Anmerkung beschriebenen, besonderen klanglichen Wirkung der Stelle.

Fingersatz-Angaben zu Werken von Sweelinck⁴ finden sich fast ausschließlich in der Quelle Lynar A1, daneben sind nur noch einige wenige Ziffern in einem ihm zugeschriebenen Stück aus der Handschrift Lynar B2 erhalten. Autographe mit Fingersatz-Angaben sind von den Schülern Sweelincks ebenso wenig erhalten wie von ihm selbst, eine Reihe von Fingersätzen lassen sich jedoch in Abschriften ihrer Werke beobachten. Fingersätze zu Scheidemann-Stücken⁵ finden sich in den Handschriften Celle, Clausholm, Ihre, KN 148, KN 208, Lynar B3, QN 204, Voigtländer und Zellerfeld, zu Werken von Scheidt⁶ in Budapest, Göttingen, Scheidt, Tappert und Voigtländer, zwei einzelne Ziffern in einem fragmentarisch überlieferten Stück von Jacob Praetorius in Clausholm. In einigen Quellen haben sich Fingersätze zu Stücken einzelner Sweelinck-Enkelschüler erhalten, in den Handschriften Celle und Fabricius zu Werken der Scheidemann-Schüler Wolfgang Weßnitzer und Werner Fabricius, in Lynar B8 zu einem Stück des Siefert-Schülers Andreas Neunhaber (1603-1663) und in Skara zu Stücken von Gustav Düben (um 1628-1690), einem Schüler seines Vaters Andreas Düben. Bei den Handschriften Fabricius und Skara handelt es sich um autographe Aufzeichnungen von Werner Fabricius und Gustav Düben, von letzterem stammt auch ein Teil der Einträge in der Handschrift Düben. Die Handschrift Brüssel, die am Beginn zahlreiche Fingersatz-Angaben aufweist, enthält im weiteren Verlauf mehrere Werke von Scheidemann. Einige Takte eines in der Handschrift New Haven mit Fingersätzen versehenen Stückes stimmen mit einem Abschnitt aus einer Toccata von Scheidt überein.

Die einzigen Handschriften, die abgesehen von der Handschrift New Haven keine Werke von Sweelinck, seinen Schülern oder Enkelschülern beinhalten, sind Beginiker, Kopenhagen, Krakau, QN 203 und Wolfenbüttel. Die in ihnen enthaltenen Fingersätze entsprechen von ihrer Anlage her denen der anderen Fingersatz-Quellen. Die sehr umfangreich mit Fingersätzen versehenen Handschriften Kopenhagen und Wolfenbüttel sind von mehreren

³ Um 1619 ist Samuel Scheidt in Halle, wo er seit etwa zehn Jahren als Hoforganist tätig war, zum Kapellmeister ernannt worden. Siegbert Rampe vermutet, dass ihm das neue Amt keine Gelegenheit mehr dazu bot, weiterhin Organisten auszubilden, und Scheidt sich deshalb dazu entschloss, sein Unterrichtsmaterial zu veröffentlichen (Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)*, in: *Schütz-Jahrbuch 27* (2005), S. 53-127 [Rampe 2005], S. 68).

⁴ Zur Bezeichnung der Werke Sweelincks wird das Sweelinck-Werkverzeichnis (SwWV) verwendet, das von Pieter Dirksen vorbereitet wird (es soll erscheinen in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, hrsg. v. Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Bd. 9: *Sweelinck-Compendium: Catalogue of Works, Documents, Bibliography*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Amsterdam) und bereits der Sweelinck-Ausgabe von Harald Vogel und Pieter Dirksen zugrunde gelegt worden ist: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, 4 Bände, Wiesbaden 2004-2007 (Edition Breitkopf 8471-8474).

⁵ Zur Bezeichnung der Werke Scheidemanns wird das von Pieter Dirksen überarbeitete Werkverzeichnis (WV) von Werner Breig verwendet: Dirksen 2007, S. XV-XX; Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 3), S. 106-112.

⁶ Zur Bezeichnung der Werke Scheidts wird das Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis (SSWV) verwendet: *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis (SSWV)*, hrsg. v. Klaus-Peter Koch, Wiesbaden 2000.

Forschern übereinstimmend als zentrale Quellen für die Fingersätze der norddeutschen Clavier-Tradition der Generation der Sweelinck-Schüler bezeichnet worden⁷. Harald Vogel hat auch die Handschrift QN 203 mit der Sweelinck-Überlieferung in Verbindung gebracht⁸. Die Handschrift Krakau ist 1664 in Hamburg entstanden, ein Jahr nach dem Tod Scheidemanns; unter dem Titel *Concordanten oder griffe so guth undt wohl klingen* enthält sie genau die gleiche Akkordfolge, die in der Handschrift Wolfenbüttel unter dem abgekürzten Titel *Concord*: wiedergegeben ist. Die 1622 in Werl begonnene Handschrift Beginiker gehört zu den ältesten aufgefundenen Fingersatz-Quellen; ein Teil des Repertoires der Handschrift offenbart niederländische Einflüsse.

Die wichtigsten Handschriften-Gruppen der norddeutschen Claviermusik in dem zu untersuchenden Zeitraum zwischen 1615 und 1670 sind die Lübbenauer, Lüneburger und Zellerfelder Clavier-Handschriften. Unter ihnen befindet sich, wie die Durchsicht der einzelnen Handschriften ergeben hat, neben den bereits erwähnten Quellen Lynar A1, A2, B2, B3 und B8 aus Lübbenau, KN 148 und 208 aus Lüneburg und der Handschrift Zellerfeld mit der Lüneburger Tabulatur KN 149 noch eine weitere Handschrift, die einige Fingersatz-Angaben aufweist⁹. Sie wird als Fingersatz-Quelle nicht berücksichtigt, da das in ihr enthaltene Repertoire darauf hindeutet, dass sie aus Süddeutschland oder Österreich stammt und erst nach 1667 angelegt worden ist¹⁰.

⁷ Peter le Huray, *Fingering*, I. Keyboard, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980, Bd. 6, S. 567-575 [Huray 1980], S. 596-570; Harald Vogel, *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil II, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8566), S. 145-171 [Vogel 1999], S. 152-153; Dirksen 2007, S. 155.

⁸ Harald Vogel, *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), S. 105-123, S. 118-119.

⁹ Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Musikabteilung, Mus. ant. pract. K.N. 149.

¹⁰ Curtis Lasell, *Lüneburger Tabulaturen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 1513-1516. Peter le Huray hat schon 1980 darauf hingewiesen, dass die Fingersatz-Angaben aus der Tabulatur-Handschrift KN 149 nicht denen aus anderen norddeutschen Quellen entsprechen. Da er davon ausging, dass die in Norddeutschland verwahrte Quelle auch dort entstanden sei, sah er in den in ihr überlieferten Fingersätzen einen Widerspruch zu der Annahme eines geschlossenen Fingersatz-Systems in Norddeutschland in der Nachfolge Sweelincks (Huray 1980, S. 569-570). Die Analyse des in der Handschrift KN 149 überlieferten Repertoires durch Curtis Lasell hat jedoch ergeben, dass diese Quelle zehn bis 20 Jahre jünger ist als die anderen Lüneburger Tabulaturen und als einzige aus dem süddeutsch-österreichischen Raum stammt. Die in ihr enthaltenen Fingersätze, die sich in der Tat deutlich von den Angaben in den in Norddeutschland entstandenen Quellen unterscheiden, bestätigen damit die Sonderstellung, die die Handschrift KN 149 unter den Lüneburger Tabulaturen einnimmt. Vier Stücke der Handschrift KN 149 weisen Fingersatz-Angaben auf: Nr. 1, fol. 4r: *Praelude oder Applicatio der rechten u. linken Hand*; Nr. 2, fol. 4v-5r: *Ballo*; Nr. 3, fol. 4v-5r: *Sarabande*; Nr. 14, fol. 11v-12r: *Sarabande*; die meisten Fingersätze beinhaltet die Applicatio am Beginn der Handschrift. Am deutlichsten lässt sich die von den Fingersatz-Angaben in norddeutschen Quellen abweichende Anlage der Fingersätze bei aufwärts führenden Tonleitern in der rechten Hand beobachten: Für diese ist in der Applicatio der Handschrift KN 149 jeweils der Fingersatz 23434... angegeben (unterstrichen sind die Fingersatz-Ziffern auf „guten“ Noten, siehe Kapitel 1.5), während in den Quellen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler an vergleichbaren Stellen in der Regel der Fingersatz 34343... verwendet wird (siehe Kapitel 3.2). Die Applicatio aus der Lüneburger Tabulatur-Handschrift KN 149 ist in mehreren Editionen greifbar, die in ihr enthaltenen Fingersatz-Angaben sind jedoch in allen Ausgaben nur fehlerhaft und unvollständig wiedergegeben: *Early Keyboard Fingerings. A Comprehensive Guide*, hrsg. v. Mark Lindley u. Maria Boxall, London 1992 (Edition Schott 12321), Nr. 17/3, S. 48 (Takt 1, Oberstimme, 4. Note (f¹): die Fingersatz-Ziffer ist 3, nicht 5; Takt 3, Oberstimme: in der Ausgabe fehlt der Fingersatz 23434342; Takt 7, Unterstimme, erste Note (a): es fehlt die Fingersatz-Ziffer 3); Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bd. 5: *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, Kritischer Bericht von Wolfgang Plath, Kassel 1963, S. 74 (Takt 4, Unterstimme, 8. Note (e): die Fingersatz-Ziffer ist 4, nicht 2; Takt 7, Unterstimme, erste Note (a): es fehlt die Fingersatz-Ziffer 3); *The free Organ Compositions from the Lueneburg Organ Tablatures*, hrsg. v. John R. Shannon, Saint Louis, Missouri 1958, Bd. 2 (Concordia Publishing House 97-1419), Nr. 57, S. 89 (Takt 2, Unterstimme, 8. Note (a): der Ton ist e, nicht a; Takt 3, Unterstimme, 1. Note (f): es fehlen die Fingersatz-Ziffer 2 und ein Doppelstrich-Ornament; Takt 4, Unterstimme, 8. Note (e): die Fingersatz-Ziffer ist 4, nicht 2).

Als einzige der Fingersatz-Quellen beinhaltet die Handschrift New Haven neben Fingersätzen auch Fußsätze für das Pedalspiel. Kein Stück weist jedoch sowohl Finger- als auch Fußsätze auf. Die Fußsätze werden im Anhang wiedergegeben und zu den Fingersätzen in Beziehung gesetzt. Die Angaben zum Fußsatz befinden sich fast alle in einer Toccata, deren Pedalstimme nahezu vollständig mit Fußsätzen bezeichnet ist¹¹. Das Stück ist ganz offensichtlich als Übungsstück für das Pedalspiel konzipiert: Sehr systematisch werden nacheinander unterschiedliche Elemente der Pedaltechnik exemplarisch vorgestellt. Eine ähnliche Anlage zeigt im Hinblick auf die Manual-Applikatur das einzige mit Fingersätzen versehene Stück der Handschrift¹²; das fast durchgängig mit Fingersätzen bezifferte, ebenfalls als Toccata bezeichnete Fingersatz-Übungsstück kann somit als Gegenstück zu der nur drei Seiten später eingetragenen Pedal-Übung angesehen werden.

Neben der Handschrift New Haven offenbaren einige weitere Fingersatz-Quellen unverkennbar didaktische Absichten: Ganz offensichtlich ist dies bei den Fingersatz-Beispielen aus Gorczyn¹³, den Generalbass-Übungen aus Fabricius¹⁴ und den mit *Applicatio*, *Concord*:[anten], *Diminutiones* oder *Praeambulum Applicatio* betitelten Stücken aus Brüssel, Krakau und Wolfenbüttel¹⁵. Dass einige Handschriften wie Göttingen, Kopenhagen, Skara und Wolfenbüttel nahezu durchgängig mit Fingersätzen versehen sind und viele verhältnismäßig kurze Stücke beinhalten, legt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um Sammlungen mit Lehrmaterial für die musikalische Ausbildung handelt. Eindeutig belegen Erläuterungen zu Mutationen bei der Solmisation am Anfang der Handschriften Kopenhagen und Wolfenbüttel sowie Auflistungen der für die Tabulatur-Notation verwendeten Noten- und Pausenwerte in Brüssel, Krakau, QN 203 und Wolfenbüttel, dass diese Quellen zumindest in gewissem Umfang Unterrichtszwecken gedient haben.

Pieter Dirksen hat versucht, die Handschriften mit Clavierwerken von Sweelinck und Scheidemann, ausgehend von dem in ihnen überlieferten Repertoire, zu unterteilen in Quellen für Cembalo, für Orgel oder für beide Instrumente¹⁶. Ton Koopman ist dagegen davon überzeugt, dass eine solche Aufteilung der erhaltenen Clavierwerke im Hinblick auf ihre instrumentale Bestimmung der historischen Situation nicht gerecht wird, dass vielmehr davon auszugehen ist, dass alle Clavierwerke auf allen Arten von Tasteninstrumenten gespielt worden sind, soweit sie nicht ausdrücklich durch Hinweise auf zweimanualige Ausführung oder Pedalverwendung für die Orgel bestimmt sind¹⁷. Unter den Fingersatz-Stücken befinden sich demnach insgesamt acht Stücke, die eindeutig als Orgelwerke anzusehen sind, da sie mit der Verwendung des Pedals rechnen¹⁸ oder da im Titel die Verteilung der Stimmen auf mehrere Werke angegeben ist¹⁹. Sie stammen aus den Handschriften Clausholm, Lynar B2, B3 und B8 sowie Zellerfeld. Auf eine Ausführung auf der Orgel weisen zudem einige Registrieranwei-

¹¹ New Haven P III (Anhang I).

¹² New Haven I.

¹³ Gorczyn I-IV.

¹⁴ Fabricius III-XXII.

¹⁵ Brüssel I: *Applicatio*; Brüssel II: *Praeambulum Applicatio*; Krakau I: *Applicatio*; Wolfenbüttel I: *Concord*; Wolfenbüttel II: *Diminutiones*.

¹⁶ Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15), S. 567; Dirksen 2007, S. 159. Demnach sind die Fingersatz-Quellen Celle, Düben, Ihre, QN 204 und Voigtländer für das Cembalo, Lynar B2, Lynar B3 und Zellerfeld für die Orgel und Budapest und Lynar A1 als gemischte Handschriften angelegt worden.

¹⁷ Ton Koopman, *Performing Sweelinck's Keyboard Music: Some Aspects and Thoughts*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 117-126, S. 120.

¹⁸ Clausholm II, Lynar B3 I-IV und Lynar B8 I.

¹⁹ Lynar B2 I (*auff 2 Clauiren*), Lynar B8 I (*auff .2. Undt .3. Clavir, sambb dm Pedal, Zu gebrauch.*) und Zellerfeld I (*auff 2 Clav: Manualiter*).

sungen in der Handschrift *Beginiker* hin²⁰; diese beziehen sich aber nicht auf die aus dieser Quelle wiedergegebenen Fingersatz-Stücke. Siegbert Rampe hebt jedoch hervor, dass Clavierstücke, die die Verwendung des Pedals voraussetzen, keineswegs zwangsläufig für die Orgel bestimmt sein müssen, sondern ebenso als Übungsstücke oder Improvisationsmuster auf dem gängigen Übungsinstrument der Organisten, dem Pedalclavichord²¹, gespielt werden konnten²². Die Frage, auf welchen Instrumenten einzelne Stücke gespielt worden sind, ist für die Untersuchung der Fingersätze von nachrangiger Bedeutung und kann in der Regel unberücksichtigt bleiben; entscheidend ist, dass auf den unterschiedlichen Arten von Tasteninstrumenten dieselben Fingersätze verwendet worden sind.

Die fast ausschließlich in handschriftlichen Quellen überlieferten Stücke mit Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler zeigen ein sehr breit gefächertes Repertoire, das von einzelnen offenbar speziell zur Demonstration oder zur Übung grundlegender Fingersatz-Aspekte angelegten und fast durchgängig mit Fingersätzen versehenen Applikatur-Beispielen bis zu technisch sehr anspruchsvollen Werken mit Fingersatz-Angaben für einzelne Passagen mit speziellen spieltechnischen Anforderungen reicht. Sie ermöglichen damit einen sehr unmittelbaren und umfassenden Einblick in die Spielpraxis.

Die überwiegend handschriftliche Überlieferung bringt es mit sich, dass die Entstehungszeit einiger Quellen nur sehr ungenau angegeben werden kann. Bei Handschriften, die keine Datierungen enthalten, kann sie nur indirekt mit gezielten Repertoire-Untersuchungen, aufgrund von besonderen historischen Zusammenhängen, durch die Auswertungen von Wasserzeichen usw. mehr oder weniger genau eingegrenzt werden. In den meisten Handschriften sind einzelne Einträge datiert. Von den mit Fingersätzen versehenen Stücken weisen drei konkrete Datierungsangaben auf: *Anno 1626, 3. Jan fecit* am Ende einer wahrscheinlich von David Abel (gest. 1639) stammenden Courante aus der Handschrift Kopenhagen²³, *d: 19 Februarij Anno 1650*: im Titel einer Fantasia von Heinrich Scheidemann aus der Handschrift QN 204²⁴ und *Anno 1659. Den 15 April* unter einem Praeludium von Gustav Düben aus der Handschrift Skara²⁵. Insbesondere am Anfang von Handschriften sind bei Titeln, Widmungen, Besitz- oder Schreibervermerken gelegentlich Jahreszahlen angegeben. Oft ist jedoch nicht zu entscheiden, in welchem Zusammenhang diese notiert worden sind, ob bei Beginn, Wiederaufnahme oder Abschluss der Niederschrift, bei der Anlage eines Titelblattes, dem Zusammenbinden einzelner Teile oder einem Besitzerwechsel. Erschwerend kommt hinzu, dass einige dieser Angaben von anderer Hand als der des Schreibers stammen. Da sich der Entstehungsprozess vieler Handschriften über einen längeren Zeitraum erstreckt hat und einzelne Stücke manchmal erst viele Jahre nach dem Beginn der Niederschrift eingetragen worden sind, sind die an einzelnen Stellen notierten Datierungsangaben nicht ohne weiteres auf andere Teile der Handschrift zu übertragen.

Einen groben Überblick über die zeitliche Abfolge der Quellen gibt die folgende Aufstellung. Darin sind neben den gedruckten Quellen (Gorczyn und Scheidt) alle Handschriften enthalten, die Datierungen aufweisen (*Beginiker*, Celle, Clausholm, Düben, Ihre, KN 148, KN 208, Kopenhagen, Krakau, Lynar B3, QN 203, QN 204, Skara, Tappert, Wolfenbüttel und Zellerfeld) oder deren Entstehungszeit relativ genau zu bestimmen ist (Lynar A1, A2, B2 und B8 und Fabricius). Unberücksichtigt bleiben die vermutlich alle in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Handschriften Brüssel, Budapest, Göttingen, New Haven und Voigtländer. Bei Handschriften, die Datierungen aufweisen, werden die in den Quellen angegebenen Jah-

²⁰ Winfried Schlepphorst, *Die Tabulatur des Henricus Beginiker*, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer u. Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 81-98, S. 95.

²¹ Jean-Claude Zehnder, *Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Musik und Gottesdienst* 31 (1977), S. 31-42 u. 85-96, S. 41; Vogel 1999, S. 166; Rampe 2005, S. 76-80.

²² Rampe 2005, S. 75.

²³ Kopenhagen III (siehe Abbildung Kopenhagen 2).

²⁴ QN 204 I.

²⁵ Skara I (siehe Abbildung Skara 1).

reszahlen wiedergegeben; enthält eine Handschrift Datierungen aus unterschiedlichen Jahren, wird nur die früheste und späteste angegeben. Der für die Quelle Lynar A1 angegebene Zeitraum bezieht sich auf den überwiegenden Teil der Handschrift; einige wenige Stücke sind erst in der Zeit um 1645 eingetragen worden.

Lynar A1	um 1615-1620
Lynar A2	um 1615-1620
Lynar B2	um 1620-1630
Lynar B8	um 1620-1630
Beginiker	1622
Scheidt	1624
Kopenhagen	1626/1639
Lynar B3	1628
QN 203	1632
Clausholm	1634/1649
Tappert	1635
Zellerfeld	1640/1644
Düben	1641
Wolfenbüttel	1641
QN 204	1646/1650
Gorczyn	1647
KN 208	1653
KN 148	1655/1659
Skara	1659
Celle	1662
Krakau	1664
Fabricius	um 1670
Ihre	1678/1679

Der Umfang der in den einzelnen Quellen enthaltenen Fingersatz-Angaben ist sehr unterschiedlich. In knapp der Hälfte der Quellen beschränken sich die Angaben auf ein oder zwei Stücke (Budapest, Clausholm, Düben, KN 148, KN 208, Lynar A2, B2 und B8, New Haven, QN 204, Scheidt, Tappert und Zellerfeld). Diese können sehr umfangreich mit Fingersätzen bezeichnet sein (New Haven, Tappert) oder nur einige ausführlich mit Fingersätzen versehene Takte aufweisen (Düben, Budapest, Scheidt, Zellerfeld). In einigen Handschriften beschränken sich die Fingersätze auf einige wenige Ziffern (Clausholm, KN 208, Lynar A2, B2 und B8), im Extremfall auf eine einzige Angabe (KN 148). Die drei Quellen mit den meisten Fingersatz-Angaben sind die Handschriften Wolfenbüttel mit etwa 4.600 Ziffern in 45 mit Fingersätzen versehenen Stücken, Kopenhagen mit etwa 4.300 Ziffern in 68 Stücken und Göttingen mit etwa 2.700 Ziffern in 16 Stücken.

Alle Fingersatz-Angaben aus Quellen, die weniger als 15 Stücke mit Fingersätzen beinhalten, werden vollständig wiedergegeben. Aus den verbleibenden acht Quellen (Beginiker, Celle, Fabricius, Göttingen, Ihre, Kopenhagen, Skara und Wolfenbüttel) werden jeweils die im Hinblick auf die Fingersätze aufschlussreichsten Stücke ausgewählt; die in ihnen enthaltenen Fingersätze werden wiederum jeweils vollständig wiedergegeben. Insgesamt handelt es sich um 144 Fingersatz-Stücke mit etwa 11.600 einzelnen Fingersatz-Ziffern. Die folgende Aufstellung zeigt den Umfang der in den 28 Fingersatz-Quellen enthaltenen bzw. aus ihnen ausgewählten Fingersatz-Angaben. Alle Quellen, aus denen nur eine Auswahl der mit Fingersätzen versehenen Stücke berücksichtigt wird, sind entsprechend gekennzeichnet.

Wolfenbüttel	2258 Fingersatz-Ziffern in 14 Stücken	(Auswahl)
Kopenhagen	2105 Fingersatz-Ziffern in 14 Stücken	(Auswahl)
Göttingen	1992 Fingersatz-Ziffern in 9 Stücken	(Auswahl)
Beginiker	743 Fingersatz-Ziffern in 4 Stücken	(Auswahl)
Skara	555 Fingersatz-Ziffern in 9 Stücken	(Auswahl)
Celle	531 Fingersatz-Ziffern in 12 Stücken	(Auswahl)
Lynar A1	506 Fingersatz-Ziffern in 11 Stücken	
Tappert	484 Fingersatz-Ziffern in 1 Stück	
Fabricius	386 Fingersatz-Ziffern in 22 Stücken	(Auswahl)
Lynar B3	331 Fingersatz-Ziffern in 5 Stücken	
Gorzyn	300 Fingersatz-Ziffern in 4 Stücken	
Brüssel	252 Fingersatz-Ziffern in 3 Stücken	
Voigtländer	246 Fingersatz-Ziffern in 3 Stücken	
Ihre	209 Fingersatz-Ziffern in 8 Stücken	(Auswahl)
QN 203	183 Fingersatz-Ziffern in 5 Stücken	
New Haven	152 Fingersatz-Ziffern in 1 Stück	
Scheidt	88 Fingersatz-Ziffern in 1 Stück	
Zellerfeld	87 Fingersatz-Ziffern in 1 Stück	
Budapest	47 Fingersatz-Ziffern in 1 Stück	
Düben	39 Fingersatz-Ziffern in 2 Stücken	
QN 204	31 Fingersatz-Ziffern in 1 Stück	
Krakau	29 Fingersatz-Ziffern in 5 Stücken	
Lynar B8	20 Fingersatz-Ziffern in 1 Stück	
Lynar B2	12 Fingersatz-Ziffern in 1 Stück	
Lynar A2	10 Fingersatz-Ziffern in 2 Stücken	
Clausholm	7 Fingersatz-Ziffern in 2 Stücken	
KN 208	7 Fingersatz-Ziffern in 1 Stück	
KN 148	1 Fingersatz-Ziffer in 1 Stück	

1.3 Notation und Übertragung

Die weit überwiegende Zahl der Quellen mit Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler ist in der sogenannten neueren deutschen Tabulatur notiert¹, bei der zur Bezeichnung der Tonnamen ausschließlich Buchstaben verwendet werden²; nur Beginiker, Gorczyn, Lynar A1 und A2, New Haven und Scheidt sind in Liniennotation geschrieben. In der Tabulaturhandschrift werden anders als bei der Liniennotation keine Taktstriche verwendet. Eine dem Takt entsprechende Orientierungseinheit ist jedoch auch in der Tabulaturnotation zu beobachten: Meist dient ein größerer Abstand zwischen den Notengruppen der Gliederung; zudem werden die sonst nach Möglichkeit durchgezogenen horizontalen Striche zur Angabe der ein- und zweigestrichenen Oktavlage am Ende der „Takte“³ unterbrochen⁴.

Bei den Übertragungen der Fingersatz-Stücke aus Tabulatur-Handschriften werden als Gliederungszeichen Striche zwischen den Systemen verwendet⁵, während bei der Wiedergabe der in Liniennotation aufgezeichneten Stücke die dort angegebenen Taktstriche übernommen werden⁶. Die Notationsform der Quelle ist damit in den wiedergegebenen Fingersatz-Stücken an der Form der Gliederungsstriche ablesbar. Ein Sonderfall liegt bei der Handschrift Tappert vor, einer 1888 von Wilhelm Tappert (1830-1907) angefertigten Übertragung einer inzwischen verschollenen Tabulatur-Handschrift aus dem Jahr 1635 in moderne Notation: Bei der Wiedergabe der mit Fingersätzen versehenen Stellen aus dieser Quelle werden wie in Tapperts Übertragung Taktstriche verwendet, auch wenn das Stück ursprünglich in Tabulaturnotation geschrieben worden ist.

Die ersten zehn Takte eines kurzen Praeambulums in C aus der Handschrift Göttingen⁷ stimmen weitgehend mit dem Beginn einer Sweelinck-Toccata aus der Quelle Lynar A1⁸ überein. Beide Stücke sind in unterschiedlichem Umfang mit Fingersätzen versehen⁹. Die Handschrift Göttingen ist in neuerer deutscher Tabulatur geschrieben, Lynar A1 in Liniennotation auf zwei Systemen mit jeweils sechs Linien. Damit lassen sich an dem abgesehen von kleinen Details über zehn Takte übereinstimmenden Notentext die beiden grundlegend unterschiedlichen Notationsformen direkt miteinander vergleichen¹⁰.

In den Tabulatur-Handschriften sind bei Schlusstönen meist keine bestimmten Tonlängen notiert, nur Fermatenzeichen. In der Übertragung werden die Schlusstöne in der Regel

¹ Mit Tabulatur ist im Weiteren immer die neuere deutsche Tabulatur gemeint.

² Am Beginn der Handschrift Brüssel befindet sich eine kurze Einführung in die Tabulatur-Notation. Sie besteht aus einer Auflistung aller auf einem Instrument mit dem Ambitus CD-c³ zur Verfügung stehenden Töne, aus der die neben den Tonbuchstaben zur Angabe von Halbtönen und Oktavlagen verwendeten Zeichen ersichtlich sind (siehe Abbildung Brüssel 1), und einer Zusammenstellung der gebräuchlichen Zeichen für Noten- und Pausenwerte (siehe Abbildung Brüssel 3).

³ Als Orientierungseinheit wird der Begriff Takt nicht nur bei Fingersatz-Stücken verwendet, die in Liniennotation aufgezeichnet sind, sondern gleichermaßen bei denen, die in Tabulatur notiert sind.

⁴ In einigen Tabulatur-Handschriften wird zur Angabe der zweigestrichenen Oktavlage kein zweiter durchgezogener horizontaler Strich verwendet, sondern eine Wellenlinie (Brüssel und Voigtländer), eine unterbrochene Wellenlinie (KN 148 und Zellerfeld) oder eine gestrichelte Linie (Ihre).

⁵ Bei einstimmigen Beispielen aus Tabulatur-Handschriften, die bei der Übertragung in einem einzigen Notensystem wiedergegeben werden, erstreckt sich der Gliederungsstrich über die zwei mittleren Zwischenräume des Systems.

⁶ Alle Fingersatz-Stücke sind im Hauptteil 2 jeweils im Anschluss an die Beschreibungen der sie enthaltenden Einzelquellen wiedergegeben.

⁷ Göttingen VIII.

⁸ Lynar A1 I.

⁹ Siehe Anhang II.

¹⁰ Siehe Abbildungen Göttingen 2 und Lynar A1 1.

als Ganze Noten wiedergegeben. Besonderheiten bei der Notation von Schlussnoten werden in den Beschreibungen der Einzelquellen erwähnt.

Die Bezeichnung der Finger erfolgt in allen Quellen nach der heute gebräuchlichen Weise. Am Beginn der Tabulatur-Handschrift Brüssel wird ausdrücklich auf die Zählung der Finger hingewiesen: „Die Zieffern bedeüten die Finger in ieder Hand vom Daumen Num[meriert]: 1. etc.“¹¹. Da in der Tabulatur-Notation über den Tonbuchstaben die zugehörigen Rhythmuszeichen stehen, werden die Fingersatz-Ziffern in Tabulatur-Handschriften prinzipiell unter den Tönen notiert. Bei der Wiedergabe der Fingersatz-Stücke werden die Fingersatz-Ziffern, soweit von einer Hand nur eine Stimme zu spielen ist, ebenfalls unter den Noten angegeben. Hat eine Hand zwei Stimmen gleichzeitig auszuführen, stehen die Fingersatz-Angaben für die obere Stimme über, die für die untere unter dem jeweiligen Notensystem. Bei dreistimmigen Akkorden werden die Ziffern neben die jeweiligen Töne gesetzt.

Einige im Hinblick auf die Fingersätze sehr aufschlussreiche Details lassen sich nur am Erscheinungsbild der Quellen erkennen. Daher gehen die Untersuchungen jeweils direkt von der Überlieferung in den Quellen aus, auch bei den Fingersatz-Stücken, die in Editionen greifbar sind. Lediglich die Fingersatz-Angaben aus den Handschriften Clausholm und Tappert wurden nicht direkt mit den Quellen verglichen. Bei der Quelle Clausholm handelt es sich um Fragmente von Musikalien-Handschriften, die in der Zeit um 1700 zum Abdichten eines Orgel-Blasebalgs verwendet wurden, 1964 bei der Restaurierung der Orgel entdeckt und in der Folgezeit in mühevoller Kleinarbeit so weit wie möglich wieder zusammengesetzt worden sind. Die Angaben zu den in den Clausholmer Fragmenten überlieferten Fingersätzen stützen sich auf teilweise unveröffentlichte Aufzeichnungen von Michael Belotti, der die in den Tabulatur-Fragmenten enthaltenen Clavierstücke intensiv untersucht hat¹². Die Fingersatz-Angaben aus der Handschrift Tappert, der bereits erwähnten Übertragung einer mittlerweile verschollenen Tabulatur-Handschrift, sind von Harald Vogel im Nachlass von Wilhelm Tappert entdeckt und 1994 veröffentlicht worden¹³.

In der in Liniennotation geschriebenen Quelle Lynar A1 sind alle von der rechten Hand auszuführenden Töne durchgängig im oberen System notiert, alle von der linken im unteren¹⁴. In der Tabulatur-Handschrift Göttingen werden Tonbuchstaben aus benachbarten Stimmen mit einem Bogen zusammengefasst, um anzuzeigen, dass diese Töne gemeinsam von einer Hand zu spielen sind, insbesondere an den Stellen, an denen eine Stimme von einer Hand in die andere übergeht oder neu einsetzt¹⁵. Dadurch ist auch in dieser Handschrift die Verteilung der einzelnen Töne auf die beiden Hände jeweils eindeutig zu erkennen. Hinweise auf die Handverteilung finden sich auch in einer Reihe weiterer Fingersatz-Quellen: Lynar A2 verwendet die gleiche Notation wie Lynar A1. In der Handschrift Beginiker, die in Liniennotation auf zwei Systemen mit jeweils fünf Linien geschrieben ist, lässt sich die Handverteilung an der Ausrichtung der Notenhälse ablesen¹⁶. In den Tabulatur-Handschriften QN 203 und Wolfenbüttel sind alle von der rechten Hand auszuführenden Töne über, alle von der linken unter einer durchgehenden Trennlinie notiert¹⁷. In den Tabulaturen Celle, Kopenhagen, Lynar B3 und Skara wird die Handverteilung nicht durchgängig angegeben; lediglich an einigen Stellen zeigt ein kurzer, leicht ansteigender Trennstrich zwischen einzelnen Tabulatur-Buchstaben an, wie die Töne zu verteilen sind¹⁸, in Kopenhagen gelegentlich auch ein nach

¹¹ Brüssel, S. 258-259 (siehe Abbildung Brüssel 1).

¹² Siehe Kapitel 2.5.

¹³ Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil I, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1994 (Edition Breitkopf 8565), S. 168-169.

¹⁴ Siehe Abbildungen Lynar A1 1-4.

¹⁵ Siehe Abbildungen Göttingen 1 und 2.

¹⁶ Siehe Abbildung Beginiker 1.

¹⁷ Siehe Abbildungen QN 203 1 und Wolfenbüttel 1-3.

¹⁸ Siehe Abbildungen Kopenhagen 3 und Lynar B3 1.

oben offener Bogen¹⁹. Wenn beide Hände, wie in den mit Fingersätzen versehenen Stellen aus den Handschriften Lynar B2, Lynar B8 und Zellerfeld, durchgängig auf verschiedenen Manualen zu spielen haben, ergibt sich die Handverteilung aus der Verteilung der Stimmen auf die Manuale.

In vielen Fingersatz-Stücken, in denen die Handverteilung in der Notation nicht angegeben wird, geht sie unmittelbar aus der Anlage der Stücke hervor; berücksichtigt man zudem die beigegefügte Fingersätze, lassen sich nahezu alle Töne eindeutig der rechten oder linken Hand zuordnen. Die Verteilung der einzelnen Töne auf die beiden Hände wird bei der Wiedergabe der Fingersatz-Stücke in allen Quellen einheitlich durch die Zuordnung der Noten zu den beiden Systemen angegeben, in Anlehnung an die Notationsweise für die Handverteilung in der Handschrift Lynar A1. Enthält eine Quelle an einzelnen Stellen besondere Zeichen zur Angabe der Handverteilung, wie Bögen oder Trennstriche, werden diese in die Übertragung mit übernommen.

Dass bei der Wiedergabe der Fingersatz-Stücke durchgängig alle von der rechten Hand auszuführenden Töne im oberen, alle von der linken im unteren System notiert werden, erleichtert die Untersuchung der Fingersätze, da mit dem Notentext auch die Fingersatz-Angaben für die einzelnen Hände jeweils in einem eigenen System erscheinen. Da insbesondere die Mittelstimmen an vielen Stellen von einer Hand in die andere übergehen, führt diese Anordnung der Töne jedoch zwangsläufig dazu, dass die Stimmen häufig zwischen beiden Systemen hin- und herspringen. Auf die Ergänzung von Konjunktionstrichen wird verzichtet, angegeben werden nur die in den Quellen selbst enthaltenen. In der Handschrift Lynar A1 wird an einigen Stellen beim Übergang einer Stimme von einer Hand in die andere die Balkung der schnellen Notenwerte über den Systemwechsel hinaus fortgesetzt²⁰. Diese Notationsweise, die den Stimmenverlauf unterstreicht, wird bei der Wiedergabe der Fingersatz-Stücke beibehalten. Insgesamt sechs Fingersatz-Stücke aus den Handschriften Clausholm, Lynar B3 und B8 erfordern die Verwendung des Pedals²¹. Die vom Pedal auszuführenden Töne werden in der Übertragung in einem dritten System wiedergegeben.

In mehr als drei Vierteln der Fingersatz-Stücke finden sich Ornament-Zeichen im Zusammenhang mit Fingersatz-Angaben. Die unterschiedlichen Zeichen werden in den Übertragungen der Fingersatz-Stücke möglichst genau wiedergegeben. Sie stammen aus insgesamt 17 ausschließlich handschriftlichen Quellen: Beginiker, Celle, Düben, Fabricius, Göttingen, Ihre, KN 208, Kopenhagen, Krakau, Lynar A1, A2 und B3, QN 203, Skara, Tappert, Voigtländer und Wolfenbüttel. Der größte Teil dieser Quellen ist sehr ausführlich mit Fingersätzen und Ornament-Zeichen versehen²².

In den Handschriften KN 208, Krakau, Lynar A1, A2 und B3, QN 203, Skara und Voigtländer wird als Ornament-Zeichen nur der aus zwei parallelen, schräg aufwärts gerichteten Linien bestehende Doppelstrich verwendet. Auch in den Handschriften Kopenhagen und Tappert kommt jeweils nur ein einziges Ornament-Zeichen zum Einsatz. In Kopenhagen besteht es aus zwei sich in der Nähe eines Punktes kreuzenden Strichen²³; bei dem Zeichen in der Handschrift Tappert schneiden sich, ebenfalls unterhalb eines Punktes, zwei Doppelstriche²⁴. In der Handschrift Düben wird im ersten der beiden mit Fingersätzen versehenen Stücke nur der Doppelstrich verwendet, im zweiten ausschließlich ein Zeichen, das dem aus der

¹⁹ Siehe Abbildung Kopenhagen 1 und 2.

²⁰ Siehe Abbildungen Lynar A1 2 und 4.

²¹ Clausholm II, Lynar B3 I-IV und Lynar B8 I.

²² Die folgenden 112 Fingersatz-Stücke beinhalten Ornament-Zeichen in Zusammenhang mit den Fingersatz-Angaben: Beginiker I-IV, Celle I-VII und IX-XII, Düben I und II, Fabricius I, III-VI, VIII-XVII und XX-XXII, Göttingen I-IX, Ihre I-VIII, KN 208 I, Kopenhagen I-XIV, Krakau II-V, Lynar A1 I, V, VII, IX und X, Lynar A2 I, Lynar B3 I-V, QN 203 I-V, Skara I-IX, Tappert I, Voigtländer I und Wolfenbüttel I, III-VIII und X-XIV.

²³ Siehe Kopenhagen I-XIV.

²⁴ Siehe Tappert I.

Handschrift Kopenhagen sehr ähnlich ist²⁵; die beiden Einträge stammen von zwei unterschiedlichen Schreibern.

Die sechs Handschriften Beginiker, Celle, Fabricius, Göttingen, Ihre und Wolfenbüttel enthalten jeweils zwei verschiedene Ornament-Zeichen. In der Handschrift Beginiker wird neben einem einfachen Strich der Buchstabe *t* zur Bezeichnung von Ornamenten verwendet²⁶. In allen anderen dieser Quellen ist der Doppelstrich eines der beiden Ornament-Zeichen. Das zweite, meist sehr viel seltener verwendete Zeichen ist oft kreuzförmig. In den Handschriften Celle und Ihre besteht es jeweils aus zwei sich kreuzenden Doppelstrichen²⁷. In Göttingen wird neben dem Doppelstrich ein kleines aufrecht stehendes Kreuz benutzt²⁸. Eine Ausnahme stellt die mehrteilige Handschrift Fabricius da, in der in den unterschiedlichen Teilen verschiedene Formen des Kreuzes verwendet werden, im ersten durchgängig ein aufrecht stehendes²⁹, im zweiten ein x-förmiges³⁰. In der Handschrift Wolfenbüttel ist das zweite Zeichen neben dem Doppelstrich ein einfacher Strich, der in Länge und Richtung dem Doppelstrich entspricht³¹.

In den Tabulatur-Handschriften Fabricius und Göttingen gibt es jeweils einen Ton, zu dem drei aufeinander folgende, von einem kleinen Bogen zusammengefasste Fingersatz-Ziffern angegeben sind, mit denen vermutlich ebenfalls ein Ornament bezeichnet werden soll³². Weitere Ornament-Zeichen lassen sich im Zusammenhang mit den Fingersatz-Angaben nicht beobachten.

Bei den in Liniennotation geschriebenen Handschriften Beginiker, Lynar A1 und A2 werden die Ornament-Zeichen genau an den Stellen wiedergegeben, an denen sie auch in den Quellen notiert sind. In den Handschriften Lynar A1 und A2 kreuzen die Doppelstriche die Notenhäse der betreffenden Töne, bei Ganzen Noten stehen sie direkt beim Notenkopf³³. Die einfachen Striche aus der Handschrift Beginiker kommen nur bei Tönen vor, die Fingersatz-Angaben aufweisen, und stehen stets unmittelbar unter der jeweiligen Ziffer. Wenn der Buchstabe *t* bei Tönen vorkommt, die mit Fingersätzen versehen sind, befinden sich die Fingersatz-Angaben meist unter den Noten, die Ornament-Zeichen darüber; das *t* wird aber auch bei Tönen ohne Fingersatz-Angaben verwendet und dann genau an der Stelle notiert, an der sonst die Fingersätze stehen³⁴.

Bei der Übertragung der Tabulatur-Handschriften in die heute übliche Liniennotation können die Ornament-Zeichen nicht immer so angeordnet werden wie in den Quellen. In den Tabulatur-Handschriften stehen die Ornament-Zeichen durchgängig unter den Tabulatur-Buchstaben bei den Fingersatz-Ziffern. In der Handschrift Wolfenbüttel werden beide Angaben dabei generell auf zwei unterschiedlichen Ebenen notiert: Die Doppelstriche und die gelegentlich verwendeten einfachen Striche stehen direkt unter den Tonbuchstaben, die Fingersätze jeweils etwas tiefer³⁵. Diese Anordnung wird in der Handschrift auch dann beibehalten, wenn ein Ton nur mit einer der beiden Angaben versehen ist. Bei der Übertragung der Fingersatz-Stücke aus Wolfenbüttel werden die Ornament-Striche wie in den in Liniennotation angelegten Handschriften Lynar A1 und A2 durch die Notenhäse gezogen oder bei Ganzen Noten direkt am Notenkopf notiert.

²⁵ Siehe Düben I und II.

²⁶ Siehe Beginiker I-IV

²⁷ Siehe Celle I und VI und Ihre I-VIII.

²⁸ Siehe Göttingen V.

²⁹ Siehe Fabricius I.

³⁰ Siehe Fabricius III-V, VIII, IX, XII-XV und XX-XXII.

³¹ Siehe Wolfenbüttel V, XI und XII.

³² Siehe Fabricius I, 1 (Kurzschreibweise für: Fingersatz-Stück Fabricius I, Takt 1) und Göttingen V, 6.

³³ Siehe Abbildungen Lynar A1 1, 2 und 4.

³⁴ Siehe Abbildung Beginiker 1.

³⁵ Siehe Abbildungen Wolfenbüttel 1-3.

In allen anderen Tabulatur-Handschriften stehen die Ornament-Zeichen bei Tönen, die keine Fingersatz-Angaben aufweisen, genau an der Stelle, an der ansonsten die Fingersätze notiert werden³⁶. In der Übertragung dieser Handschriften werden sie dementsprechend auf einer Höhe mit den Fingersätzen wiedergegeben. Ist eine Note sowohl mit einem Ornament-Zeichen als auch mit einer Fingersatz-Ziffer versehen, stehen die beiden Angaben in den Handschriften direkt unter- oder nebeneinander. In Düben, Göttingen, Kopenhagen und Skara werden dabei in der Regel die Fingersätze an der Stelle notiert, an der sie auch ohne die Verwendung eines Ornament-Zeichens stehen würden³⁷; in Ihre, KN 208, Lynar B3 und Voigtländer übernehmen meist die Ornament-Zeichen diese vorrangige Position³⁸; gelegentlich wird der Platz auch mehr oder weniger gleichmäßig auf die beiden, jeweils ein wenig zu entgegengesetzten Seiten ausweichenden Angaben aufgeteilt. Wenn eine Note sowohl mit einem Fingersatz als auch mit einem Ornament-Zeichen versehen ist, werden diese bei der Übertragung der Fingersatz-Stücke auf einer Höhe unmittelbar nebeneinander wiedergegeben; die dabei an erster Stelle direkt unter der Note stehende Angabe ist diejenige, die in der Handschrift am ehesten an der Position notiert ist, an der eine Fingersatz-Ziffer ohne Ornament-Zeichen bzw. ein Ornament-Zeichen ohne Fingersatz-Ziffer zu erwarten wäre.

Anders verfahren wird, abgesehen von der besonderen Situation in der Handschrift Wolfenbüttel, nur bei der Wiedergabe der Fingersatz-Stücke aus Kopenhagen und QN 203. In Kopenhagen werden aufgrund der ungewöhnlich großen Fülle an Fingersatz- und Ornament-Angaben die Ornament-Zeichen nicht neben den Fingersatz-Ziffern notiert, sondern, solange eine Hand nur eine Stimme auszuführen hat, über den Noten, ansonsten jeweils in der Nähe der Notenköpfe. In der Handschrift QN 203 wird als Ornament-Zeichen nur der Doppelstrich verwendet; er steht durchgängig auf einer Höhe mit den Fingersatz-Angaben der benachbarten Töne. Einige der Doppelstrich-Ornamente sind mit Fingersätzen versehen. Auffällig ist dabei, dass die Fingersatz-Angaben bei den Doppelstrichen aus jeweils zwei Ziffern bestehen und unter den auf einer Ebene mit den anderen Fingersatz-Angaben der Handschrift stehenden Ornament-Zeichen notiert sind³⁹. Diese Anordnung der Fingersatz-Angaben und Ornament-Zeichen wird bei der Übertragung der Fingersatz-Stücke aus QN 203 beibehalten.

In den Handschriften Fabricius, Krakau und Tappert wird bei Tönen, die mit einem Ornament-Zeichen versehen sind, durchgängig auf die Angabe von Fingersätzen verzichtet, sodass die Fingersatz-Angaben und Ornament-Zeichen immer auf einer Höhe unter den Tabulatur-Buchstaben stehen. Wenn man von einer einzigen Note absieht, gilt dies auch für alle aus der mit vielen Ornamenten und Finger-Ziffern versehenen Handschrift Celle ausgewählten Fingersatz-Stücke⁴⁰ und für eine Fantasia aus Lynar A1⁴¹, über weite Strecken auch für eine sehr ausführlich bezifferte Toccata aus der Handschrift Beginiker⁴². Der Verzicht auf Fingersatz-Angaben bei der Verwendung von Ornament-Zeichen insbesondere an Stellen, die sonst durchgängig mit Fingersätzen versehen sind, lässt vermuten, dass die Ausführung eines Ornaments in der Regel mit einem bestimmten Fingersatz verbunden war und sich deshalb die zusätzliche Angabe eines Fingersatzes bei Ornament-Zeichen erübrigte⁴³.

Aufgrund der geschilderten Besonderheiten bei der Notation der Fingersätze und Ornament-Zeichen ist davon auszugehen, dass die Bezeichnung mit Ornament- und Fingersatz-Angaben in einem Zug erfolgt ist. Unvollständig gebliebene, aber bereits mit Fingersatz-Ziffern und Ornament-Zeichen versehene Einträge aus drei verschiedenen Handschriften zei-

³⁶ Siehe Abbildungen Celle 1, Ihre 1, Lynar B3 1 und QN 203 1.

³⁷ Siehe Abbildungen Göttingen 1 und 2, Kopenhagen 1-3 und Skara 1.

³⁸ Siehe Abbildungen Ihre 1 und Lynar B3 1.

³⁹ Siehe Abbildung QN 203 1.

⁴⁰ Die einzige Note, die sowohl mit einer Fingersatz-Angabe als auch mit einem Ornament-Zeichen versehen ist befindet sich in Celle XI.

⁴¹ Lynar A1 VII.

⁴² Beginiker IV.

⁴³ Siehe Kapitel 3.4.

gen darüber hinaus, dass diese Angaben in der Regel direkt bei der Niederschrift des Notentextes notiert worden sind. Es handelt sich dabei um zwei nur wenige Töne umfassende Fragmente aus den Handschriften Fabricius und Kopenhagen⁴⁴ sowie eine erst nach 28 Takten abbrechende Toccata von Samuel Scheidt aus der Handschrift Göttingen⁴⁵, die bis dahin durchgängig mit Fingersätzen versehen ist.

Nur in der Quelle KN 208, die mit insgesamt gerade einmal sieben einzelnen Fingersatz-Ziffern zu den drei Quellen mit den wenigsten Fingersatz-Angaben zählt, deutet die bei einem Doppelstrich-Ornament und sechs Fingersatz-Ziffern im Vergleich mit dem Notentext und den anderen Fingersatz- und Ornament-Angaben deutlich geringere Schriftdicke daraufhin, dass diese erst später hinzugefügt worden sind⁴⁶. Die wahrscheinlich mit deutlich dünnerer Feder nachgetragenen Angaben werden bei der Übertragung eingeklammert wiedergegeben. In keiner anderen Quelle gibt es Hinweise darauf, dass die zahlreichen beigefügten Fingersätze und Ornament-Zeichen nicht zusammen mit dem Notentext niedergeschrieben worden sind. Im Hinblick auf die Frage nach der Authentizität der in den Handschriften enthaltenen Fingersatz-Angaben sind diese Beobachtungen von zentraler Bedeutung, da sie belegen, dass Fingersätze und Ornamentzeichen in der Regel unmittelbar bei der Niederschrift eines Stückes eingetragen worden sind.

⁴⁴ Siehe Kapitel 2.7 und 2.13.

⁴⁵ Göttingen II (siehe Abbildung Göttingen 1).

⁴⁶ Siehe Kapitel 2.12.

1.4 Ornamente und Ornamentzeichen

Viele Quellen mit Fingersätzen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler beinhalten Ornament-Zeichen, häufig in Zusammenhang mit Applikatur-Angaben¹. Bei diesen insgesamt 17 Fingersatz-Quellen handelt es sich ausnahmslos um Handschriften. In elf von ihnen wird in allen Stücken, die Fingersätze beinhalten, nur ein Ornament-Zeichen verwendet (Düben², KN 208, Kopenhagen, Krakau, Lynar A1, A2 und B3, QN 203, Skara, Tappert und Voigtländer); in den verbleibenden sechs sind zwei verschiedene zu beobachten (Beginiker, Celle, Fabricius³, Göttingen, Ihre und Wolfenbüttel). In keiner Handschrift finden sich in den mit Fingersatz-Angaben versehenen Stücken mehr als zwei unterschiedliche Ornament-Zeichen.

Das in den meisten Quellen verwendete Zeichen ist ein aus zwei parallelen, schräg aufwärts gerichteten Linien bestehender Doppelstrich. Er lässt sich in 14 der insgesamt 17 Quellen beobachten (Celle, Düben, Fabricius, Göttingen, Ihre, KN 208, Krakau, Lynar A1, A2 und B3, QN 203, Skara, Voigtländer, Wolfenbüttel); in acht von ihnen ist er das einzige verwendete Ornament-Zeichen (KN 208, Krakau, Lynar A1, A2 und B3, QN 203, Skara und Voigtländer). Zu diesen Quellen, in denen ausschließlich der Doppelstrich zur Bezeichnung von Ornamenten benutzt wird, zählen mit den Handschriften Lynar A1 und A2 die zwei vermutlich ältesten erhaltenen Fingersatz-Quellen, die höchstwahrscheinlich zum größten Teil im direkten Umfeld Sweelincks entstanden sind⁴. In vier der sechs Handschriften, in denen zwei verschiedene Ornament-Zeichen vorkommen, wird der Doppelstrich zusammen mit einem kreuzförmigen Zeichen benutzt, entweder einem aufrecht stehenden oder x-förmigen Kreuz (Fabricius und Göttingen) oder zwei sich kreuzenden Doppelstrichen (Celle und Ihre). Drei dieser Quellen gehören zu den spätesten, erst nach 1660 anzusetzenden Handschriften mit Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler (Celle, Fabricius und Ihre); die vierte ist nur sehr ungenau zu datieren, ihrem Repertoire nach stammt sie vermutlich aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Göttingen)⁵. Über die sehr häufig zu beobachtenden Doppelstriche und die in einigen der späten Handschriften zusammen mit diesen verwendeten kreuzförmigen Zeichen hinaus kommen in den Fingersatz-Quellen nur sehr wenige weitere Ornament-Zeichen vor. Sie sind jeweils lediglich in einer oder zwei verschiedenen Fingersatz-Handschriften enthalten. Als weitere Zeichen werden zwei sich in der Nähe eines Punktes kreuzende Striche (Düben und Kopenhagen) oder Doppelstriche (Tappert) benutzt, die in den mit ihnen bezeichneten Stücken stets das einzige verwendete Ornament-Zeichen sind, oder einfache Striche, die in Länge und Richtung dem Doppelstrich entsprechen und in den Fingersatz-Quellen jeweils neben einem anderen Ornament-Zeichen auftreten, entweder neben dem Doppelstrich (Wolfenbüttel) oder dem Buchstaben *t* (Beginiker).

Die Bedeutung der unterschiedlichen Zeichen wird in keiner zeitgenössischen Quelle erwähnt. Ausführungshinweise zu einzelnen Ornament-Zeichen finden sich erstmals 1688 in der Einleitung zu der in Hamburg erschienenen Triosonaten-Sammlung *Hortus Musicus* des

¹ Die Formen und die Positionierung der in den einzelnen Quellen verwendeten Ornament-Zeichen sind in Kapitel 1.3 detailliert beschrieben.

² Die mit Fingersätzen versehenen Stücke aus der Handschrift Düben stammen von zwei verschiedenen Schreibern. Beide verwenden jeweils nur ein Ornament-Zeichen: einer den Doppelstrich, der andere ein Zeichen, das aus zwei sich in der Nähe eines Punktes kreuzenden Strichen besteht.

³ Innerhalb der beiden mit Fingersätzen versehenen Teile der Handschrift Fabricius werden jeweils nur zwei verschiedene Ornament-Zeichen verwendet: der Doppelstrich und ein kreuzförmiges Zeichen, das im ersten Teil durchgängig aufrecht stehend notiert ist, im zweiten stets x-förmig. Insgesamt sind also drei verschiedene Zeichen zu beobachten, innerhalb eines Faszikels kommen aber immer nur zwei von ihnen nebeneinander vor.

⁴ Siehe Kapitel 2.15 und 2.16.

⁵ Siehe Kapitel 1.2.

Organisten Johann Adam Reincken (um 1640-1722). Der Sammlung ist eine kurze *Admonitio* mit Ausführungshinweisen vorangestellt, deren erster Satz sich auf die verwendeten Ornament-Zeichen bezieht: „*Si quis fortè ignoraverit, quidnam simplex X sibi velit, is sciat tremul. significare, qui infernè tonum feriat; quemadmodum hae duae ll tremul. notant, qui supernè tonum contingit.*“⁶ (Wenn jemandem zufällig nicht bekannt ist, was denn ein einfaches X bedeuten soll, der wisse, dass es einen Triller anzeigt, der von unten her den Ton anstößt; so wie diese zwei ll einen Triller bezeichnen, der von oben her den Ton berührt.)

Alle im 17. Jahrhundert in deutschen Lehrwerken beschriebenen Triller beginnen mit der Hauptnote; vermutlich ist Johann Caspar Ferdinand Fischers Verzierungstabelle von 1696 die früheste Quelle, die in Deutschland beim Triller mit der oberen Nebennote nicht mehr den Beginn mit der Hauptnote verlangt, sondern den mit der oberen Nebennote⁷. Da Reincken acht Jahre zuvor – zu einer Zeit, in der der Trillerbeginn mit der Hauptnote noch als die gängige Praxis angesehen werden kann – nicht ausdrücklich eine andere Ausführung fordert, kann davon ausgegangen werden, dass mit den von ihm in seiner Beschreibung verwendeten Formulierungen lediglich zum Ausdruck gebracht werden soll, dass zur Hauptnote, mit der das Ornament beginnt, beim Trillern ein Ton hinzukommt, der die notierte Note entweder von unten (*infernè*) oder von oben her (*supernè*) berührt. Das Zeichen X bezeichnet demnach einen Triller mit der unteren, das Zeichen ll einen mit der oberen Nebennote. Im ersten Teil des Satzes, mit dem Reincken die Ausführung der beiden Ornament-Zeichen beschreibt, wird die Bedeutung des X erläutert; die Erwähnung des ll im zweiten Teil dient offenbar nur dazu, die vorangegangene Erklärung des X zu verdeutlichen. Während Reincken sich genötigt sieht, auf die Bedeutung des X hinzuweisen, kann er diejenige des ll demnach als bekannt voraussetzen. Dies würde darauf hindeuten, dass um 1688 der mit ll bezeichnete Triller mit der oberen Nebennote viel gebräuchlicher ist als der mit X angegebene Triller mit der unteren Nebennote.

Reincken stand in enger Beziehung zu Heinrich Scheidemann: Er war zwischen 1654 und 1657 sein Schüler, kurz darauf holte ihn der berühmte Sweelinck-Schüler 1659 als seinen Substituten an die Orgel von St. Katharinen in Hamburg, nach Scheidemanns Tod im Jahr 1663 wurde Reincken sein Nachfolger. Auch wenn Reinckens Hinweise zur Ausführung der Ornament-Zeichen X und ll erst 1688 gedruckt worden sind und damit aus etwas späterer Zeit stammen als die im Wesentlichen ungefähr zwischen 1615 und 1670 entstandenen Fingersatz-Quellen, wird man sie daher dennoch zur Klärung der Bedeutung der in den Handschriften verwendeten Zeichen heranziehen können. Seine Beschreibung ist insbesondere im Hinblick auf die späteren Quellen relevant, in denen gelegentlich mit dem Doppelstrich und einem kreuzförmigen Zeichen zwei Ornament-Zeichen verwendet werden, die sehr leicht mit den zwei von Reincken erläuterten Zeichen in Beziehung zu setzen sind. Unterstellt man, dass die unterschiedlichen Formen kreuzförmiger Zeichen, die in den Tabulatur-Handschriften jeweils neben dem Doppelstrich verwendet werden, das gleiche Ornament bezeichnen sollen, so könnten die uneinheitlichen Schreibweisen des Kreuzes darauf hindeuten, dass dieses sich erst am Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als zweites Zeichen neben dem schon am Anfang des Jahrhunderts bekannten Doppelstrich herauszubilden scheint. Dem entspricht, wie aus Reinckens Hinweisen zur Ausführung der Ornament-Zeichen hervorgeht, dass die Bedeu-

⁶ Johann Adam Reincken, *Hortus Musicus recentibus aliquot flosculis Sonaten, Allemanden, Couranten, Sarabanden & Giquen cum 2 Violin, Viola & Basso continuo consitus*, Hamburg 1688, hrsg. v. Thierry Mathis, Bd. 1: 1. und 2. Partita, Magdeburg 1997 (Edition Walhall 117 A), *Admonitio* am Ende der unpaginierten Einleitung. Im Originaldruck aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Mus. ms. ant. pract. R 283) steht die *Admonitio* am Beginn der Viola-Stimme. Die Accents graves entsprechen dem Original.

⁷ Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton, New Jersey 1978 [Neumann 1978], S. 303. Die Verzierungstabelle stammt aus Johann Caspar Ferdinand Fischers Cembalo-Suiten-Sammlung *Les pièces de clavessin*, op. 2, Schlackenwerth 1696, die in zweiter Auflage 1698 in Augsburg unter dem Titel *Musicalisches Blumen-Büschlein* erschienen ist. Fischer verwendet darin die französischen Ornamentzeichen, die sich im 18. Jahrhundert auch in Deutschland durchsetzen.

tung des schon längere Zeit gebräuchlichen II um 1688 offenbar vorauszusetzen ist, während das vermutlich noch deutlich unbekanntere Zeichen X als erklärungsbedürftig angesehen wird.

Der Doppelstrich wird nicht nur in Handschriften aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler als Ornament-Zeichen verwendet, er tritt in gleicher Funktion auch in den Clavier-Handschriften der englischen Virginalisten auf⁸. Auch in den englischen Quellen ist er das mit Abstand am häufigsten zu beobachtende Ornament-Zeichen. In der Regel wird er in den in Liniennotation geschriebenen englischen Handschriften so platziert, dass die Striche des Ornament-Zeichens die Notenhäse der betreffenden Töne kreuzen; bei Noten ohne Häse stehen sie direkt beim Notenkopf. In dieser Form lässt sich das im Englischen als double stroke bezeichnete Zeichen ungefähr ab 1570 in den Handschriften der Virginalisten beobachten. Die überwiegende Mehrzahl der Quellen mit Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler verwendet Tabulaturnotation. In den Tabulatur-Handschriften müssen die Ornament-Zeichen zwangsläufig anders platziert werden als in den englischen Quellen, sie befinden sich in der Regel direkt unter den Tonbuchstaben. In den in Liniennotation geschriebenen Handschriften Lynar A1 und A2, die vermutlich im direkten Umfeld Sweelincks entstanden sind, lässt sich hingegen genau die gleiche Platzierung der Doppelstriche beobachten wie in den Clavier-Handschriften der englischen Virginalisten⁹.

Es liegt nahe zu vermuten, dass die mit Doppelstrichen bezeichneten Ornamente aus den Handschriften Lynar A1 und A2 auf die gleiche Weise auszuführen sind wie die mit den double strokes aus den englischen Quellen¹⁰, zumal mit Peter Philips (1560/61-1628) und John Bull (um 1563-1628) in den südlichen Niederlanden englische Musiker tätig gewesen sind, die in gewissem Umfang Einfluss auf Sweelinck gehabt haben¹¹. Aus dem Umfeld der Virginalisten ist jedoch keine einzige Quelle bekannt, die die Ausführung des double strokes erläutert. Die einzige in den englischen Clavier-Handschriften erhaltene Verzierungstabelle¹² ist nicht genau zu datieren, vermutlich aber erst in der Zeit um 1700 entstanden¹³. Vieles deutet zwar darauf hin, dass der double stroke einen Triller mit der oberen oder der unteren Nebennote bezeichnet, doch auch unter Berücksichtigung der Fingersätze, die in zahlreichen englischen Quellen enthalten sind und teilweise unmittelbar in Zusammenhang mit den Ornament-Zeichen vorkommen, lassen sich aus den englischen Handschriften keine eindeutigen Angaben zur Ausführung des double stroke ableiten¹⁴.

In Deutschland ist die Quellenlage zur Ornamentik am Beginn des 17. Jahrhunderts insofern günstiger als in England, als schon um 1600 die Ausführung und Verwendung einzelner Ornament-Formen in Lehrwerken detailliert beschrieben wird, auch wenn die in den Handschriften zu beobachtenden Ornament-Zeichen dabei nicht erwähnt werden. Die entscheidenden deutschen Quellen mit Angaben zur Ornamentik um 1600 sind das *Orgel oder*

⁸ Desmond Hunter, *Ornaments*, 3. *The English virginalists*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 18, S. 710-712.

⁹ Siehe Abbildungen Lynar A1 1, 2 und 4.

¹⁰ Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music. A study of English elements in seventeenth-century Dutch composition*, 2. Aufl., Leiden u. London 1972, S. 205-212 (*Appendix III. English and Dutch ornament symbols*).

¹¹ David J. Smith, *The Nature of Musical Influence: Jan Pieterszoon Sweelinck and English Composers Active in the Southern Netherlands*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 65-84.

¹² London, The British Library, Add. Ms. 31403, fol. 5r.

¹³ Peter Le Huray, *English Keyboard Fingerings in the 16th and early 17th Centuries*, in: *Source Materials and the Interpretation of Music. A Memorial Volume for Thurston Dart*, hrsg. v. Ian Bent, London 1981, S. 227-257 (Huray 1981), S. 252.

¹⁴ Ton Koopmann, „*My Ladye Nevell's Booke*“ and old Fingering, in: *The English Harpsichord Magazine* 2 (1977), S. 5-10, S. 9-10; Huray 1981, S. 251-257; Desmond Hunter, *The implications of Fingering Indications in Virginalist Sources. Some Thoughts for Further Study*, in: *Performance Practice Review* 5 (1992), S. 123-138, S. 134-138; Desmond Hunter, *My Ladye Nevells Booke and the art of gracing*, in: *Byrd studies*, hrsg. v. Alan Brown u. Richard Turbet, Cambridge 1992, S. 174-192, S. 181-192.

Instrument Tabulaturbuch von Elias Nicolaus Ammerbach (Nürnberg 1583) und das *Syntagma musicum* von Michael Praetorius (Wolfenbüttel 1619).

Ammerbach schreibt *Von den Mordanten*, den einzigen von ihm erwähnten Ornamenten: „Mordanten sind / wenn ein Clavis mit dem Nechsten neben ihm gerürt wird / dienen viel zur zierd unnd liebligkeit des Gesangs / wenn sie recht gebraucht werden. Und sind zweyerley art / als auff unnd absteigen. Erstlich im auffsteigen / als e f wird das e mit dem d geduplirt / und im absteigen f e / So wird das f mit dem g duplirt unnd das e mit dem f als Exempli gratia.“¹⁵

Ascendendo



Descendendo



In den von Ammerbach beigelegten Beispielen beginnen die Mordanten jeweils mit der Hauptnote und bestehen aus einem doppelten Wechsel der Hauptnote mit einer Nebennote, der sich über die Hälfte des Notenwertes erstreckt. In der Aufwärtsbewegung (*Ascendendo*) wird mit der unteren, in der Abwärtsbewegung (*Descendendo*) mit der oberen Nebennote getrillert. Die Beispiele sind so angelegt, dass erkennbar ist, dass die beiden trillernden Töne bei den Mordanten in der Aufwärts- wie in der Abwärtsbewegung sowohl im Halbton- wie auch im Ganztonabstand zueinander stehen können.

Die Beschreibung von Ornamenten im dritten Band des *Syntagma Musicum* von Michael Praetorius ist eingebettet in ein Kapitel, das sich mit den Inhalten der Gesangsausbildung beschäftigt. Bei der Erläuterung der vokalen Diminutionspraxis geht Praetorius jedoch auch auf Ornamente ein, die für die Claviermusik charakteristisch sind. Im Hinblick auf den *Tremulo* betont er ausdrücklich: „Und dieses ist mehr uff Orgeln und Instrumenta pennata gerichtet / alß uff Menschen Stimmen.“¹⁶ Diese Verzierung wird von Praetorius folgendermaßen charakterisiert: „Tremolo, vel Tremulo: Ist nichts anders / alß ein Zittern der Stimme über einer Noten: die Organisten nenne es Mordanten oder Moderanten.“¹⁷ Praetorius führt drei verschiedene Formen von Tremuli an: zur Verzierung von langen Noten den *Tremulus Ascendens* und *Descendens*, für kürzere Noten die *Tremoletti*. In den beigelegten Notenbeispielen gibt er vor der Demonstration der Ornamente jeweils zunächst unverzierte Fassungen der betreffenden Stellen an.

Tremulus Ascendens.

Descendens.



¹⁵ Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* (1571/83), hrsg. v. Charles Jacobs, Oxford 1984, S. LXXI (auf derselben Seite befinden sich auch die zugehörigen Notenbeispiele).

¹⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band III: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks. hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (*Documenta musicologica*, I/15) [Praetorius III 1619], S. 235; *Instrumenta pennata* sind Kielinstrumente (Cembalo, Spinett, Virginal).

¹⁷ Praetorius III 1619, S. 235 (auf derselben Seite befinden sich auch die zugehörigen Notenbeispiele).

Tremoletti



Alle Tremuli beginnen mit der Hauptnote. Der Tremulus ascendens besteht aus einem mehrfachen Wechsel der Hauptnote mit der oberen, der Tremulus descendens mit der unteren Nebennote. Die Triller erstrecken sich jeweils über die erste Hälfte des Notenwertes. Unter dem Notenbeispiel für den Tremulus descendens notiert Praetorius: „*Dieser Tremulo ist nicht so gut / alß der Ascendens.*“¹⁸ Offenbar favorisiert Praetorius den aufsteigenden Triller. Das Notenbeispiel zeigt einen Tremulus descendens auf dem Ton g^1 ; als untere Nebennote ist das Subsemitonium fis^1 angegeben. Die für das Beispiel verwendeten Töne deuten darauf hin, dass die Nebennote beim absteigenden Triller stets nur einen Halbton tiefer ist als die Hauptnote; andernfalls hätte Praetorius vermutlich nicht fis^1 sondern f^1 notiert. Der Tremulus descendens kommt demnach nur als Halbtontriller in Betracht. In diesem Zusammenhang sei auf einen Hinweis aus der Einleitung zu dem auch die Beschreibung der Tremuli umfassenden Kapitel über die Gesangkunst verwiesen, in dem Praetorius fordert, die Verzierungen „*nicht an einem jeden Ort des Gesanges / sondern appositè, zu rechter zeit und gewisser maß anzubringen und zu appliciren*“¹⁹. Auffällig ist zudem, dass beim Schlüssel am Beginn der Zeile ein b vorgezeichnet ist, obwohl der Ton im Notenbeispiel weder beim Tremulus ascendens noch beim Tremulus descendens verwendet wird. Vermutlich soll damit angedeutet werden, dass der Tremulus descendens eine charakteristische Verzierung für einen Ton darstellt, der als Grundton eines Moll-Dreiklangs aufgefasst werden kann. Die angegebenen Vorzeichen stehen offensichtlich nur in Beziehung zum Tremulus descendens; aufsteigende Triller kommen, wie bei den kürzeren Tremoletti zu beobachten ist, sowohl im Halbton- als auch im Ganztonrahmen vor.

Auch für die Tremoletti ist der musikalische Kontext entscheidend. Wie die angegebenen Beispiele zeigen, werden sie bei stufenweise in mittleren Notenwerten auf- oder absteigenden Linien verwendet. Sie erscheinen dabei auf jeder zweiten Note. In der Abwärtsbewegung können dies sowohl jeweils die „guten“ als auch die „schlechten“ Noten sein²⁰; für die Aufwärtsbewegung sind nur Beispiele angegeben, bei denen die Tremoletti auf die schlechten Noten fallen. Unabhängig von der Bewegungsrichtung wird nur mit der oberen Nebennote getrillert. Die Tremoletti können aus lediglich einem oder maximal zwei Trillerschlägen bestehen. Die Tremoletti mit zwei Trillerschlägen sind in doppelt so schnellen Notenwerten notiert wie diejenigen mit nur einem. Wie beim Tremulus ascendens und beim Tremulus descendens erstreckt sich der Triller jeweils nur über die Hälfte der Tondauer. Meist wird wie

¹⁸ Praetorius III 1619, S. 235.

¹⁹ Praetorius III 1619, S. 229.

²⁰ Die auf Girolamo Diruta zurückgehenden Bezeichnungen *nota buona* (gute Note) und *nota cattiva* (schlechte Note) sind in Kapitel 1.5 erläutert.

bei den Tremuli während der ersten Hälfte des Notenwertes getrillert; für Tremuletti mit nur einem Trillersschlag in der Abwärtsbewegung sind jedoch zwei mögliche Varianten angegeben: Der Trillersschlag kann, wie in allen anderen Beispielen, zu Beginn der verzierten Note erfolgen, aber auch erst an deren Ende.

Unmittelbar nach den Tremuli beschreibt Praetorius kadenzierende Groppi. Dabei nimmt er auf die zuvor erwähnten Tremuli Bezug: „*Gruppo: vel Groppi: Werden in den Cadentiis und Clausulis formalibus gebraucht / und müssen scherffer alß die Tremoli angeschlagen werden.*“²¹ Die beigefügten Notenbeispiele sind wiederum so angelegt, dass den umfangreichen Ornamenten eine unverzierte Fassung der jeweiligen Stelle vorangestellt ist.

Groppi



Mit den Groppi wird der Tonschritt vom Subsemitonium zur Finalis einer Kadenz ausgeziert. Die angegebenen Beispiele zeigen einen Triller zwischen der Hauptnote (Subsemitonium h^1) und der oberen Nebennote (Finalis c^2). Am Beginn der Figur wird die Hauptnote zunächst etwas länger ausgehalten, bevor der eigentliche Triller beginnt. Gegen Ende wird die untere Nebennote (a^1) einmalig an vorletzter Stelle in den kadenzierenden Triller mit eingebunden. Diese Trillerfigur zeigt, insbesondere im umfangreicheren zweiten Beispiel, eine Beschleunigung innerhalb ihres Verlaufs. Es ist durchaus denkbar, dass damit eine freiere Ausführung des Ornaments einhergeht, bei der die Geschwindigkeit der Trillerschläge allmählich gesteigert und nicht abrupt verdoppelt wird. In gewissem Umfang wird das, was Praetorius eine Seite später zum Trillo ausführt, vermutlich auch für die unmittelbar zuvor beschriebenen Groppi gelten: „*Und ob zwar einen Trillo recht zu formiren, unmöglich ist außm vorgeschriebenen zu lernen / es sey dann / das es viva Praeceptoris voce & ope geschehe / und einem vorgesungen und vorgemacht werde / darmit es einer vom andern / gleich wie ein Vogel vom andern observiren lerne.*“²² Die Ausführung von Ornamenten kann in der Notenschrift nur angedeutet, nie aber exakt wiedergegeben werden. Je komplexer die Figuren sind, desto gravierender differieren Notierung und Ausführung.

Praetorius beruft sich in seinem Kapitel über die Inhalte der Gesangsausbildung im dritten Band des *Syntagma Musicum* ausdrücklich auf italienische Vorbilder. Schon die Überschrift weist darauf hin: „*Wie die Knaben / so vor andern sonderbare Lust und Liebe zum singen tragen / uff jetzige Italianische Manier zu informiren / und zu unterrichten seyn.*“²³ Später benennt er konkret die Veröffentlichungen von Giulio Caccini (*Le nuove musiche*, Florenz 1601) und Giovanni Battista Bovicelli (*Regole, passaggi di musica*, Venedig 1594) als seine Vorlagen²⁴. Seine Angaben zur Ausführung von Ornamenten sind im Laufe des 17. Jahrhunderts immer wieder zitiert worden. Nahezu unverändert finden sich die von ihm angegebenen Beispiele für Tremuli und Groppi in den Publikationen von Johann Andreas Herbst (*Musica practica*, Nürnberg 1642; *Musica practica moderna*, Frankfurt 1658) und Johann Crüger (*Synopsis musica*, Berlin 1654; *Musica practicae praecepta Brevia*, Berlin 1660). Kleine Abweichungen lassen sich nur bei den Tremoletti beobachten: Sie sind bei Herbst auf

²¹ Praetorius III 1619, S. 236 (auf derselben Seite befinden sich auch die zugehörigen Notenbeispiele).

²² Praetorius III 1619, S. 237.

²³ Praetorius III 1619, S. 229.

²⁴ Praetorius III 1619, S. 230.

jeder Note der auf- und absteigenden Tonleitern angebracht, nicht wie bei Praetorius nur auf jeder zweiten. Zudem gibt Herbst auch Tremoletti an, bei denen nicht mit der oberen sondern auch der unteren Nebennote getrillert wird²⁵, dies aber nur in der Aufwärtsbewegung bei Tremoletti, die aus lediglich einem Trillerschlag bestehen.

Der von Elias Nicolaus Ammerbach verwendete Begriff Mordant, der sowohl einen Triller mit der oberen als auch mit der unteren Nebennote bezeichnet, wird auch von Michael Praetorius erwähnt als eine insbesondere von Organisten benutzte Bezeichnung für das Ornament, das er unter dem Begriff Tremulus anführt. Mordant und Tremulus bezeichnen um 1600 beide gleichermaßen einen mit der Hauptnote beginnenden Triller, in dessen Verlauf entweder mit der oberen oder der unteren Nebennote getrillert wird. In allen angegebenen Notenbeispielen erstreckt sich der Triller jeweils über die Hälfte des Notenwerts des zu verzierenden Tons. Im Gegensatz zu Ammerbach unterscheidet Praetorius zwischen Tremuli auf langen Noten, den Tremuli im engeren Sinne, und auf kurzen Noten, den Tremoletti. Während Praetorius für die Tremoletti ausschließlich Notenbeispiele angibt, bei denen mit der oberen Nebennote getrillert wird, werden von Johann Andreas Herbst in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der Aufwärtsbewegung auch kurze Tremoletti mit der unteren Nebennote angegeben. Dies erinnert an Ammerbachs Beschreibungen zur Ausführung der Mordanten, nach denen in der Aufwärtsbewegung mit der unteren, in der Abwärtsbewegung mit der oberen Nebennote getrillert werden soll.

Ammerbachs Hinweise zeigen eindeutig, dass der musikalische Zusammenhang dafür ausschlaggebend sein kann, in welcher Form ein Ornament an einer bestimmten Stelle auszuführen ist. Es kann vermutlich davon ausgegangen werden, dass in den Fingersatz-Handschriften, in denen nur ein einziges Ornament-Zeichen verwendet wird, dieses nicht durchgängig auf die gleiche Art und Weise auszuführen ist, sondern dass vielmehr auch hier prinzipiell verschiedene Ausführungsmöglichkeiten bestehen, deren Auswahl vom musikalischen Kontext bestimmt wird. Während für die Festlegung auf eine bestimmte Ornament-Ausführung nach Ammerbachs Angaben nur die Bewegungsrichtung von Bedeutung ist, scheinen bei Praetorius mehrere unterschiedliche musikalische Faktoren eine Rolle zu spielen: die Länge des zu verzierenden Notenwerts (für längeren Noten gibt Praetorius Tremuli an, für kürzere Tremoletti), die Größe des Tonschritts zwischen Haupt- und Nebennote (der Tremulus descendens ist im Halbtonrahmen notiert), die Behandlung der Nachbarnoten (die Tremoletti erscheinen nur auf jeder zweiten Note) oder eine spezielle musikalische Situation (die Groppi werden nur in kadenzierenden Zusammenhängen verwendet). Häufig bestehen mehrere Möglichkeiten, eine Stelle sinnvoll zu ornamentieren. In den Noten-Beispielen zur Demonstration der Tremoletti gibt Praetorius sowohl für die Aufwärts- als auch für die Abwärtsbewegung jeweils eine Reihe von unterschiedlichen Ausführungsmöglichkeiten an; auch seine Bemerkung zur unterschiedlichen Qualität des Tremulus ascendens und descendens deutet eine gewisse Variabilität hinsichtlich der Auswahl zwischen den beiden Formen an. Vermutlich hat sich die Verwendung weiterer Ornament-Zeichen durch das Bedürfnis ergeben, die Ausführung einzelner Ornamente konkreter anzugeben.

Im Hinblick auf das in den Fingersatz-Quellen am häufigsten zu beobachtende Ornament-Zeichen, den Doppelstrich, ist daher zu vermuten, dass sich seine Bedeutung im Laufe der Zeit verändert hat, von der eines unspezifischen Ornament-Zeichens in den Handschriften, in denen nur dieses eine Zeichen verwendet wird, hin zu einem Zeichen, mit dem eine konkretere Ausführung verbunden ist, in den Handschriften, in denen neben dem Doppelstrich ein weiteres Ornament-Zeichen zu beobachten ist. Vermutlich sind mit dem Doppelstrich zunächst sowohl auf- als auch absteigende Triller bezeichnet worden; in dem Moment, in dem ein spezielles Zeichen für Triller mit der unteren Nebennote verwendet wurde, beschränkte sich die Bedeutung des Doppelstrichs wahrscheinlich nur noch auf die Bezeichnung eines

²⁵ Neumann 1978, S. 297-298.

Trillers mit der oberen Nebennote, entsprechend Reinckens Hinweisen zur Ausführung der Ornament-Zeichen X und II.

An mehreren Details lässt sich eine Bevorzugung des Trillers mit der oberen vor dem mit der unteren Nebennote festmachen: Ammerbach und Praetorius demonstrieren beide zunächst den aufsteigenden, dann erst den absteigenden Triller; Praetorius fügt hinzu, dass der Tremulus descendens nicht so gut sei wie der ascendens; alle von ihm angegebenen Notenbeispiele für die Tremoletti sind Obertontriller; nach Reinckens Ausführungsbeschreibung scheint das Zeichen II für einen Triller mit der oberen Nebennote viel geläufiger zu sein als das X, das einen Triller mit der unteren anzeigt; schließlich wird in den Handschriften, in denen neben dem Doppelstrich ein weiteres Ornament-Zeichen vorkommt, dieses meist sehr viel seltener verwendet als der nach Reinckens Angaben einen Triller mit der oberen Nebennote bezeichnende Doppelstrich. Dass das zunächst vermutlich unspezifische Ornament-Zeichen des Doppelstrichs zu dem Zeichen für den aufsteigenden und nicht für den absteigenden Triller geworden ist, deckt sich mit der Beobachtung, dass dem Triller mit der oberen Nebennote eine größere Bedeutung zukommt als dem mit der unteren.

An einigen Stellen, die in den Handschriften aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler sowohl mit Ornament-Zeichen als auch mit Fingersätzen versehen sind, können die Applikatur-Angaben eine bestimmte Ausführung der Zeichen nahe legen oder eine andere ausschließen. Aus der Analyse der Fingersätze, die in Zusammenhang mit Ornament-Zeichen stehen, können daher unter Berücksichtigung der Angaben aus den Lehrwerken konkrete Hinweise auf die Ausführung einzelner Zeichen gewonnen werden²⁶.

²⁶ Siehe Kapitel 3.4.

1.5 Begriffe zur Beschreibung von Fingersätzen

Girolamo Diruta (um 1554-um 1610) hat zur Erläuterung des Fingersatzes bei Tasteninstrumenten im ersten Teil seines umfangreichen Lehrwerks *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna*, der 1593 in Venedig erschienen ist, die Begriffspaare *nota buona* (gute Note) und *nota cattiva* (schlechte Note) sowie *dito buono* (guter Finger) und *dito cattivo* (schlechter Finger) verwendet¹, mit denen sich die Fingersätze für Stellen, an denen von einer Hand einstimmige Passagen zu spielen sind, treffend beschreiben lassen. Dirutas *Il Transilvano* ist ein Empfehlungsbrief seines Lehrers Claudio Merulo (1533-1604) beigelegt; es kann daher davon ausgegangen werden, dass die von Diruta in systematischer Form zusammengestellten Hinweise zur Applikatur die Grundzüge von Merulos Fingersatz-Praxis widerspiegeln. „Gute Finger“ sind diejenigen, die „gute Noten“ auszuführen haben – bei Diruta sind dies, in beiden Händen gleichermaßen, der Zeigefinger (2) und der Ringfinger (4). Dem Daumen (1), dem Mittelfinger (3) und dem kleinen Finger (5) weist Diruta die „schlechten Noten“ zu und bezeichnet sie entsprechend als „schlechte Finger“. Haben alle Töne den gleichen Notenwert, wechseln sich durchgängig gute und schlechte Noten ab, wie Diruta mit dem folgenden Beispiel demonstriert²:



Der Fingersatz für diese auf- und absteigende Tonfolge wird von Diruta für beide Hände ausführlich beschrieben³. Demnach wird die Tonleiter rechts aufwärts mit 234343434 und abwärts mit 432323232 ausgeführt sowie links aufwärts mit 432323232 und abwärts mit 232323234 – in der hier gewählten Kurzschreibweise sind die Fingersatz-Ziffern für die von Diruta als gut bezeichneten Töne durch Unterstreichen hervorgehoben. Dem durchgängigen Wechsel von guten und schlechten Noten in dem angegebenen Skalen-Beispiel entsprechend folgt auf einen guten Finger (2 oder 4) stets ein schlechter (3) und umgekehrt. Es fällt auf, dass dabei nur der Mittelfinger als schlechter Finger eingesetzt wird. Diruta betont ausdrücklich, dass er derjenige Finger ist, der von allen am häufigsten verwendet wird. Nach Möglichkeit wird nur mit den drei mittleren Fingern gespielt; den Gebrauch des Daumens und des kleinen Fingers sieht Diruta nur bei Sprüngen vor.

Untersucht man Dirutas Skalen-Fingersätze näher, so fällt auf, dass sich der für die linke Hand in der Abwärtsbewegung angegebene grundlegend von den anderen unterscheidet: Im Verlauf der Tonleitern muss die Hand bei allen von Diruta angegebenen Fingersätzen nach jeweils zwei Tönen eine neue Position einnehmen; das geschieht bei der abwärts führenden Tonleiter in der linken Hand jeweils vor einer guten Note (23-23-23-234), bei allen anderen vor einer schlechten (rechts aufwärts 234-34-34-34, rechts abwärts und links aufwärts jeweils

¹ Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venedig 1593 (Teil I) u. 1609 (Teil II), Faks. Bologna 1969 (*Bibliotheca musica Bononiensis*, II/132), Teil I [Diruta 1593], fol. 6r-7r (nur Teil I enthält Hinweise zum Fingersatz); deutsche Teil-Übersetzung in: Carl Krebs, *Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), S. 307-388 [Krebs 1892]; englische Übersetzung in: Edward John Soehnlein, *Diruta on the art of keyboard playing: An annotated translation and transcription of „Il Transilvano“, Parts I (1593) and II (1609)*, Diss. University of Michigan 1975, Ann Arbor, Michigan 1976; Auszüge in englischer Übersetzung auch in: Barbara Sachs u. Barry Ife, *Anthology of Early Keyboard Methods*, Cambridge 1981 [Sachs/Ife 1981], S. 33-56.

² Diruta 1593, fol. 6r.

³ Diruta 1593, fol. 6r-6v.

432-32-32-32). Harald Vogel hat in zwei Artikeln zur Spielweise bei Tasteninstrumenten um 1600 Begriffe zur Beschreibung von Fingersätzen eingeführt⁴. Für die bei Dirutas Tonleiter-Fingersätzen nur in der linken Hand bei einer abwärts führenden Skala zu beobachtende Applikaturform, bei der die Hand beim Übergang zu einer guten Note verschoben wird, verwendet er den Begriff *paariger Fingersatz*; die andere, bei der der Positionswechsel im Anschluss an eine gute Note erfolgt, bezeichnet er als *Überschlag-Fingersatz*, in Anlehnung an einen von Carl Philipp Emanuel Bach verwendeten Begriff: „*Ueberschlagen heißt: wenn ein Finger über den andern gleichsam wegklettert, indem der andere noch über der Taste schwebet, welche er niedergedrückt hat; bey dem Einsetzen hingegen ist der andere Finger schon weg, und die Hand gerückt.*“⁵ Der hier beschriebene spieltechnische Ablauf wird durch eine kleine Drehung der Hand in die Bewegungsrichtung erleichtert, die 1565 von dem Spanier Tomás de Santa Maria insbesondere für die Ausführung schneller Passagen gefordert wird⁶. Bei den von Diruta angegebenen Fingersätzen bleibt die Handposition am Ende der links abwärts führenden Skala drei Töne in Folge unverändert (...234), ebenso am Beginn der anderen Tonleitern (234... bei der in der rechten Hand aufsteigenden, sowie 432... bei der in der rechten absteigenden und der in der linken aufsteigenden). Eine Applikatur, bei der sich die Position der Hand für mehr als zwei Noten nicht verändert, bezeichnet Vogel als *Positions-Fingersatz*.

Dirutas Bezeichnungen *nota buona* und *nota cattiva* sind häufig im Sinne einer durch die Position der einzelnen Noten im Takt vorgegebenen Betonungshierarchie interpretiert worden⁷. Im *Il Transilvano* werden *buona* und *cattiva* jedoch nie als wertende, sondern immer nur als strukturierende Begriffe verwendet, als ein binäres Gliederungsprinzip zur Durchstrukturierung von Tonfolgen⁸. Die Einteilung in gute und schlechte Noten als Grundlage für den Fingersatz ist, wie Diruta betont, insbesondere bei schnellen Notenwerten von Bedeutung⁹. Welche Noten nach Pausen oder bei der Verwendung unterschiedlicher Notenwerte als gut oder schlecht zu gelten haben, erläutert Diruta anhand der folgenden Beispiele, bei denen gute Noten mit *B* (*buona*) und schlechte mit *C* (*cattiva*) gekennzeichnet sind¹⁰:

⁴ Harald Vogel, *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil II, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8566), S. 145-171 [Vogel 1999], S. 145-150; Harald Vogel, *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), S. 105-123 [Vogel 2005], S. 105-109.

⁵ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Faks. Leipzig 1958 [Bach 1753], S. 33-34.

⁶ Tomás de Santa Maria, *Libro llamado Arte de tañer fantasía*, Valladolid 1565, fol. 38v; zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Fray Tomás de Santa Maria, *Anmut und Kunst beim Clavichordspiel. Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei, Valladolid 1565*, Übersetzung von Eta Harich-Schneider und Ricard Boadella, hrsg. v. Eta Harich-Schneider, 2. Aufl., Köln 1962, S. 27: „*Zweitens muß man die Hände ein klein wenig nach der Seite drehen, zu der sie laufen sollen, ganz besonders, wenn man Achtelnoten oder Sechzehntelnoten spielt.*“

⁷ Erstmals 1892 in einer Anmerkung von Carl Krebs zu seiner Übersetzung von Dirutas *Il Transilvano*: „*Gut und schlecht hier für schwer und leicht ihrer Stellung im Takt nach, also in demselben Sinn, wie wir diese Ausdrücke heute noch gebrauchen. Gute und schlechte Finger sind also die, welche die Noten auf guten und schlechten Taktheilen auszuführen haben.*“ (Krebs 1892, S. 328).

⁸ Günther Wagner, *Zur Bedeutung von „buono“ und „cattivo“ bei Girolamo Diruta*, in: *Die Musikforschung* 43 (1990), S. 245-247.

⁹ Diruta 1593, fol. 6v.

¹⁰ Diruta 1593, fol. 6v-7r. Beispiel 2, Takt 4, erste Note (d²): Im Druck steht eine punktierte Viertelnote (bzw. Semiminima). Beispiel 2, Takt 4: Die Bezeichnung der ersten beiden Töne mit *B* und *C* ist ergänzt.

Primo esempio delle note buone.
(Erstes Beispiel von guten Noten)



Secondo esempio delle note puntate.
(Zweites Beispiel von punktierten Noten)



Terzo esempio con li sospiri del istesso valor delle note.
(Drittes Beispiel mit Pausen von gleichem Wert wie die Noten)



Quarto esempio con li sospiri.
(Viertes Beispiel mit Pausen)



Quinto esempio delle note variate.
(Fünftes Beispiel von verschiedenen Notenwerten)



Konkrete Fingersätze erwähnt Diruta für diese Beispiele nicht. Er geht davon aus, dass sie aus dem von ihm aufgestellten Regelwerk problemlos abzuleiten sind¹¹.

Im fünften Beispiel folgen an einigen Stellen zwei gute Noten und damit auch zwei gute Finger unmittelbar aufeinander. Das kann dazu führen, dass derselbe Finger zweimal unmittelbar hintereinander auf unterschiedlichen Tönen verwendet werden muss, so am Beginn des fünften Beispiels, der nach Dirutas Vorschriften in der rechten Hand mit dem Fingersatz $\underline{2} \underline{234} \dots$, in der linken mit $\underline{4} \underline{432} \dots$ zu spielen ist. Diese Applikaturform wird als *Fortsetzungs-Fingersatz* bezeichnet; der Begriff findet sich wiederum bei Carl Philipp Emanuel

¹¹ In den von Barbara Sachs und Barry Ife ins Englische übertragenen Auszügen aus Dirutas *Il Transilvano* sind die sich nach Dirutas Regeln ergebenden Fingersätze bei der Übertragung der Beispiele ergänzt (Sachs/Ife 1981, S. 39-40).

Bach, der vom „*Fortsetzen eines Fingers ohne Abwechslung*“¹² spricht. Da eine Folge von guten und schlechten Noten bei Diruta immer mit einem Fingerwechsel verbunden ist, können an Stellen, die durchgängig in einheitlichen, schnellen Notenwerten verlaufen, keine Fortsetzungs-Fingersätze vorkommen. Diese können sich nach Dirutas Fingersatz-Regeln nur dann ergeben, wenn eine Note länger ist als die folgende.

Neben den ausführlich geschilderten Applikatur-Regeln für Spielsituationen, in denen von einer Hand nur eine Stimme auszuführen ist, gibt Diruta einige kurz gefasste Hinweise zum Fingersatz im akkordischen Satz¹³. Dabei zeigt sich ein grundlegender Unterschied in der Anlage der Fingersätze: Das Prinzip der guten und schlechten Noten und Finger, an dem sich die Applikatur bei den Figurations-Fingersätzen orientiert, ist für Griff-Fingersätze nicht von Bedeutung. Bei ihnen wird die Auswahl der Finger von der Größe des zu spielenden Intervalls bzw. der Struktur des Akkords bestimmt. Beispielsweise können Terzen nach Diruta in beiden Händen mit den Fingern 2 und 4, Quinten mit 1 und 4 oder 2 und 5, Oktaven mit 1 und 5 gespielt werden. Während an denjenigen Stellen, an denen von einer Hand nur eine einzige Stimme auszuführen ist, das Fortsetzen nur im Ausnahmefall vorkommt, ist es bei Griff-Fingersätzen die Regel.

Harald Vogel zählt daher zu den von ihm unter der Bezeichnung *Figurations-Fingersätze* zusammengefassten Applikatur-Formen für einstimmige, in schnellen Passagen im Wesentlichen aus unterschiedlichen Figurationselementen bestehende Linien, nur den paarigen Fingersatz, den Überschlag-Fingersatz und den Positions-Fingersatz¹⁴; das Fortsetzen erwähnt er nur in Zusammenhang mit den *Griff-Fingersätzen* für Intervalle und Akkorde¹⁵.

¹² Bach 1753, S. 43.

¹³ Diruta 1593, fol. 7v.

¹⁴ Vogel 1999, S. 145; der von Vogel als vierte Applikaturform erwähnte Daumenuntersatz wird in der Zeit um 1600 nicht verwendet (Vogel 1999, S. 147; Vogel 2005, S. 105-106).

¹⁵ Vogel 1999, S. 148; Vogel 2005, S. 107.

1.6 Quellen zum Fingersatz aus der Zeit um 1600

Die ältesten Fingersatz-Quellen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler stammen aus der Zeit um 1620¹. Aus einigen anderen Regionen haben sich einzelne Quellen mit Hinweisen zum Fingersatz erhalten, die streckenweise deutlich weiter zurückreichen und einen Eindruck von den Grundzügen des Fingersatzes am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert vermitteln: Die älteste Quelle mit Applikatur-Angaben für Tasteninstrumente ist ein um 1520 in Konstanz entstandenes, in einer Abschrift von 1551² erhaltenes Fundamentbuch von Hans Buchner (1483-1538)³. Aus Deutschland⁴ stammen darüber hinaus die Vorworte zu der 1571 in Leipzig veröffentlichten *Orgel oder Instrument Tabulatur* und dem 1583 in Nürnberg folgenden *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* von Elias Nicolaus Ammerbach (um 1530-1597)⁵ sowie die in einer Handschrift aus der Zeit um 1620⁶ enthaltenen Fingersatz-Angaben zu einem Ricercare von Christian Erbach (um 1570-1635)⁷. Aus Spanien sind ausschließlich gedruckte Quellen mit Hinweisen zum Fingersatz bekannt, systematisch angelegte Lehrwerke oder Vorworte zu Claviermusik-Sammlungen, in denen die Grundlagen der Applikatur, teilweise sehr ausführlich und an zahlreichen Beispielen verdeutlicht, beschrieben werden. Die ältesten spanischen Quellen stammen bereits aus der Zeit um 1560 von Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555), Luis Venegas de Henestrosa (*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares 1557) und Tomás de Santa María (*Libro llamado Arte de tañer fantasía*, Valladolid 1565), gefolgt von Antonio de Cabezón (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid 1578, posthum herausgegeben von Antonios Sohn Hernando de Cabezón) und Francisco Correa de Arauxo (*Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica der organo, intitulado Facultad organica*, Alcalá 1626)⁸. Über die in Italien um 1600 gebräulichen Fingersätze berichten die gedruckten Lehrwerke von Girolamo Diruta (*Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna*, Venedig 1593) und Adriano Banchieri (*Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609). Daneben hat sich eine wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende Handschrift⁹ mit Anmerkungen zur Applikatur von Giovanni Gentile erhalten¹⁰. Die Fingersatz-Angaben der englischen Virginalisten sind, ähnlich wie diejenigen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler, fast ausschließlich in Noten-

¹ Siehe Kapitel 1.2.

² Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung, Ms. F. I. 8a.

³ Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. v. Jost Harro Schmidt, Bd. 1: *Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel F I 8a*, Frankfurt 1974 (*Das Erbe Deutscher Musik*, 54).

⁴ Mark Lindley, *Ars ludendi. Early German Keyboard Fingerings c. 1525 – c. 1625 / Ars ludendi. Frühe deutsche Fingersätze für Orgel- und Klavierinstrumente ca. 1525 – ca. 1625*, aus dem Englischen von Martin Betz, Neuhof 1993 (*Quellen und Schriften*, Ergänzungsreihe, 2).

⁵ Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* (1571/83), hrsg. v. Charles Jacobs, Oxford 1984.

⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Mus. ms. 1581.

⁷ Christian Erbach, *The Collected Keyboard Compositions*, hrsg. v. Clare G. Rayner (*Corpus of Early Keyboard Music*, 36), Bd. I: *Ricercars*, American Institute of Musicology 1971, S. 114-116.

⁸ Charles Gilbert Jacobs, *The Performance Practice of Spanish Renaissance Keyboard Music*, 2 Teile (I: *Text*; II: *Musical examples*), Diss. New York University 1962, Ann Arbor, Michigan 1967, Teil 1, S. 211-235, Teil 2, S. 120-124 u. 131-138; Robert Parkins, *Keyboard fingering in early Spanish sources*, in: *Early Music* 11 (1983), S. 323-331.

⁹ Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 2491.

¹⁰ Wijnand van de Pol, *Un documento inedito sulla diteggiatura ai tempi di Frescobaldi*, in: *Arte organaria e organistica* 3 (1996), S. 46-49.

Handschriften überliefert¹¹. Die älteste mit Fingersätzen versehene englische Quelle, *My Ladye Nevells Booke*, ist eine 1591 fertig gestellte Abschrift von Werken William Byrds (1542/43-1623)¹². Die wenigen Fingersatz-Angaben am Beginn der einzigen niederländischen Claviermusik-Handschrift aus der Zeit um 1600, dem Manuskript der Susanne van Soldt¹³, stammen von einem englischen Schreiber¹⁴.

Die in diesen Quellen enthaltenen Angaben zum Fingersatz sind ausführlich beschrieben und zueinander in Beziehung gesetzt worden¹⁵. Die in den englischen Handschriften erhaltenen Fingersätze stimmen in weiten Zügen miteinander überein. Deutliche Parallelen weisen auch die Fingersatz-Angaben aus den unterschiedlichen süddeutschen Quellen auf. Die aus Spanien überlieferten Fingersätze sind sehr vielfältig, lassen aber dennoch gemeinsame Grundzüge erkennen. Miteinander unvereinbar sind hingegen die Angaben zur Applikatur, die von den beiden Italienern Girolamo Diruta und Adriano Banchieri in großer zeitlicher Nähe zueinander veröffentlicht worden sind.

¹¹ Peter Le Huray, *English Keyboard Fingerings in the 16th and early 17th Centuries*, in: *Source Materials and the Interpretation of Music. A Memorial Volume for Thurston Dart*, hrsg. v. Ian Bent, London 1981, S. 227-257; Mark Lindley, *Early English Keyboard Fingerings*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 12 (1988), S. 9-25. Eine Auswahl von englischen Stücken mit Fingersätzen beinhalten die Sammlungen: *Harpsicord Studies. Thirteen Preludes and Voluntaries with original fingerings from R.C.M. Ms. 2093 and B.L. Add. Ms. 31403*, hrsg. v. Maria Boxall, London 1980 (Edition Schott 11435); *The Fingering of Virginal Music. Eleven pieces by Bull, Byrd, Gibbons and others with contemporary fingerings*, hrsg. v. Peter le Huray, London 1981.

¹² *My Ladye Nevells Booke*, hrsg. v. Hilda Andrews, London 1926, Repr. New York 1969; Ton Koopmann, „*My Ladye Nevell's Booke*“ and old Fingering, in: *The English Harpsichord Magazine* 2 (1977), S. 5-10.

¹³ London, The British Library Add. Ms. 29485

¹⁴ *Nederlandse Klaviermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw*, hrsg. v. Alan Curtis, Amsterdam 1961 (*Monumenta Musica Neerlandica*, 3), S. X-XII.

¹⁵ In den vorangegangenen Anmerkungen ist die sich im Wesentlichen auf die Fingersätze einzelner Regionen (Süddeutschland, England und Spanien) beziehende Literatur erwähnt. Regional übergreifende Untersuchungen zu den Fingersatz-Quellen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts enthalten: Julane Rodgers, *Early Keyboard Fingering, ca. 1520-1620*, Diss. Univ. of Oregon, Ann Arbor, Michigan 1971; Mark Lindley, *Renaissance Keyboard Fingering*, in: *A Performer's Guide to Renaissance Music*, hrsg. v. Jeffery T. Kite-Powell, New York 1994, S. 189-199. Einen Überblick über historische Fingersätze bis ins 18. Jahrhundert bieten: Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*, Regensburg 1982 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 125), S. 133-184; Alda Bellasich u. Emilia Fadini, *Diteggiatura*, in: Alda Bellasich u. a., *Il clavicembalo. Organologia, Accordatura, Notazione, Diteggiatura*, Turin 1984, S. 161-225. Die Fingersatz-Angaben aus den wichtigsten gedruckten Lehrwerken sind (in englischer Übersetzung) zusammengestellt in: Barbara Sachs u. Barry Ife, *Anthology of Early Keyboard Methods*, Cambridge 1981. Eine Reihe von Stücken mit historischen Fingersätzen aus unterschiedlichen Zeiten und Regionen sind in die folgenden Lehrwerke aufgenommen worden, die daneben viele auf die Herausgeber zurückgehende Fingersatz-Angaben aufweisen, die zwar an historischen Vorbildern orientiert, aber nicht original sind: Kees Rosenhart, *The Amsterdam Harpsichord Tutor*, 2 Bde., Amsterdam 1977 u. 1978; Maria Boxall, *Harpsicord Method based on sixteenth- to eighteenth-century sources*, London 1977 (Edition Schott 11244); in deutscher Übersetzung von Gottfried Bach unter dem Titel: *Cembalo-Schule. Ein Grundlehrgang für das Spiel auf Cembalo oder Spinett unter Verwendung von Literatur aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*, Mainz 1981 (Edition Schott 6893); Sandra Soderlund, *Organ Technique. An Historical Approach*, 2. Aufl., Chapel Hill, North Carolina 1986. Ausschließlich historische Fingersätze, die in Handschriften oder Drucken mit Clavier-Musik erhalten geblieben sind, beinhalten die folgenden zwei Editionen von Mark Lindley und Maria Boxall (alle Stücke aus der 1982 veröffentlichten Sammlung sind auch in der deutlich umfangreicheren Nachfolge-Edition von 1992 enthalten): *Early Keyboard Fingerings. An Anthology. Klaviermusik alter Meister mit originalen Fingersätzen*, hrsg. v. Mark Lindley u. Maria Boxall, London 1982 (Edition Schott 11852); *Early Keyboard Fingerings. A Comprehensive Guide*, hrsg. v. Mark Lindley u. Maria Boxall, London 1992 (Edition Schott 12321). Nicht nur von historischem Interesse ist das Kapitel *Position and fingering* von Arnold Dolmetsch, in dem zahlreiche Fingersatz-Beispiele aus unterschiedlichen Regionen zusammengetragen sind: Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, London 1915, Repr. London 1969, S. 364-418. Eher kurios ist der Versuch zu bewerten, mit Hilfe eines Computer-Programms durch einen Daten-Abgleich mit Fingersatz-Angaben aus zehn um 1600 entstandenen englischen Quellen geeignete Fingersätze für andere Stücke aus dieser Zeit zu ermitteln: John Morehen: *Aiding Authentic Performance: A Fingering Databank for Elizabethan Keyboard Music*, in: *Computing and Musicology* 9 (1993-94), S. 81-92.

Bei den meisten in den Quellen enthaltenen Fingersatz-Angaben handelt es sich um Figurations-Fingersätze. An ihnen, insbesondere an den Tonleiter-Fingersätzen, die in nahezu jeder Quelle entweder beschrieben oder aus den angegebenen Fingersätzen ablesbar sind, lassen sich deutliche Unterschiede zwischen den einzelnen Fingersatz-Systemen erkennen. Sie ergeben sich im Wesentlichen daraus, dass bei den Skalen-Fingersätzen, die zum überwiegenden Teil entweder aus paarigen oder aus Überschlags-Fingersätzen bestehen, auf den guten bzw. schlechten Noten andere Finger eingesetzt werden. Prinzipiell gibt es in beiden Händen zwei verschiedene Möglichkeiten: Entweder die Finger 2 und 4 sind gut oder die Finger 1, 3 und 5. Während in Süddeutschland wie bei Girolamo Diruta in beiden Händen gleichermaßen die Finger 2 und 4 als gute, die anderen Finger als schlechte gelten, ist es in England wie bei Adriano Banchieri genau anders herum. Die Fingersatz-Quellen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler zeigen insofern eine Besonderheit, als in beiden Händen eine andere Zuordnung besteht: Rechts werden bei Tonleiterausschnitten wie in den englischen Handschriften gute Noten in der Regel mit 3, an Spizentönen auch mit 5, gelegentlich vor größeren Sprüngen sogar mit 1 gespielt, links jedoch mit 2 oder 4¹⁶.

Für die Spieltechnik um 1600 hat der Daumenuntersatz keine Bedeutung. In Spanien werden zwar insbesondere bei der Ausführung von schnellen Skalen gelegentlich mehrere, jeweils die Finger 1 bis 4 umfassende Positions-Fingersätze aneinandergereiht, dabei wird jedoch zwischen den einzelnen Vierton-Gruppen die ganze Hand geschlossen zur Seite verschoben. Nach dem Zeugnis Carl Philipp Emanuel Bachs (1714-1788) geht die Entwicklung des Daumenuntersatzes auf seinen Vater Johann Sebastian (1685-1750) zurück¹⁷. Auch stumme Fingerwechsel kommen in den Quellen zum Fingersatz aus der Zeit um 1600 nicht vor. Diese Technik wird erstmals 1717 von François Couperin (1668-1733) beschrieben¹⁸.

Griff-Fingersätze sind in den aus den unterschiedlichen Regionen überlieferten Quellen deutlich seltener zu beobachten. Da die Beschaffenheit der Hand vor allem bei größeren Intervallen nur eine sehr begrenzte Anzahl von Ausführungsmöglichkeiten bietet, sind die Fingersatz-Angaben für Intervall- und Akkordgriffe naturgemäß sehr viel einheitlicher. Während Griffe häufig von einem zum anderen Akkord unverändert fortgesetzt werden, ist bei Figurations-Fingersätzen der Fingerwechsel die Regel. Nur in Ausnahmefällen oder in langsamer Bewegung werden einzelne Finger fortgesetzt.

Bei der Beschäftigung mit alten Fingersätzen ist zu berücksichtigen, dass sich die Klaviaturen historischer Instrumente von den heutigen in einigen Punkten unterscheiden. Auch wenn die alten Klaviaturen nicht einheitlich sind, so lassen sich doch einige Tendenzen beobachten. Die Untertasten sind verhältnismäßig kurz, also nur wenig länger als die Obertasten, was damit korrespondiert, dass der Daumen nicht untergesetzt wird¹⁹. Die Obertasten, die bei mitteltöniger Stimmung eindeutig zu benennen sind, haben eine etwas andere Lage: cis und fis befinden sich etwas weiter links und damit näher an c und f, es und b entsprechend etwas weiter rechts, näher an e und h. Unmittelbare Auswirkungen auf die Anlage der Fingersätze hat die abweichende Tastenbelegung in der untersten Oktavlage bei Klaviaturen mit kurzer oder gebrochener Oktave²⁰.

¹⁶ Siehe Kapitel 3.2.

¹⁷ Siehe Kapitel 1.7.

¹⁸ François Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Paris 1717, hrsg. v. Anna Linde (deutsche Übersetzung von Anna Linde: *Die Kunst das Clavecin zu spielen*; englische Übersetzung von Mevanwy Roberts: *The Art of playing the Harpsichord*), Leipzig 1933, Repr. Wiesbaden [o. J.] (Edition Breitkopf 5560), S. 20: „par la manière de changer de doigt sur une même note“.

¹⁹ Jean-Claude Zehnder, *Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Musik und Gottesdienst* 31 (1977), S. 31-42 u. 85-96, S. 33.

²⁰ Siehe Kapitel 3.6.

1.7 Hinweise in Berichten aus dem 18. Jahrhundert

Einige norddeutsche Quellen aus dem 18. Jahrhundert schildern die Umbruchsituation des Fingersatzes um 1800 und beleuchten damit indirekt die Fingersatz-Technik im 17. Jahrhundert. Aufschlussreiche Hinweise enthalten insbesondere der 1753 in Berlin veröffentlichte *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* von Carl Philipp Emanuel Bach¹ (1714-1788) sowie die beiden 1731 und 1735 in Hamburg erschienenen Generalbass-Schulen von Johann Mattheson² (1681-1764).

Am Beginn seiner umfangreichen Erläuterungen zur Applikatur beschreibt Carl Philipp Emanuel Bach die historische Situation, die zu einer Erweiterung der Fingersatz-Technik geführt hat: *„Mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunct erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommnern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten ganz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden. Da diese neue Finger-Setzung so beschaffen ist, das man damit alles mögliche zur bestimmten Zeit leicht herausbringen kan; so lege ich solche hier zum Grunde.“*³

Ein Grund für die Veränderung der Fingersatz-Technik als Folge der stilistischen Entwicklung am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert ist die zunehmende Verwendung entlegenerer Tonarten mit vielen Obertasten. Diese wiederum geht einher mit der Modifizierung der mitteltönigen Stimmung: *„Vor diesem war das Clavier nicht so gut temperirt wie heut zu Tage, folglich brauchte man nicht alle vier und zwanzig Tonarten wie anjetzo und man hatte also auch nicht die Verschiedenheit von Passagien.“*⁴

Entscheidend ist zudem, dass die musikalische Faktur zunehmend von komplexeren polyphonen Strukturen bestimmt wird, die ein komplizierteres Satzbild mit sich bringen. Nicht zufällig beziehen sich die meisten Fingersatz-Angaben aus früherer Zeit auf Stellen, an denen eine Hand nur eine einzige Stimme auszuführen hat, oder auf einzelne begleitende Intervall- oder Akkord-Griffe. Vermutlich hat Bach diese Unterschiede im Blick, wenn er behauptet: *„Unsere Vorfahren, welche sich überhaupt mehr mit der Harmonie als Melodie abgaben, spielten folglich auch meistentheils vollstimmig.“*⁵

Zentrales Element der nach Carl Philipp Emanuel Bachs Bericht von seinem Vater Johann Sebastian (1685-1750) entwickelten Fingersatz-Technik ist ein deutlich erweiterter Daumeneinsatz, der eine grundlegend neue Spielweise ermöglicht: *„Der Gebrauch des Daumens giebt der Hand nicht nur einen Finger mehr, sondern zugleich den Schlüssel zur ganzen möglichen Applicatur.“*⁶

¹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Faks. Leipzig 1958 [Bach 1753].

² Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, 2. Aufl., Hamburg 1731, Repr. Hildesheim 1968 [Mattheson 1731]; Johann Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg 1735, Faks. 1980 (*Dokumente früher Musik und Musikliteratur im Faksimile*, 2) [Mattheson 1735], S. 72.

³ Bach 1753, S. 17.

⁴ Bach 1753, S. 17.

⁵ Bach 1753, S. 16.

⁶ Bach 1753, S. 19.

Was damit konkret gemeint ist, wird wenig später deutlich, wenn Bach zwei zentrale Fingersatz-Techniken einander gegenüberstellt: „Die Abwechslung der Finger ist der hauptsächlichste Vorwurf der Applicatur. Wir können mit unsern fünf Fingern nur fünf Tone nach einander anschlagen; folglich mercke man vornehmlich zwey Mittel, wodurch wir bequem so viel Finger gleichsam kriegen als wir brauchen. Diese zwey Mittel bestehen im dem Untersetzen und Ueberschlagen. Da die Natur keinen von allen Fingern so geschickt gemacht hat, sich unter die übrigen andere so zu biegen, als den Daumen, so beschäftigt sich dessen Biegsamkeit samt seiner vortheilhaften Kürtze gantz allein mit dem Untersetzen an den Oertern und zu der Zeit, wenn die Finger nicht hinreichen wollen. Das Ueberschlagen geschieht von den andern Fingern und wird dadurch erleichtert, indem ein grösserer Finger über einen kleinern oder den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichfals an Fingern fehlen will. Dieses Ueberschlagen muß durch die Uebung auf eine geschickte Art ohne Verschränckung geschehen.“⁷

Während die Technik des Überschlagens schon lange verwendet worden ist, ist das Untersetzen des Daumens eine epochale Innovation für die Spieltechnik bei Tasteninstrumenten. Beide Spielweisen bestehen in der Mitte des 18. Jahrhunderts nebeneinander. Durch die Neuentwicklung des Daumenuntersatzes wird die alte Fingersatz-Technik nicht völlig abgelöst. In Tonarten mit wenigen Vorzeichen wird sie nach wie vor angewendet, wie die drei verschiedenen Fingersatz-Varianten für eine aufsteigende C-Dur-Tonleiter in den Tabellen mit Fingersatz-Beispielen unterstreichen, die dem *Versuch* beiliegen (über den Noten – Bach notiert nur Notenköpfe, keine Notenwerte oder Taktangaben – stehen die Fingersätze für die rechte, unter ihnen die für die linke Hand)⁸:

1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
1	2	3	4	3	4	3	4	3	4	3
1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1
c ¹	d ¹	e ¹	f ¹	g ¹	a ¹	h ¹	c ²	d ²	e ²	f ²
5	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2
4	3	2	1	4	3	2	1	3	2	1
4	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2

„Bey Tab.I. Fig.I ist uns die Scala C dur im Aufsteigen vorgemahlt. Wir sehen hierbey drey Arten von Finger-Setzung für jede Hand. Keine davon ist verwerflich, ohngeachtet die mit dem Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten in der rechten Hand und in der linken des zweyten Fingers über den Daumen, und die allwo der Daumen in F wieder eingesetzt wird, vielleicht gewöhnlicher seyn mögen als die dritte Art.“⁹

Für die Skalen-Fingersätze, bei denen sich im Verlauf durchgängig zwei Finger abwechseln, schreibt Bach dieselben Finger vor, die in den aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler überlieferten Tonleiter-Fingersätzen zu beobachten sind¹⁰, rechts 3 und 4, links 2 und 1. Es ist aber bezeichnend, dass Bach in den dem *Versuch* beiliegenden Tabellen mit Fingersatz-Beispielen bei Tonleiter-Fingersätzen keine Notenwerte angibt. Dies zeigt, dass für die Anlage der Applicatur im 18. Jahrhundert die Unterscheidung in gute und schlechte Note keine Bedeutung mehr hat.

Aufschlussreich sind auch die Hinweise von Johann Mattheson. Eindrücklich schildert er in *Grosse General-Baß-Schule* die verwirrende Vielfalt unterschiedlicher Spieltechniken in

⁷ Bach 1753, S. 23.

⁸ Bach 1753, TAB: I., Fig. I.

⁹ Bach 1753, S. 24

¹⁰ Siehe Kapitel 3.2.

der Übergangssituation am Beginn des 18. Jahrhunderts: „*So mancher als spielet / fast so manche Art der so genannten Application wird man auch finden. Einer läufft mir vier / der ander mit fünff / etliche gar / und fast eben so geschwind / mit nur zween Fingern. Es liegt auch nichts hieran; so lange man sich nur eine gewisse Richtschnur wehlet / und beständig dabey bleibet.*“¹¹ Offenbar ermöglicht die neue Spieltechnik nur in sehr bescheidenem Maße ein höheres Spieltempo.

Dass auch Mattheson für Tonleitern mit wenigen Vorzeichen das Spiel *mit zween Fingern* favorisiert, zeigt der einzige konkretere Hinweis zum Fingersatz, den er im Anschluss an diese Schilderung mitteilt: „*In gar gemeinen Gängen ist sonst nur dieses zu beobachten / daß man in der rechten Hand aufwärts den Gold- und Mittel-Finger; unterwärts aber den Mittel- und Zeige-Finger nehme. Dahingegen sich die lincke Hand aufwärts des Zeige-Fingers und Daumens / herunter aber des Zeig- und Mittel-Fingers / Abwechslungs-Weise / bedienet. Ich sage / dieses ist der gemeine Weg und Unterricht; der sich doch nur auf gar wenige Vorfälle schicket.*“¹² Alle vier von Mattheson für das Skalenspiel angegebenen Fingerpaare – rechts soll aufwärts mit 3 und 4, abwärts mit 3 und 2 gespielt werden, links aufwärts mit 2 und 1, abwärts mit 2 und 3 – entsprechen denjenigen, die nach dem Zeugnis der erhaltenen Fingersatz-Quellen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler schon 100 Jahre zuvor für das Spiel von Tonleiter-Ausschnitten verwendet worden sind¹³. Auch bei Mattheson ist jedoch die für die Anlage der älteren Skalen-Fingersätze zentrale Unterscheidung zwischen guten und schlechten Noten nicht mehr relevant.

Sehr umständlich mutet Matthesons Beschreibung des Fingersatzes für eine auf zwei Hände verteilte über vier Oktaven auf- und absteigende C-Dur-Tonleiter in *Kleine General-Baß-Schule* an. Zum leichteren Verständnis des Textes sind die darin enthaltenen Fingersatz-Angaben im Anschluss an das Zitat schematisch zusammengefasst: „*Man setzt den Mittel-Finger der lincken Hand auf das C, und drückt es sanfft nieder; den Zeige-Finger hernach, wenn jener wieder aufgehoben worden, auf das D; den Daumen / nach aufgehobenen Zeige-Finger, auf das E, und wechselt so mit dem Zeige-Finger und Daumen immer ab / bis in das c'; alwo die rechte Hand mit dem Mittel-Finger / eben von demselben c', da es die lincke gelassen hat, anhebet; und wird sodann d' mit dem Gold-Finger; e' mit dem Mittel-Finger; f' mit dem Gold-Finger, und ferner, eins ums andre / mit besagten Fingern fortgefahen, bis gantz hinauf an das c'', auf welches man den kleinen Finger setzen kann: daß demnach jede Hand zwe Octaven abfertigt. Herunterwärts ist dieser Gang also bestellet. Der kleine Finger rechter Hand fängt mit dem c''' an; h'' nimmt man mit dem Gold-Finger; a'' braucht den Mittel- und g'' den Zeige-Finger; so weit folgen die 4 Finger bequemlich nach der Reihe; das f'' erfordert wiederum den Mittel- das e'' den Zeige-Finger: und mit diesen beiden wird hernach abgewechselt / Schritt vor Schritt / Grad vor Grad / bis an das c', worauf der Daume gesetzt werden mag. Nun hebt von demselben c' auch die lincke Hand ihren Rück-Weg an, und braucht den Vor-Finger dazu; den mittelsten auf h, den Vor-Finger wieder aufs a; den mittelsten aufs g, und so eins ums andre bis ans C, welches der Gold-Finger nehmen muß. Solcher Gestalt hat man schon eine kleine Anwendung der Finger / welche zur Richtschnur dienen kann / so lange durch lauter gantze / und grosse halbe Grade in der untersten Tasten-Reihe / auf und nieder / Stufen-Weise verfahren wird.*“¹⁴

¹¹ Mattheson 1731, S. 318.

¹² Mattheson 1731, S. 319.

¹³ Siehe Kapitel 3.2.

¹⁴ Mattheson 1735, S. 72.

aufwärts:	C	D	E	c ¹									
linke Hand:	3	2	1	...2121...	1									
						rechte Hand:	3	4	3	4	...3434...	5		
						aufwärts:	c ¹	d ¹	e ¹	f ¹	c ³		
rechte Hand:	5	4	3	2	3	2	...3232...				1			
abwärts:	c ³	h ²	a ²	g ²	f ²	e ²				c ¹			
								abwärts:	c ¹	h	a	g	C
								linke Hand:	2	3	2	3	...2323...	4

Der ausführlich beschriebene Fingersatz entspricht im Kern genau dem aus der vier Jahre zuvor veröffentlichten anderen Generalbass-Schule Matthesons. Aufschlussreich ist der Text vor allem deshalb, weil er neben den Fingersatz-Angaben eine detaillierte Beschreibung des Bewegungsablaufs beim Spiel enthält. Am Beginn betont Mattheson zweimal ausdrücklich, dass erst dann die nächste Taste niedergedrückt werden soll, wenn die davor gespielte wieder aufgehoben worden ist. Einfacher und klarer kann die Grund-Artikulation kaum beschrieben werden, die die Spieltechnik der Clavier-Musik von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts durchgängig bestimmt hat und erst im Übergang zur Romantik durch das Legato-Spiel abgelöst wird¹⁵. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) hat diese Spielweise als *ordentliches Fortgehen* bezeichnet und in Abgrenzung vom Legato (*Schleiffen*) und Staccato (*Abstossen*) folgendermaßen beschrieben: „Sowohl dem Schleiffen als Abstossen ist das ordentliche Fortgehen entgegen gesetzt, welches darinnen besteht, daß man ganz hurtig kurz vorher, ehe man die folgende Note berührt, den Finger von der vorhergehenden Taste aufhebet. Dieses ordentliche Fortgehen wird, weil es allezeit vorausgesetzt wird, niemahls angezeigt.“¹⁶ Nur vor diesem Hintergrund sind die historischen Fingersätze richtig zu verstehen.

¹⁵ Jean-Claude Zehnder, *Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Musik und Gottesdienst* 31 (1977), S. 31-42 u. 85-96; Jean-Claude Zehnder, *Alte Fingersätze*, in: *Ars organi* 28 (1980), S. 139-150; Harald Vogel, *Zur Interpretation des barocken Orgelrepertoires. Anmerkungen zum Verhältnis von Artikulation und Fingersatz*, in: *Der Kirchenmusik* 33 (1982), S. 4-11; Ludger Lohmann, *Zur Artikulation in alter Orgelmusik*, in: *Ars organi* 31 (1983), S. 13-20.

¹⁶ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, 2. Aufl., Berlin 1765, Repr. Hildesheim 1970, S. 29.

1.8 Forschungs- und Interpretationsgeschichte

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit alten Fingersätzen beginnt in der Mitte des 19. Jahrhunderts. 1840 hat Carl Ferdinand Becker eine Reihe von Fingersatz-Angaben aus Lehrwerken veröffentlicht, die im 16., 17. oder 18. Jahrhundert in Deutschland gedruckt worden sind¹. Die ältesten von ihm wiedergegebenen Angaben stammen aus Elias Nicolaus Ammerbachs 1571 in Leipzig veröffentlichter *Orgel oder Instrument Tabulatur* und aus zwei süddeutschen Quellen des ausgehenden 17. Jahrhunderts, der anonym veröffentlichten Abhandlung *Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser* (Augsburg 1689) und Daniel Speers *Grundrichtiger Kurtz-Leicht und Nöthiger jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst, Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt* (Ulm 1697).

Beckers Bemerkungen zu alten Fingersätzen sind stark von Carl Philipp Emanuel Bach beeinflusst, der in dem sehr umfangreichen Kapitel *Von der Finger-Setzung im Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Berlin 1753) ausführt: „Da der Daumen von unsern Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmahl zu viel Finger. Als man nachhero solchen fleißiger zu gebrauchen anfing, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue und man hatte gleichsam noch nicht das Herz, den Daumen allezeit da, wo er hingehöret, einzusetzen. Jetzo empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des bessern Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Musick, daß wir deren zu wenig haben.“² Bezeichnenderweise stellt Becker seinem Kapitel *Die Applicatur auf den Tasteninstrumenten* dieses Zitat in verkürzter Form voraus³.

Ausgehend von den von Becker angeführten Fingersatz-Quellen versucht C. L. Hilgenfeldt 1850 in einer Veröffentlichung zum hundertsten Todestag von Johann Sebastian Bach, die Besonderheiten von Bachs Applikatur herauszuarbeiten⁴. In diesem Zusammenhang schreibt Hilgenfeldt über die vor Bach gebräuchlichen Fingersätze: „In der Regel verwendete man beim Clavierspielen nur die drei mittleren Finger. Der kleine wurde allenfalls ab und an einmal als Reserve mit benutzt und, bei weiten Griffen, auch wohl der Daumen. Für gewöhnlich wusste man mit diesem nichts anzufangen.“⁵ Während in den von Hilgenfeldt angeführten Fingersatz-Quellen aus der Zeit vor Bach der kleine Finger in der Tat nur in Ausnahmefällen zum Einsatz kommt, dokumentieren die von ihm zitierten Fingersätze von Elias Nicolaus Ammerbach und aus dem anonym veröffentlichten *Wegweiser* eindeutig, dass im 16. und 17. Jahrhundert von einigen Spielern bei aufsteigenden Skalen in der linken Hand regelmäßig der Daumen verwendet worden ist. Hilgenfeldts ungenaue Beschreibung der Applikatur in der Zeit vor Johann Sebastian Bach zeigt, dass man am Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit historischen Fingersätzen, ohne zwischen den Angaben für die rechte und die linke Hand zu unterscheiden, offenbar sehr undifferenziert in einem weitgehenden Verzicht auf die Verwendung des Daumens ein zentrales Kennzeichen alter Fingersätze gesehen hat.

1888 sind von Hortense Panum erstmals Fingersatz-Beispiele aus einer der Handschriften mit Applikatur-Angaben aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler veröffentlicht worden⁶. Es handelt sich dabei um drei insgesamt acht Takte umfassende Abschnitte aus

¹ Carl Ferdinand Becker, *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte. Materialien zu einer Geschichte derselben*, Leipzig 1840 [Becker 1840], S. 58-63.

² Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Faks. Leipzig 1958, S. 45.

³ Becker 1840, S. 58.

⁴ C. L. Hilgenfeldt, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1850 [Hilgenfeldt 1850], S. 34 u. 173-176.

⁵ Hilgenfeldt 1850, S. 34.

⁶ Hortense Panum, *Melchior Schild oder Schildt*, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte* 20 (1888), Repr. Scarsdale, New York 1960, S. 27-30 [Panum 1888].

der Handschrift Voigtländer⁷. In Panums Bericht über die von ihm in der königlichen Bibliothek in Kopenhagen aufgefundene Tabulatur, die an einen 1642 gedruckten Band mit Oden und Liedern von Gabriel Voigtländer angeheftet war, erwähnt er, dass die Handschrift neben Werken von Melchior Schildt unter anderem zwei Variationsreihen umfasst, in denen einige Fingersatz-Angaben enthalten sind. Die Komponisten der beiden Stücke sind in der Handschrift mit den von Panum nicht aufgelösten Initialen *H.S.M.* und *J.R.R.*⁸ bezeichnet, die auf den Sweelinck-Schüler Heinrich Scheidemann und den in Flensburg und Kopenhagen tätigen deutschen Organisten Johann Rudolph Radeck verweisen⁹. Auf die Anlage der Fingersätze geht Panum nur mit zwei kurzen Hinweisen ein; bezeichnenderweise beziehen sich beide auf die Verwendung des Daumens. Zunächst bemerkt er allgemein: „*die hin und wieder eingeschriebenen Fingersätze bestätigen den seltenen Gebrauch des Daumens in damaliger Zeit*“¹⁰. Dann hebt er vor dem dritten von ihm wiedergegebenen Fingersatz-Beispiel, dem einzigen, in dem die Verwendung des Daumen gefordert wird, hervor: „*Dass der Daumen wirklich auch benutzt wurde zeigt folgende Stelle, wo er obendrein noch auf eine Obertaste verwendet erscheint*.“¹¹ Die drei Fingersatz-Beispiele beinhalten jeweils nur Fingersätze für eine Hand: die beiden ersten für die rechte, das letzte für die linke. Panum geht nicht darauf ein, dass das einzige Beispiel, in dem der Daumen vorkommt, zugleich das einzige für die linke Hand ist. Dabei wird der Daumen nicht nur in den drei von Panum wiedergegebenen Fingersatz-Beispielen, sondern durchgängig in den beiden von ihm erwähnten, mit Fingersätzen versehenen Stücken aus der Handschrift Voigtländer ausschließlich in der linken Hand verwendet¹².

Von großer Bedeutung sind die in rascher Folge innerhalb des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts von Max Seiffert vorgelegten Veröffentlichungen, insbesondere seine Dissertation über *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* (1891)¹³, seine Editionen von *Samuel Scheidts Tabulatura nova für Orgel und Clavier* als Band 1 der *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1892)¹⁴ und von Jan Pieterszoon Sweelincks *Werken voor orgel of klavier* als Band 1 der Sweelinck-Gesamtausgabe (1894)¹⁵ sowie der erste Band der *Geschichte der Klaviermusik* (1899)¹⁶. Im Quellenbericht zu seiner Ausgabe von Sweelincks Clavierwerken hebt Seiffert eine umfangreiche Handschrift aus der Bibliothek der Grafen Lynar zu Lübbenau in Brandenburg besonders hervor: „*Dieses Ms. ist die reichste und, wie ich schon vorweg sagen darf, auch die zuverlässigste Quelle von allen anderen*.“¹⁷ Seiffert konnte für seine Ausgabe von 1894 allerdings nur auf Kopien der Handschrift zurückgreifen – das Original war nicht

⁷ Siehe Kapitel 2.26; wiedergegeben sind die folgenden Stellen: Voigtländer I, 83-85 (nur Oberstimme); Voigtländer II, 42-45 (nur Oberstimme); Voigtländer I, 78 (nur Unterstimme).

⁸ Panum liest fälschlicherweise *P.R.R.* (Panum 1888, S. 29).

⁹ Alis Dickinson, *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and commentary*, 2 Teile (I: *Commentary*; II: *Transcriptions and critical notes*), Diss. North Texas State University 1973, Ann Arbor, Michigan 1974 [Dickinson 1974], Teil I, S. 112.

¹⁰ Panum 1888, S. 29.

¹¹ Panum 1888, S. 30.

¹² Voigtländer I und II. Lediglich in einem weiteren mit Fingersätzen versehenen Stück der Handschrift, das von Panum nicht erwähnt wird (Voigtländer III), ist auch in der rechten Hand der Daumen an einigen Stellen vorgeschrieben.

¹³ Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), S. 145-260 [Seiffert 1891].

¹⁴ *Samuel Scheidts Tabulatura nova für Orgel und Clavier*, hrsg. v. Max Seiffert, Leipzig 1892 (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, V/1).

¹⁵ *Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck*, hrsg. v. Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Bd. 1: *Werken voor orgel of klavier*, hrsg. v. Max Seiffert, 's-Gravenhage u. Leipzig 1894 [Sweelinck (Seiffert 1894)].

¹⁶ Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik. Herausgegeben als dritte, vollständig umgearbeitete und erweiterte Ausgabe von C. F. Weitzmanns's Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur. Nebst einem Anhang: Geschichte des Klaviers von Oskar Fleischer*, Bd. 1: *Die ältere Geschichte bis um 1750*, Leipzig 1899 [Seiffert 1899].

¹⁷ Sweelinck (Seiffert 1894), S. III.

auffindbar. Diese Abschriften waren 1841 von dem Lübbenauer Arzt H. Müller angefertigt worden und 1886 in den Besitz der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis in Amsterdam gelangt¹⁸. Sie enthielten neben 18 Sweelinck-Clavierwerken ein vollständiges Inhaltsverzeichnis der Handschrift. Das Original wurde in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt und von Seiffert mit der nach wie vor gültigen Signatur Lynar A1 versehen¹⁹. Unter den von Seiffert 1894 nach Müllers Kopien veröffentlichten Stücken befinden sich alle acht streckenweise mit Fingersätzen versehenen Sweelinck-Werke aus der Handschrift Lynar A1. Die in ihnen enthaltenen Fingersatz-Angaben sind von Seiffert in seine Ausgabe übernommen worden²⁰ und damit seit dem Ende des 19. Jahrhunderts allgemein bekannt. Bei diesen Fingersätzen handelt es sich um die einzigen Applikatur-Angaben zu eindeutig von Sweelinck stammenden Werken, die aus dem 17. Jahrhundert erhalten geblieben sind²¹.

Im Vorwort zu seiner Sweelinck-Ausgabe von 1894 geht Seiffert auf die Anlage der Fingersätze aus der Handschrift Lynar A1 ein. Er hebt hervor, „*wie häufig der erste und fünfte Finger schon angewendet werden*“²² und versucht, die Fingersätze historisch einzuordnen, indem er sie einerseits mit dem von Girolamo Diruta im 1593 in Venedig veröffentlichten *Il Transilvano* beschriebenen Fingersatz-System vergleicht, das vermutlich die Grundzüge der Fingersatz-Technik seines Lehrers Claudio Merulo widerspiegelt²³, andererseits mit Fingersatz-Angaben zu Werken von Sweelinck-Schülern. Ausgehend von Johann Matthesons Bericht in der 1740 erschienenen *Grundlage einer Ehren-Pforte* über einen Studienaufenthalt Sweelincks bei Gioseffo Zarlino in Venedig²⁴ vermutet Seiffert, dass Sweelincks Claviertechnik von Merulo beeinflusst sei, der als Organist an San Marco in Venedig wirkte. In den von Diruta beschriebenen Fingersätzen – Seiffert bezieht sich bei seinen Angaben zu Dirutas Fingersatz-System ausdrücklich auf die 1892 erschienene Abhandlung zu Dirutas *Il Transilvano* von Carl Krebs²⁵ – werden die Daumen und die kleinen Finger aber nur zur Ausführung von großen Sprüngen oder Intervallgriffen verwendet. Für den Vergleich mit Fingersätzen, die in Stücken von Sweelinck-Schülern überliefert sind, greift er auf die von ihm 1891 in seiner Arbeit über *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* veröffentlichten Fingersatz-Angaben zu Stücken von Samuel Scheidt und Heinrich Scheidemann zurück²⁶. Dabei handelt es sich um einen kurzen Abschnitt aus dem einzigen streckenweise mit Fingersätzen versehenen Stück aus Scheidts *Tabulatura nova*²⁷ und um fünf Takte aus dem Scheidemann-Stück aus der von Panum beschriebenen Tabulatur-Handschrift²⁸. Schon an diesen wenigen Fingersatz-Beispielen ist deutlich zu erkennen, dass „*der erste und fünfte Finger doch ganz anders verwendet werden als bei Merulo-Diruta*“²⁹.

¹⁸ Sweelinck (Seiffert 1894), S. II-III; Jan Pieterszⁿ Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, 2. Aufl., Amsterdam 1943 [Sweelinck (Seiffert 1943)], S. XLIV.

¹⁹ Siehe Kapitel 2.15.

²⁰ Bei den in Sweelinck (Seiffert 1894) mit Fingersatz-Angaben aus der Handschrift Lynar A1 veröffentlichten Sweelinck-Werken handelt es sich um fünf Toccaten (Nr. 14, S. 63-65; Nr. 18, S. 75-76; Nr. 19, S. 77-78; Nr. 21, S. 81-83; Nr. 23, S. 85-87), zwei Fantasien (Nr. 7, S. 36-40; Nr. 13, S. 60-62) und die *Pavana Philippi* (Nr. 29, S. 107-110).

²¹ Siehe Kapitel 1.2.

²² Sweelinck (Seiffert 1894), S. XV.

²³ Siehe Kapitel 1.5.

²⁴ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, Repr. Kassel 1969 [Mattheson 1740], S. 331.

²⁵ Carl Krebs, *Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), S. 307-388 [Krebs 1892].

²⁶ Seiffert 1891, S. 209 u. 238.

²⁷ Siehe Kapitel 2.23; der Abschnitt zeigt die Stelle Scheidt I, 161-162.

²⁸ Voigtländer I, 80, 81, 82 und 87-88 (nur Oberstimme).

²⁹ Sweelinck (Seiffert 1894), S. XV.

Angesichts dieser Bemerkungen im Vorwort der Sweelinck-Ausgabe von 1894 ist es sehr irritierend, dass Seiffert 1899 in der *Geschichte der Klaviermusik* mit Blick auf die Fingersätze aus der Handschrift Lynar A1 und das von Diruta beschriebene Fingersatz-System eine „Übereinstimmung Sweelinck’s mit der venetianischen Schule“³⁰ konstatiert. Seiffert betrachtet vornehmlich Skalen-Fingersätze. Er unterscheidet dabei zwischen den Fingersätzen für die rechte und denen für die linke Hand, lässt jedoch das von Diruta ausführlich beschriebene Prinzip der guten und schlechten Noten völlig außer Acht. Nach der Wiedergabe von 15 kurzen Fingersatz-Beispielen aus der Handschrift Lynar A1 stellt er fest: „Die Fingerzählung ist, wie man sieht, nicht die englische, sondern die italienische Diruta’s. Ebenso der Fingersatz, namentlich bei auf- und absteigenden Figuren. Aufsteigend benutzt die rechte Hand den dritten und vierten Finger, die linke den dritten und zweiten, absteigend jene den dritten und zweiten, diese den dritten und vierten.“³¹ Am deutlichsten ist die daraus resultierende Fehlinterpretation der Fingersatz-Angaben aus der Handschrift Lynar A1 an den Fingersätzen für die rechte Hand festzumachen. Für die Ausführung von Tonleitern werden rechts, wie Seiffert richtig beschreibt, bei den in der Handschrift Lynar A1 zu beobachtenden Fingersätzen die gleichen Fingerpaare verwendet wie bei Diruta: bei aufsteigenden Tonleitern die Finger 3 und 4, bei absteigenden 3 und 2. Während jedoch bei Diruta die guten Noten mit 2 oder 4 und die schlechten mit 3 gespielt werden, ist es bei den Fingersätzen aus der Handschrift Lynar A1 in der rechten Hand genau anders herum. Dadurch ergeben sich in der rechten Hand trotz der Verwendung der gleichen Finger grundlegend andere Fingersätze: bei Diruta Überschlagn-Fingersätze (aufwärts 23434..., abwärts 43232...) ³², in Lynar A1 paarige Fingersätze (aufwärts 3434..., abwärts 3232...) ³³.

In der linken Hand stellt sich die Situation ungleich verworrener dar als in der rechten. Dazu trägt einerseits bei, dass in Seifferts oben zitierten Angaben zu Tonleiter-Fingersätzen ein Übersetzungsfehler aus der Abhandlung über Dirutas *Il Transilvano* von Carl Krebs fortgeschrieben wird: Nach Dirutas Beschreibung beginnen abwärts führende Tonleitern links mit dem zweiten Finger, werden dann im Verlauf mit dem dritten und zweiten im Wechsel ausgeführt – nach Krebs Übersetzung mit dem dritten und vierten – und enden mit dem vierten Finger³⁴. Zum anderen kommen in den meisten der ohnehin wenigen längeren Tonleiter-Ausschnitte, die in der Handschrift Lynar A1 mit Fingersätzen für die linke Hand versehen sind, einzelne Obertasten vor, die Einflüsse auf die Gestaltung der Applikatur haben können. Dass neben den in Lynar A1 für die rechte Hand angegebenen Fingersätzen auch die für die linke nicht den von Diruta beschriebenen entsprechen, zeigt sich, unabhängig von den Skalen-Fingersätzen, an der häufigen Verwendung des Daumens in der linken Hand. Seifferts Behauptung „Daumen und kleiner Finger treten zu den Mittelfingern nur selten hinzu; wo sie es thun, sind die technischen Gründe dafür leicht erkennbar“³⁵, die die Situation für die Fingersätze der rechten Hand durchaus richtig beschreibt, ist in Bezug auf den Daumen der linken

³⁰ Seiffert 1899, S. 84.

³¹ Seiffert 1899, S. 83. Die Zählung der Finger in Dirutas *Il Transilvano* entspricht wie in allen Quellen mit Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler der heute üblichen Weise. Die in den Handschriften der englischen Virginalisten zu beobachtende Fingerzählung verwendet zwar ebenfalls für beide Hände die Ziffern 1 bis 5, die Zählung erfolgt aber nicht in beiden Händen vom Daumen zum kleinen Finger, sondern jeweils von links nach rechts. In der rechten Hand unterscheidet sich diese Zählung nicht von der heute verwendeten Bezeichnung der Finger, in der linken ergibt sich die folgende Zuordnung: kleiner Finger – 1, Ringfinger – 2, Mittelfinger – 3, Zeigefinger – 4 und Daumen – 5.

³² Siehe Kapitel 1.5.

³³ Siehe Kapitel 3.2.

³⁴ Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venedig 1593 (Teil I) u. 1609 (Teil II), Faks. Bologna 1969 (*Bibliotheca musica Bononiensis*, II/132), Teil I, fol. 6v: „*ma descendendo la prima si trovarà con il secondo: dito, e si seguirà col terzo, e col secondo, terminando con il quarto*“; Krebs 1892, S. 329: „Abwärts nimmt man die erst Note mit dem zweiten Finger, und spielt dann weiter mit dem dritten und vierten, endigt auch mit dem vierten“ (das falsch übersetzte Wort ist jeweils durch Unterstreichung kenntlich gemacht).

³⁵ Seiffert 1899, S. 83-84.

Hand eindeutig unzutreffend. Das lässt sich schon allein an der von Seiffert in der *Geschichte der Klaviermusik* wiedergegebenen Auswahl von Fingersätzen aus der Handschrift Lynar A1 ablesen³⁶: Der Daumen ist darin nach dem Zeigefinger der am häufigsten verwendete Finger der linken Hand.

Die Fingersätze aus der Handschrift Lynar A1 sind in der Folge von vielen Wissenschaftlern besprochen worden: Gotthold Frotsche verweist in seiner *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* (Berlin 1935) auf die Fingersatz-Beschreibungen von Seiffert³⁷. Roland Häfner nimmt in seinem Buch über *Die Entwicklung der Spieltechnik und der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente* (München 1937) die von Matthesons Bericht über eine Venedig-Reise Sweelincks angeregte These Seifferts wieder auf, nach der die Fingersätze auf eine Beeinflussung der Spieltechnik Sweelincks durch Girolamo Diruta bzw. Claudio Merulo hindeuten³⁸. Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, der im Rahmen seiner grundlegenden Arbeit über *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek* darauf hingewiesen hat, dass sich einige biographische Angaben aus Matthesons Sweelinck-Artikel in der *Grundlage einer Ehren-Pforte*, insbesondere der erwähnte Studienaufenthalt bei Zarlino in Venedig, nicht mit den gesicherten Informationen zu Sweelincks Leben vereinbaren lassen³⁹, würdigt die Fingersatz-Angaben aus der Handschrift Lynar A1 als bedeutendes Zeugnis für die Spielweise am Beginn des 17. Jahrhunderts, das in direktem Zusammenhang mit Sweelincks Unterrichtspraxis stehen könnte⁴⁰.

Im Gegensatz zu den meisten anderen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler überlieferten Fingersätzen sind diejenigen zu den insgesamt acht Sweelinck-Werken, die in der Handschrift Lynar A1 teilweise mit Fingersatz-Angaben versehen sind, durch ihre Wiedergabe sowohl in der alten⁴¹ als auch der neuen Sweelinck-Gesamtausgabe⁴² schon lange

³⁶ Lynar A1 VII, 54, 56^I, 60^I, 58^I, 56^{II} (jeweils nur Oberstimme) und 60^{II}-61^I; Lynar A1 III, 34^I (Oberstimme) mit 33^{II} (Unterstimme); Lynar A1 V, 6^{II}, 12^{II}-13^I (jeweils nur Unterstimmen), 13^{II-III} und 15 (jeweils nur Unterstimme); Lynar A1 I, 9^{II} (nur Unterstimme), 26^{II} (Oberstimme) mit 26^I (Unterstimme), 37^{II} (Oberstimme) mit 37^I (Unterstimme) und 50^{II} (nur Unterstimme). Die aus der Handschrift Lynar A1 ausgewählten Fingersatz-Angaben werden von Seiffert in der *Geschichte der Klaviermusik* zum Teil erheblich entstellt wiedergegeben: Er verzichtet auf die Angabe von Doppelstrich-Ornamenten und ergänzt an den Stellen, an denen in der Handschrift ein Doppelstrich, aber keine Fingersatz-Ziffer angegeben ist, regelmäßig Fingersätze, ohne zu erwähnen, dass diese in der Handschrift nicht enthalten sind (in der rechten Hand notiert er bei den in der Handschrift mit Doppelstrichen versehenen Tönen meist die Ziffer 3, einmal auch die 2, in der linken immer die 2). Bei der Wiedergabe der Fingersätze zu Passagen, die in gleicher oder zumindest ähnlicher Form einmal der rechten Hand und einmal der linken Hand zufallen, gibt Seiffert bei den Fingersatz-Beispielen die entsprechenden Noten lediglich für die Stelle an, an der die rechte Hand sie auszuführen hat, und fügt, wiederum kommentarlos, in einer zusätzlichen Zeile darunter die Fingersätze aus der Parallelstelle für die linke Hand hinzu. Bei diesen Stellen handelt es sich nicht nur um solche, bei denen sich die einander entsprechenden Passagen in der linken und der rechten Hand lediglich durch eine Oktavversetzung unterscheiden, sondern auch um Transpositionen, die teilweise sogar eine leicht veränderte Intervallstruktur aufweisen.

³⁷ Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. 1, 2., unveränd. Aufl., Berlin 1959 (1. Aufl. 1935), S. 290-291.

³⁸ Roland Häfner, *Die Entwicklung der Spieltechnik und der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente*, München 1937 (*Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München*, 2), S. 79-80. In Häfners Beschreibung von Dirutas Fingersatz-System wird der Fingersatz für abwärts führende Tonleitern in der linken Hand in genau der gleichen Weise fehlerhaft angegeben wie bei Seiffert.

³⁹ Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Bd. 1, 2. Aufl., Den Haag 1946 [Sigtenhorst Meyer 1946], S. 42-44.

⁴⁰ Sigtenhorst Meyer 1946, S. 161-164.

⁴¹ Sweelinck (Seiffert 1894), Nr. 7, S. 36-40; Nr. 13, S. 60-62; Nr. 14, S. 63-65; Nr. 18, S. 75-76; Nr. 19, S. 77-78; Nr. 21, S. 81-83; Nr. 23, S. 85-87; Nr. 29, S. 107-110; 2. Auflage: Sweelinck (Seiffert 1943), Nr. 9, S. 44-48; Nr. 18, S. 84-86; Nr. 20, S. 90-92; Nr. 24, S. 102-103; Nr. 25, S. 104-105; Nr. 28, S. 110-112; Nr. 30, S. 114-116; Nr. 69, S. 251-254.

⁴² Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, hrsg. v. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Bd. I: *The instrumental works*, hrsg. v. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn u. Frits Noske, Teil 1: *Keyboard works. Fantasias and Toccatas*, hrsg. v. Gustav Leonhardt, 2. Aufl., Amsterdam 1974 (Nr. 9, S. 61-67; Nr. 14, S. 86-89; Nr. 15, S. 90-93; Nr. 18, S. 103-106; Nr. 19, S. 112-115; Nr. 21, S. 122-124; Nr. 22, S. 125-127); Teil 3: *Key-*

leicht zugänglich. Vornehmlich ausgehend von der praktischen Auseinandersetzung mit diesen Fingersätzen sind in den letzten 30 Jahren zahlreiche Untersuchungen zu den Applikatur-Angaben der Handschrift Lynar A1 erschienen. Im Mittelpunkt der meisten Veröffentlichungen stehen wie schon bei Seiffert die Tonleiter-Fingersätze. Betrachtet man die Untersuchungen in chronologischer Abfolge, so zeigt sich, dass zunächst eher allgemeinere, später zunehmend speziellere Aspekte der Fingersatz-Anlage für Skalen-Ausschnitte in den Blick genommen werden: Jean-Claude Zehnder macht darauf aufmerksam, dass die Tonleiter-Fingersätze der rechten Hand, bei denen der dritte Finger als Hauptfinger eingesetzt wird, denen der englischen Virginalisten entsprechen, nicht aber die der linken, bei denen entgegen der englischen Praxis häufig dem zweiten Finger die Funktion des Hauptfingers zukommt⁴³. Peter le Huray betont, dass die Fingersätze der linken Hand keine so klare Zuordnung von guten und schlechten Fingern erkennen lassen wie die der rechten, da die Finger 2 und 4 links häufig nicht nur auf guten, sondern verhältnismäßig oft auch auf schlechten Noten eingesetzt werden⁴⁴. Ludger Lohmann bringt diese Variabilität in der Ausgestaltung der Skalen-Fingersätze in der linken Hand mit der Verwendung von Obertasten in Verbindung, die auch zur Vermeidung des ansonsten in der Aufwärtsbewegung im Wechsel mit dem Zeigefinger verwendeten Daumens führen kann⁴⁵. Sandra Soderlund bemerkt, dass Terz-Durchgänge unabhängig vom Prinzip der guten und schlechten Noten häufig mit Positions-Fingersätzen ausgeführt werden, für die in beiden Händen in der Auf- und Abwärtsbewegung mit den Fingersätzen 234 oder 432 jeweils die drei mittleren Finger verwendet werden⁴⁶.

Insgesamt elf Stücke aus der Handschrift Lynar A1 sind mit Fingersatz-Angaben versehen⁴⁷, nur acht davon sind Sweelinck-Werke. Pieter van Dijk bezieht in seine Untersuchungen zu den Fingersatz-Angaben aus Lynar A1⁴⁸ erstmals zwei der insgesamt drei anderen Stücke mit ein: zwei Intavolierungen, von denen zumindest eine von Peter Philips stammt⁴⁹. Daneben geht er in seinem Artikel auch auf die Verteilung der einzelnen Stimmen auf die beiden Hände ein, die in Lynar A1 durchgängig an der Notation ablesbar ist⁵⁰. Einige Aspekte der Handverteilung sind auch im Hinblick auf die Analyse der Fingersätze von Interesse: In zweistimmigen Abschnitten spielt meist jede Hand eine Stimme; in mehrstimmigen werden die einzelnen Stimmen häufig nicht gleichmäßig verteilt, sondern so, dass die Hand, die eine schnelle Passage oder ein Ornament auszuführen hat, nach Möglichkeit währenddessen keine weiteren Töne greifen muss; geht eine Passage von einer Hand in die andere über, erfolgt der Wechsel zwischen beiden Händen in der Regel von einer schlechten zu einer guten Note; Passagen aus parallel geführten Terzen oder Sexten werden möglichst auf beide Hände verteilt.

board works. Settings of secular melodies and dances / Works for lute, hrsg. v. Frits Noske, 2. Aufl., Amsterdam 1974 (Nr. 11, S. 46-50; die Fingersatz-Ziffern sind im Notentext nicht angegeben, aber im kritischen Bericht aufgeführt).

⁴³ Jean-Claude Zehnder, *Alte Fingersätze*, in: *Ars organi* 28 (1980), S. 139-150, S. 139-142.

⁴⁴ Peter le Huray, *Fingering*, I. *Keyboard*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980, Bd. 6, S. 567-575 [Huray 1980], S. 569-570.

⁴⁵ Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*, Regensburg 1982 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 125), S. 148-150 u. 152.

⁴⁶ Sandra Soderlund, *Organ Technique. An Historical Approach*, 2. Aufl., Chapel Hill, North Carolina 1986 [Soderlund 1986], S. 75-79.

⁴⁷ Siehe Kapitel 2.15.

⁴⁸ Pieter van Dijk, *Aspects of Fingering and Hand Division in Lynar A1*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 127-144.

⁴⁹ Lynar A1 IX und X.

⁵⁰ Siehe Kapitel 1.3.

Harald Vogel hat die Fingersätze aus Lynar A1 eingehend untersucht⁵¹, insbesondere die des ersten Stücks der Handschrift, einer Toccata in C, die mit insgesamt 122 einzelnen Fingersatz-Ziffern das am umfangreichsten mit Fingersätzen versehene Stück der ganzen Handschrift ist⁵². Während in allen anderen Sweelinck-Werken mit Fingersatz-Angaben jeweils nur ein Abschnitt Fingersätze aufweist, finden sich in der Toccata in C an vielen unterschiedlichen Stellen einzelne Angaben. Vogels dem Verlauf der Toccata folgende Besprechung der Fingersätze erweckt den Eindruck, dass es sich bei dem Stück um ein Lehrwerk handelt, in dem gleichermaßen grundlegende stilistische wie auch spieltechnische Aspekte exemplarisch demonstriert werden: „Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bereits im ersten Stück der Handschrift LyA1 ein sehr vollständiger Überblick über die Grundlagen der Applikatur bei Sweelinck gegeben wird.“⁵³

Ausgehend von den erhaltenen Fingersätzen hat Vogel den Versuch unternommen, für jeden Ton des ersten Stückes aus der Handschrift Lynar A1 eine Fingersatz-Ziffer zu rekonstruieren⁵⁴. In den ersten Takten greift er dabei auf die sehr ausführlichen Fingersatz-Angaben in der aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammenden Tabulatur-Handschrift Göttingen zurück, die eine anonyme Kurzfassung der Sweelinck-Toccata in C enthält⁵⁵. Zweimal gibt Vogel in seiner Applikatur-Rekonstruktion für eine über acht Töne absteigende Tonleiter in der linken Hand⁵⁶ als Fingersatz zwei jeweils aus den Fingern 1 bis 4 bestehende Positions-Fingersätze mit Handverschiebung (12341234) an⁵⁷, wie sie auch im *Libro llamado Arte de tañer fantasía* von Tomás de Santa Maria 1565 beschrieben sind⁵⁸. Diese Fingersatz-Rekonstruktion ist zunächst nahe liegend, da in der Handschrift Lynar A1 unmittelbar davor bei einer absteigenden Tonleiter, die von der rechten in die linke Hand übergeht, für die vier der linken Hand zufallenden Töne zumindest ein solcher Positions-Fingersatz (1234) angegeben ist⁵⁹, sie führt aber am Ende der zweiten Tonleiter, die einen Ton weiter absteigt, dazu, dass der letzte Ton, ein B, mit dem kleinen Finger gespielt werden muss. Die Verwendung dieses Außenfingers auf Obertasten ist aber sehr ungewöhnlich und an keiner einzigen Stelle der Handschrift zu beobachten⁶⁰. Ausgehend von diesem rekonstruierten Fingersatz versucht Harald Vogel einen spanischen Einfluss auf die Fingersätze aus der Handschrift Lynar A1 herzuleiten⁶¹. Da der von ihm rekonstruierte Fingersatz nicht als gesichert gelten kann, kann eine Übernahme von spanischen Fingersatz-Elementen nicht mit einem Verweis darauf begründet werden.

Eine Beziehung zwischen den von Santa Maria beschriebenen und den in der Handschrift Lynar A1 überlieferten Fingersätzen lässt sich jedoch bei Trillerfiguren beobachten, die aus drei verschiedenen Tönen bestehen. Santa Maria gibt zur Ausführung des Redoble Positions-Fingersätze an, die in beiden Händen genau die drei Finger umfassen, die in Lynar

⁵¹ Harald Vogel, *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), S. 105-123 [Vogel 2005], S. 109-114.

⁵² Lynar A1 I.

⁵³ Vogel 2005, S. 112.

⁵⁴ Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741) [Sweelinck 1 (Vogel 2005)], S. 97-100.

⁵⁵ Göttingen VIII.

⁵⁶ Lynar A1 I, 43^{II} und 44^I.

⁵⁷ Sweelinck 1 (Vogel 2005), S. 100; in der von Harald Vogel verwendeten Taktzählung handelt es sich um die Takte 86 und 87.

⁵⁸ Tomás de Santa Maria, *Libro llamado Arte de tañer fantasía*, Valladolid 1565, fol. 40r (nach der englischen Übersetzungen in: Barbara Sachs u. Barry Ife, *Anthology of Early Keyboard Methods*, Cambridge 1981 [Sachs/Ife 1981], S. 13-14).

⁵⁹ Lynar A1 I, 43^{II}.

⁶⁰ Siehe die Fingersatz-Beispiele aus der Handschrift Lynar A1 in Kapitel 2.15.

⁶¹ Vogel 2005, S. 111.

A1 bei kadenzierenden Trillern verwendet werden: in der rechten Hand 2, 3 und 4, in der linken 1, 2 und 3; alternativ können nach Santa Maria in der linken Hand auch 2, 3 und 4 verwendet werden⁶². Bei den mit Fingersätzen versehenen kadenzierenden Trillerfiguren in den Sweelinck-Werken aus der Handschrift Lynar A1 lassen sich die folgenden Positions-Fingersätze beobachten: rechts 43[434323]⁶³ und links 1212[12]32⁶⁴ – die in eckigen Klammern angegebenen Fingersatz-Ziffern sind aus dem Zusammenhang ergänzt; der Alternativ-Fingersatz für die linke Hand wird nicht verwendet. Michael Belotti sieht in dem Ornament-Fingersatz für die rechte Hand einen Rückgriff auf italienische Fingersätze⁶⁵. Nach Dirutas Fingersatz-System, bei dem die guten Noten in beiden Händen gleichermaßen mit dem zweiten oder vierten Finger zu spielen sind, würde sich für die Ausführung der kadenzierenden Triller zwar in der rechten Hand der gleiche Fingersatz ergeben, nicht aber in der linken⁶⁶. Die Fingersätze aus der Handschrift Lynar A1 sind im Gegensatz zu denen von Diruta prinzipiell asymmetrisch angelegt, wie sich insbesondere an der unterschiedlichen Verwendung des Daumens erkennen lässt. Es scheint daher viel eher eine Beeinflussung durch die in gleicher Weise asymmetrischen Ornament-Fingersätze Santa Marias vorzuliegen.

Betrachtet man die Gesamtanlage der Applikatur-Angaben aus der Handschrift Lynar A1, so zeigt sich eine unabhängige, eigenständige Fingersatz-Technik, auch wenn im Hinblick auf einzelne Fingersatz-Elemente Bezüge zu anderen aus der Zeit um 1600 überlieferten Fingersätzen zu erkennen sind. Harald Vogel zieht in diesem Zusammenhang eine Parallele zwischen den spieltechnischen und stilistischen Aspekten bei Sweelinck: *„So wie Sweelinck eine Synthese der verschiedenen europäischen Stile der Claviermusik mit eigenen zukunftsweisenen Elementen (insbesondere in der Anwendung von Repetitio-Strukturen in der Figuration) verband, so hat er auch in seiner Spielweise die Synthese der Traditionen mit der Autonomie eigener Konzepte verbunden.“*⁶⁷

Diese besondere Fingersatz-Technik scheint für die Generation der Sweelinck-Schüler prägend gewesen zu sein, wie zahlreiche Fingersätze in unterschiedlichen Quellen aus dem Umfeld seiner Schüler dokumentieren, die mit den Applikatur-Angaben aus der Handschrift Lynar A1 in erstaunlichem Maß übereinstimmen. Die meisten Clavierwerke, die aus dem Schüler-Kreis Jan Pieterszoon Sweelincks erhalten geblieben sind, stammen von Heinrich Scheidemann und Samuel Scheidt⁶⁸. Sweelinck, Scheidemann und Scheidt sind auch diejenigen Komponisten, zu deren Werken die meisten Fingersätze überliefert sind. Die Anzahl der überlieferten Fingersätze zu Stücken dieser drei Komponisten ist überschaubar: Aus dem 17. Jahrhundert haben sich zu neun Werken von Sweelinck etwa 400, zu zwölf von Scheidemann etwa 600 und zu sechs von Scheidt etwa 1250 einzelne Fingersatz-Ziffern erhalten⁶⁹. In anonymen Stücken sind ungleich mehr Fingersatz-Angaben erhalten geblieben. Allein die am umfangreichsten mit Fingersätzen versehene Quelle aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler, die Tabulatur-Handschrift Wolfenbüttel, die 45 anonym überlieferte Stücke umfasst,

⁶² Tomás de Santa Maria, *Libro llamado Arte de tañer fantasía*, Valladolid 1565, fol. 47v-48r (nach der englischen Übersetzung in: Sachs/Ife 1981, S. 23).

⁶³ Lynar A1 IV, 37^I.

⁶⁴ Lynar A1 I, 50^{II}.

⁶⁵ Michael Belotti, *Zur Aufführungspraxis der Orgelwerke Pachelbels*, in: Johann Pachelbel, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 1: *Praeludien und Toccaten. Pedaliter*, hrsg. v. Michael Belotti, Boston, Massachusetts 1999 (Wayne Leupold Editions 600052), S. XI-XXVI [Belotti 1999], S. XIII.

⁶⁶ Siehe Kapitel 1.5.

⁶⁷ Vogel 2005, S. 112.

⁶⁸ Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15), S. 509.

⁶⁹ Eine Übersicht über die einzelnen Stücke von Sweelinck, Scheidemann und Scheidt ist dem Komponisten-Verzeichnis der Fingersatz-Stücke im Anhang zu entnehmen. Berücksichtigt sind nicht nur die sicher als Werke der drei Komponisten anzusehenden Stücke, sondern auch ihnen zugeschriebenen Werke (insgesamt drei Stücke mit zusammen etwa 50 Fingersatz-Ziffern).

die allesamt Fingersatz-Angaben aufweisen, enthält etwa 4.600 einzelne Fingersatz-Ziffern⁷⁰. Ähnlich umfangreich ist mit 4.300 Ziffern die Fingersatz-Überlieferung in der 69 Stücke umfassenden Handschrift Kopenhagen, in der lediglich an vier Stellen Hinweise auf Komponisten enthalten sind: entweder Initialen, die nicht sicher aufgelöst werden können, oder Namen von Lauten-Komponisten, von denen jedoch vermutlich nicht die in der Handschrift enthaltenen Clavier-Sätze, sondern nur deren originale Lauten-Fassungen stammen⁷¹.

Die Fingersätze aus der Handschrift Wolfenbüttel werden erstmals 1888 von Otto von Heinemann erwähnt, der zu der Tabulatur im Bibliothekskatalog zu den aus Helmstedt stammenden Beständen der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek notiert: „*Interessant durch den beigefügten Fingersatz.*“⁷² Dass auch die in der Tabulatur-Handschrift Kopenhagen überlieferten Fingersätze schon am Ende des 19. Jahrhunderts einzelnen Forschern bekannt waren, belegt eine 1893 von Wilhelm Tappert in Berlin angefertigte Kopie einer in Kopenhagen entstandenen Übertragung der Tabulatur in moderne Notation, die den größten Teil der Handschrift mitsamt den zahlreichen darin enthaltenen Fingersatz-Angaben und Ornament-Zeichen enthält⁷³. Erst 1980 werden die in den Handschriften Wolfenbüttel und Kopenhagen enthaltenen Fingersätze von Peter le Huray zu denen aus der Handschrift Lynar A1 in Beziehung gesetzt. Im Hinblick auf die Epoche der Sweelinck-Schüler in Norddeutschland stellt er fest: „*There are no printed instruction books covering the period, and our knowledge of the techniques of this school comes from some half-dozen manuscripts, of which DK-Kk 376 [Kopenhagen] and D-W Helmstedt 1055 [Wolfenbüttel] are particularly important. An arbitrary sampling of these sources suggests that the system of the Sweelinck pieces was also used here, 3 being the strong right-hand finger, with 2 and 4 more commonly used in the left-hand.*“⁷⁴ 1974 hat Alis Dickinson zwar eine vollständige Übertragung der Tabulatur-Handschrift Kopenhagen veröffentlicht und einige Beobachtungen zur Anlage der Fingersätze mitgeteilt, diese aber nicht mit Fingersatz-Angaben aus anderen Quellen verglichen⁷⁵; die Handschrift Wolfenbüttel blieb bis auf eine Erwähnung und ein kurzes Notenbeispiel in Willi Apels 1967 erschienener *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* von 1888 bis 1980 in der Literatur völlig unberücksichtigt⁷⁶. In seinem Artikel erwähnt le Huray weder konkrete Fingersätze, noch gibt er einzelne Fingersatz-Beispiele aus den beiden Tabulatur-Handschriften an; im gleichen Jahr erscheint aber in einem Lehrwerk zur historischen Orgel-Technik von Sandra Soderlund ein von Harald Vogel übertragenes Praeludium aus der Handschrift Wolfenbüttel mit einer kurzen Einführung in die darin enthaltenen Fingersätze⁷⁷.

In den folgenden Jahren sind nach und nach Fingersätze aus weiteren Quellen in den Blick genommen und zu den schon bekannten Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler in Beziehung gesetzt worden. Einen guten Überblick über den derzeitigen Forschungsstand bieten drei in den letzten Jahren veröffentlichte Artikel, in denen, ausgehend von den zu Werken Sweelincks, Scheidemanns und Scheidts überlieferten Fingersätzen, eine Reihe von Fingersatz-Quellen teilweise erstmalig erwähnt werden: Die Untersuchung zu den Fingersätzen aus dem Umfeld Scheidts stammt von Harald Vogel und ist 1999

⁷⁰ Siehe Kapitel 2.27.

⁷¹ Siehe Kapitel 2.13.

⁷² Otto von Heinemann, *Die Helmstedter Handschriften*, Bd. 3: *Codex Guelferbytanus 1001 Helmstadiensis bis 1438 Helmstadiensis*, Wolfenbüttel 1888, Repr. Frankfurt a.M. 1965 (*Kataloge der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel*, 3), S. 33-34 (unter der Signatur Cod. Guelf. 1055 Helmst.).

⁷³ Mus. ms. 41048, Biblioteka Jagiellońska, Krakau, ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin; siehe Kapitel 2.13.

⁷⁴ Huray 1980, S. 569-570. Die von Peter le Huray an der gleichen Stelle erwähnte Lüneburger Tabulatur-Handschrift KN 149 stammt nicht, wie von ihm unterstellt, aus Norddeutschland sondern aus dem süd- deutsch-österreichischen Raum (siehe Kapitel 1.2).

⁷⁵ Dickinson 1974, Teil I, S. 43-44 (Beschreibung), Teil II, S. 12-98 (Übertragung).

⁷⁶ Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 373.

⁷⁷ Soderlund 1986 (1. Aufl. 1980), S. 79 (Wolfenbüttel VIII).

zusammen mit dem zweiten Teil seiner Ausgabe von Scheidts *Tabulatura nova* veröffentlicht worden⁷⁸; von Pieter Dirksen stammt der 2004 erschienene Artikel *Scheidemanns „Kunstreiche Manuduction auf dem Clavier“*⁷⁹; ein Jahr später bespricht Harald Vogel, diesmal im Zusammenhang mit der von ihm gemeinsam mit Pieter Dirksen vorgelegten Ausgabe der Clavierwerke Sweelincks, einen Teil der Fingersätze aus der Handschrift Lynar A1 und setzt sie zu einer Reihe anderer Fingersatz-Quellen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler in Beziehung⁸⁰.

Die Artikel enthalten Fingersatz-Angaben aus den Handschriften Lynar A1, Kopenhagen und Wolfenbüttel sowie aus insgesamt neun Quellen mit Fingersatz-Angaben zu Werken von Scheidemann (Celle, Lynar B3, QN 204, Voigtländer, Zellerfeld) und Scheidt (Budapest, Göttingen, Scheidt und Tappert). Darüber hinaus werden zwei Quellen berücksichtigt, die Fingersätze beinhalten, die sich jeweils durch eine Besonderheit auszeichnen: Die Handschrift Brüssel enthält die umfangreichste Applicatio aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler⁸¹; die Handschrift QN 204 ist die einzige, die für Töne, die mit einem Ornament-Zeichen versehen sind, aus zwei Ziffern bestehende Fingersatz-Angaben aufweist⁸². Lediglich erwähnt werden die Quellen Ihre und Gorczyn: Bei Ihre handelt es sich um die späteste, erst in den Jahren 1678/79 entstandene Handschrift⁸³, die Fingersätze zu einem Werk von Scheidemann aufweist, bei Gorczyn um die einzige gedruckte Musiklehre, die das Fingersatz-System Sweelincks und seiner Schule zeigt⁸⁴. Insgesamt sind von Harald Vogel und Pieter Dirksen 16 unterschiedliche Fingersatz-Quellen berücksichtigt worden. Michael Belotti hat 1999 noch eine weitere Quelle damit in Beziehung gebracht: In seiner Ausgabe der Clavierwerke von Johann Pachelbel hat er eine ganz offensichtlich als Fingersatz-Übungsstück angelegte Toccata⁸⁵ aus der mitteldeutschen, am Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen Handschrift New Haven⁸⁶ veröffentlicht und darauf hingewiesen, dass die darin enthaltenen Fingersätze denen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler entsprechen⁸⁷.

Harald Vogel weist in seinem Artikel zu den Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Scheidts auf die große Bandbreite hinsichtlich des spieltechnischen Anspruchs hin, die in den unterschiedlichen Quellen zu beobachten ist und „*alle Bereiche von der pädagogisch orientierten Anfänger-Applikatur („Applicatio“) bis zu den Figurationen von professionellem Schwierigkeitsgrad umfasst*“⁸⁸. In Zusammenhang mit der Diskussion einzelner Fingersätze

⁷⁸ Harald Vogel, *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil II, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8566), S. 145-171 [Vogel 1999]; Wolfenbüttel IX ist vollständig, Budapest I, Göttingen II und IV, Kopenhagen I und II, Scheidt I und Tappert I sind in Auszügen wiedergegeben; im Anhang zu Teil I der *Tabulatura nova* ist Tappert I erstmals veröffentlicht worden (Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil I, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1994 (Edition Breitkopf 8565), S. 168-169).

⁷⁹ Pieter Dirksen, *Scheidemanns „Kunstreiche Manuduction auf dem Clavier“*. Vingerzetting en ornamentiek bij Heinrich Scheidemann, in: *Het Orgel* 100 (2004), Heft 5, S. 10-19; der Artikel entspricht dem Kapitel Scheidemann's „Kunstreiche Manuduction auf dem Clavier“: Fingering in the Scheidemann Sources, in: Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007 [Dirksen 2007], S. 155-167; Brüssel I, Lynar B3 II und III und Voigtländer I sind vollständig, Celle VI, QN 204 I und Zellerfeld I in Auszügen wiedergegeben.

⁸⁰ Vogel 2005; Wolfenbüttel I ist vollständig, Brüssel I, Lynar A1 I-V und VII und QN 203 III-V sind in Auszügen wiedergegeben; im Anhang der Sweelinck-Ausgabe sind zudem Göttingen VIII und Wolfenbüttel VIII vollständig sowie Zellerfeld I und Voigtländer I in Auszügen veröffentlicht (Sweelinck 1 (Vogel 2005), S. 96 u. 101-103).

⁸¹ Brüssel I.

⁸² QN 203 III-V.

⁸³ Siehe Kapitel 2.10.

⁸⁴ Siehe Kapitel 2.8.

⁸⁵ New Haven I.

⁸⁶ Siehe Kapitel 2.20.

⁸⁷ Belotti 1999, S. XII-XIV.

⁸⁸ Vogel 1999, S. 154.

aus der nahezu durchgängig mit Fingersatz-Angaben versehenen, vermutlich zu Unterrichtszwecken verwendeten Handschrift Wolfenbüttel⁸⁹ zeigt er auf, welche Auswirkungen unterschiedliche Ausrichtungen der Quellen auf die Anlage der Fingersätze haben können: „*Didaktisch orientierte Angaben zeigen eine vereinfachte, stärker „konsequent“ ausgerichtete Applikatur; die mehr professionellen Fingersatzbeispiele gebrauchen die verschiedenen Applikaturformen erheblich flexibler.*“⁹⁰

Pieter Dirksen versucht in seiner Untersuchung zu den Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Scheidemanns, ausgehend von der aus mehreren einzelnen Fingersatz-Beispielen bestehenden, sehr systematisch angelegten Applicatio aus der Handschrift Brüssel⁹¹, die grundlegende Struktur der Fingersätze zu beschreiben⁹²: Demnach wird in der rechten Hand der dritte Finger, in der linken der zweite als Hauptfinger verwendet; in beiden Händen bildet der Hauptfinger zusammen mit seinen zwei Nachbarfingern das Spielzentrum der Hand („*playing centre of gravity*“⁹³); dieses befindet sich rechts mit den Fingern 2, 3 und 4 in der Mitte der Hand, links hingegen mit den Fingern 1, 2 und 3 am Rand. Dirksen vermutet, dass sich Matthesons Charakterisierung von Sweelincks Applikatur – „*eine ganz eigne Fingerführung [...], die sonst ungewöhnlich, aber sehr gut war*“⁹⁴ – auf diese für die Anlage der Fingersätze zentrale Asymmetrie in der Behandlung der beiden Hände beziehen könnte⁹⁵. Die Spielzentren lassen sich in der Applicatio aus der Handschrift Brüssel besonders gut an den Fingersatz-Angaben für kadenzierende Triller-Figuren beobachten. Diese werden mit Positions-Fingersätzen ausgeführt, die jeweils aus den drei Nachbarfingern bestehen, die ein Spielzentrum bilden. Die in Brüssel als *Cadentien* bezeichneten Ornament-Figuren entsprechen, abgesehen von einer größeren Anzahl notierter Trillerschläge, genau den kadenzierenden Trillern aus der Handschrift Lynar A1. Auffällig ist, dass in der Handschrift Brüssel bei den Cadentien für die rechte Hand als Fingersatz nur 4343...4323 angegeben ist⁹⁶, für die linke neben 1212...1232 auch die Fingersatz-Variante 2323...2343⁹⁷. Vergleicht man die Cadentien-Fingersätze aus der Applicatio mit denen, die Tomás de Santa Maria zur Ausführung des Redoble angibt, so fällt nicht nur auf, dass in beiden Quellen für die rechte Hand nur ein Fingersatz, für die linke hingegen zwei angegeben sind, sondern auch, dass die insgesamt drei unterschiedlichen Fingersätze in der Applicatio und bei Santa Maria jeweils die gleichen Finger umfassen: In der rechten Hand wird immer mit den Fingern 2, 3 und 4 gespielt; bei den zwei Alternativen für die linke Hand steht in beiden Quellen an erster Stelle der Fingersatz mit 1, 2 und 3 und an zweiter, vielleicht bewusst nachgeordneter, der mit 2, 3 und 4. Soweit Bezüge zwischen den Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler und denen anderer Traditionen auszumachen sind, handelt es sich neben Parallelen zu den Fingersätzen der englischen Virginalisten also vornehmlich um Einflüsse aus der spanischen Schule⁹⁸.

Harald Vogel sieht in seinem Artikel über Fingersätze aus dem Umfeld Sweelincks eine Parallele zwischen der charakteristischen Verwendung des zweiten Fingers als Hauptfinger beim Skalenspiel in der linken Hand und einem auffälligen Detail in einem Porträt des Meisters: „*Diese Besonderheit kommt auch in dem wahrscheinlich von Sweelincks Bruder Gerrit gemalten Portrait zum Ausdruck, wo der zweite Finger der linken Hand (zusammen mit dem dritten) über den gemalten Rahmen des Bildes herausgestreckt wird und dadurch eine beson-*

⁸⁹ Siehe Kapitel 1.2.

⁹⁰ Vogel 1999, S. 152.

⁹¹ Brüssel I.

⁹² Dirksen 2007, S. 157-158.

⁹³ Dirksen 2007, S. 158.

⁹⁴ Mattheson 1740, S. 328.

⁹⁵ Dirksen 2007, S. 158.

⁹⁶ Brüssel I, 5 und 7.

⁹⁷ Brüssel I, 20.

⁹⁸ Dirksen 2007, S. 155.

*ders hervorstechende Position einnimmt.*⁹⁹ Wenn tatsächlich eine Beziehung zwischen den von Sweelinck verwendeten Fingersätzen und der Fingerhaltung in seinem Portrait besteht, ist es schlüssig, dass auch der Daumen über den Bilderrahmen hinausreicht, da er gemeinsam mit dem zweiten und dritten Finger das primäre Spielzentrum der linken Hand bildet und im Verlauf von aufwärts führenden Skalen in ähnlicher Weise im Wechsel mit dem Hauptfinger verwendet wird, wie der dritte bei abwärts führenden.

Neben den 16 von Harald Vogel und Pieter Dirksen berücksichtigten Fingersatz-Quellen und der einen von Michael Belotti erwähnten Handschrift werden im Rahmen dieser Untersuchung elf weitere Quellen behandelt: Beginiker, Clausholm, Düben, Fabricius, KN 148 und 208, Krakau, Lynar A2, B2 und B8 sowie Skara. Darunter befinden sich mit den Handschriften Fabricius und Skara zwei sehr umfangreiche Autographe der Sweelinck-Enkelschüler Werner Fabricius und Gustav Düben. Um umfangreichere Informationen über die Verbreitung und Geschlossenheit des Fingersatz-System zu erhalten, werden alle aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler aufgefundenen Fingersatz-Quellen berücksichtigt, auch diejenigen, die nur sehr wenige Fingersatz-Ziffern beinhalten, wie die Lübbenauer Clavier-Handschriften Lynar A2, B2 und B8, die Lüneburger Tabulaturen KN 148 und 208 und die Quellen Clausholm und Krakau.

Den Ausgangspunkt bilden deshalb nicht, wie in der Mehrzahl der vorangegangenen Untersuchungen zu Fingersätzen bei Sweelinck und seinen Schülern, primär die Fingersatz-Angaben zu Stücken einzelner Komponisten, sondern die 28 unterschiedlichen Fingersatz-Quellen, die in Kapitel 2 ausführlich beschrieben werden. Nach Möglichkeit werden jeweils alle in den einzelnen Quellen enthaltenen Fingersatz-Angaben wiedergegeben, nicht nur diejenigen zu Werken bekannter Komponisten. Aus den acht Handschriften, die so umfangreich mit Fingersätzen versehen sind, dass eine Auswahl unvermeidlich ist, werden die im Hinblick auf die Anlage der Fingersätze interessantesten Stücke berücksichtigt. So werden nicht nur einige weitere Quellen zu den Fingersätzen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler in Beziehung gesetzt, sondern zudem zahlreiche bislang unbeachtete Stücke aus bereits bekannten Quellen in den Blick genommen. Eine Fülle von Fingersätzen wird dabei erstmals zugänglich gemacht, vornehmlich aus den zu einem großen Teil bislang unveröffentlichten anonym überlieferten Werken. Die sich so ergebende umfassende Applikatur-Dokumentation – insgesamt werden in Kapitel 2 Fingersatz-Angaben aus 144 verschiedenen Stücken mitgeteilt – ermöglicht in Kapitel 3 eine eingehende Analyse der aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler erhaltenen Fingersätze.

⁹⁹ Vogel 2005, S. 123, Anm. 31.



Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)

anonymes Gemälde aus dem Jahr 1606

Den Haag, Haags Gemeentemuseum

2 Überlieferung

In 28 Quellen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler haben sich Fingersätze für Tasteninstrumente erhalten. Im Hauptteil 2 werden alle diese Quellen in Einzeldarstellungen vorgestellt, geordnet nach der alphabetischen Reihenfolge der Quellensigel. Die einzelnen Kapitel weisen unabhängig vom Umfang oder der Bedeutung der jeweils behandelten Quelle immer den gleichen Aufbau auf. Am Beginn steht eine Einführung in die Quelle. Sie enthält, soweit verfügbar, Angaben zur Entstehung der Quelle, zu dem in ihr enthaltenen Repertoire und ihrer Beziehung zum Umfeld Sweelincks und seiner Schüler, zu ihrer Notation, ihrer Geschichte, ihrer Rezeption und ihren Besonderheiten sowie zum Umfang und der Verteilung der in ihr enthaltenen Fingersatz-Überlieferung.

Es folgt jeweils eine Übersicht über die aus der Quelle wiedergegebenen Fingersatz-Stücke, in der bei jedem Stück die Anzahl der in ihm enthaltenen Fingersatz-Ziffern angegeben ist. Aus Quellen, die weniger als 15 Stücke mit Fingersätzen beinhalten, werden alle Fingersatz-Angaben wiedergegeben. Bei den verbleibenden acht sehr umfangreich bezifferten Handschriften werden jeweils die im Hinblick auf die Fingersätze aufschlussreichsten Stücke ausgewählt. Die quellenspezifischen Kriterien für die Auswahl der Stücke werden bei den acht betroffenen Handschriften Beginiker, Celle, Fabricius, Göttingen, Ihre, Kopenhagen, Skara und Wolfenbüttel am Ende der Quellen-Einführung erläutert. Aus den berücksichtigten Stücken werden alle in ihnen enthaltenen Fingersätze wiedergegeben.

In der Regel beschränkt sich die Wiedergabe auf die mit Fingersätzen versehenen Teile der Stücke. Alle von der rechten Hand auszuführenden Töne werden durchgängig im oberen, alle von der linken im unteren System notiert¹. Den Abschluss der Kapitel bilden Einzelanmerkungen zu den wiedergegebenen Stücken mit detaillierten Quellen-Angaben. Wenn einzelne Stücke, die nicht durchgängig Fingersätze aufweisen und daher nur in Auszügen wiedergegeben werden, vollständig ediert vorliegen, wird in den Anmerkungen auf die jeweiligen Ausgaben hingewiesen, auch wenn darin auf die Angabe von Fingersätzen verzichtet wird. Der Anhang enthält sowohl ein Komponisten- als auch ein Titel-Verzeichnis zu den im Hauptteil 2 wiedergegebenen Fingersatz-Stücken.

¹ Weitere Besonderheiten zur Wiedergabe der in unterschiedlichen Notationsformen überlieferten Stücke sind in Kapitel 1.3 detailliert beschrieben.

2.1 Beginiker

In den Notenbeständen der Bibliotheca Fürstenbergiana zu Herdringen befindet sich unter der Signatur FÜ 3590a eine Clavier-Handschrift mit zahlreichen Fingersatz-Angaben¹. Wie aus einem Vermerk auf der Innenseite des Vorderdeckels hervorgeht, ist mit der Niederschrift der Handschrift im Jahre 1622 begonnen worden: *Anno Domini 1622 Inc:[eptum] Possidet hunc librum Henricus Beginiker Vicarius Sacelli S. Lamberti auf dem Fürstenbergh*. Der als Besitzer der Handschrift genannte Henricus Beginiker (1584-1665) wurde 1584 in Bielefeld geboren, war seit 1619 zweiter Vikar der Pfarrei Büderich bei Werl und wurde schließlich 1625 von Friedrich von Fürstenberg mit der im Eintrag erwähnten Vikarie der St.-Lambertus-Kapelle auf dem Fürstenberg belehnt. Da er seinen Nachlaß der Familie von Fürstenberg vermachte, befindet sich die Clavier-Handschrift seit dem Jahre 1665 in deren Bibliothek².

Die 124 Seiten umfassende Handschrift lässt sich in einige teilweise durch freie Seiten voneinander getrennte Abschnitte unterteilen. Am Beginn finden sich vornehmlich Tanzsätze (fol. 1-12), gefolgt von zahlreichen Weihnachtsliedern in lateinischer und deutscher Sprache (fol. 15-30) und Intavolierungen von Motetten und weltlichen Vokalsätzen (fol. 30-48 und 51-55), zwischen denen sich ein kurzer Abschnitt mit drei freien Kompositionen befindet (fol. 49-51). Die vokalen Vorlagen für die Intavolierungen stammen von Gregor Aichinger, Cornelius Burgh, Bartold Capp, Girolamo Conversi, Gallus Dreßler, Giacomo Finetti, Jacob Handl, Hans Leo Hassler, Orlando di Lasso, Luca Marenzio, Jacob Meiland, Caspar Speiser, Orazio Vecchi und Lodovico Viadana. Den größten Teil der Handschrift nehmen liturgische Orgelsätze für das Alternatimspiel ein (fol. 57-103). Im letzten Teil der Handschrift (fol. 108-124) sind unterschiedliche Stücke eingetragen, neben einigen Intavolierungen noch zwei Weihnachtslieder und ein Tanzsatz, zwei weitere liedhafte Sätze und eine Toccata³.

Der mit Abstand am häufigsten vertretene Komponist ist der westfälische Organist Bartold Capp⁴. Die meisten der von ihm bekannten Werke sind in der Handschrift Beginiker überliefert, insgesamt 14 Stücke. 1622, bei Beginn der Niederschrift des Clavierbuchs, war Henricus Beginiker Vikar in Büderich bei Werl. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Kontakt zu Bartold Capp aus dieser Zeit stammt. Capp kam 1597 nach Werl, wo er bis zu seinem Tode im Jahr 1636 zunächst als Rektor der Ratsschule, später als Stadtschreiber tätig war. Vielleicht ist Capp neben Beginiker einer der beiden Schreiber, die sich in der Handschrift sicher unterscheiden lassen⁵.

Winfried Schlepphorst hat in seiner ausführlichen Beschreibung der Handschrift auf einige Details hingewiesen, die auf Einflüsse aus den Niederlanden, insbesondere dem katho-

¹ *Weihnacht 1622. Sätze zum Singen und Spielen aus dem Tabulaturbuch des Henricus Beginiker*, hrsg. v. Rudolf Ewerhart, Köln 1960 [*Weihnacht 1622* (Ewerhart 1960)], S. 2-3; Walter Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen. Bis 1800*, Kassel 1963, S. 163; Bartold Capp, *Die Werke des Werler Komponisten*, hrsg. v. Walter Salmen, Münster 1964 (*Schriften der Stadt Werl*, A/11) [Capp (Salmen 1964)], S. 5-14; Karlheinz Höfer, *Cornelius Burgh (um 1590 - um 1638). Italienische Monodie und Geistliches Konzert im Rheinland*, 2 Bände (I: *Leben und Werk*; II: *Burgh und seine Zeit*), Kassel 1993 (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, 151) [Höfer 1993], Bd. I, S. 244-245; Bd. II, S. 67; Winfried Schlepphorst, *Die Tabulatur des Henricus Beginiker*, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer u. Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 81-98 [Schlepphorst 1995].

² Schlepphorst 1995, S. 82-83.

³ Schlepphorst 1995, S. 85-95. Die Weihnachtslieder aus der Handschrift Beginiker sind ediert in: *Weihnacht 1622* (Ewerhart 1960); die Stücke des Werler Komponisten Barthold Capp in: Capp (Salmen 1964), Nr. 1-14, S. 15-42; die Intavolierung eines dreistimmigen *Hic est panis angelorum* von Cornelius Burgh aus Erkelenz in: Höfer 1993, Bd. II, S. 70-72. Alle drei Ausgaben verzichten auf die Wiedergabe der Fingersätze.

⁴ Capp (Salmen 1964), S. 5-12.

⁵ Schlepphorst 1995, S. 83-85.

lischen Antwerpen hindeuten, zu dem die Diözese Köln, der Beginiker als Priester angehörte, Beziehungen unterhielt⁶. In Antwerpen sind vom frühen 17. Jahrhundert an zahlreiche Drucke mit *Cantiones natalitiae* erschienen, die offenbar in Zusammenhang mit der liturgischen Praxis an der Kathedrale in Antwerpen stehen, in der diese Weihnachtslieder eine besondere Bedeutung gehabt haben. Seit 1617 war John Bull (um 1563-1628) Hauptorganist am Dom zu Antwerpen, zu dessen Schülern auch Michael Praetorius (gest. 1624 in Antwerpen) gehörte, der dritte Sohn des Hamburger Organisten Hieronymus Praetorius (1560-1629) und Bruder des Sweelinck-Schülers Jacob Praetorius (1586-1651). Schlepphorst hält es für denkbar, dass die zahlreichen, in der Handschrift Beginiker enthaltenen Weihnachtslieder auf einen Aufenthalt in Antwerpen zurückzuführen sind, bei dem Beginiker die dortige Praxis kennen gelernt hat. Einen weiteren Hinweis auf eine Beziehung zu den Niederlanden geben die Titel der ersten beiden Stücke der Handschrift, *Padauana Phillipi* und *Pavana Lachryme*. Diese beiden Pavanen nach Melodien von Peter Philips (1560/61-1628) und John Dowland (um 1562-1626) waren in den Niederlanden weit verbreitet, berühmt sind insbesondere die Bearbeitungen der Themen durch Jan Pieterszoon Sweelinck⁷. Einen letzten Anhaltspunkt bietet die in der Handschrift Beginiker verwendete Notation, eine Liniennotation auf zwei Systemen mit jeweils fünf Linien, die in dieser Zeit in den südlichen Niederlanden verwendet worden ist, so im 1617 in Lüttich entstandenen *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium*⁸, in dem neben zahlreichen Clavier-Kompositionen italienischer Meister auch einige Werke von Sweelinck und Philips enthalten sind.

In der Handschrift Beginiker finden sich nahezu auf jeder Seite Fingersatz-Angaben. Meist handelt es sich dabei aber nur um einige wenige verstreute Ziffern; lediglich die insgesamt vier freien Stücke der Handschrift sind sehr ausführlich mit Fingersätzen versehen. Von den zahlreichen Stücken, die in der Handschrift Beginiker Fingersatz-Angaben aufweisen, werden daher nur die umfangreich bezifferten freien Stücke berücksichtigt. Drei von ihnen folgen in der Handschrift unmittelbar aufeinander und bilden zwischen zahlreichen Intavolierungen einen kleinen zusammenhängenden Abschnitt (fol. 49r-51v); dabei handelt es sich um ein Praeambulum, eine Fantasia und eine Fuga. Das vierte Stück, eine Toccata, befindet sich im letzten Teil der Handschrift. Von wem die Stücke stammen, ist unbekannt. Der einzige Hinweis aus der Handschrift, der Vermerk *Aucto: Joa: Adami* im Titel des Praeambulums, konnte bislang keinem Komponisten zugeordnet werden. Die freien Stücke sind wie der größte Teil der Sammlung von dem Schreiber eingetragen worden, auf den auch der Besitzvermerk der Handschrift zurückgeht, wahrscheinlich von Henricus Beginiker⁹. Beide Teile der zweiteiligen Toccata sind jeweils auf einer Doppelseite notiert (fol. 119v-120r und 121v-122r)¹⁰; dazwischen steht auf einer überschlagenen Seite eine von anderer Hand notierte Intavolierung. Diese Aufteilung könnte darauf hindeuten, dass die Toccata erst relativ spät niedergeschrieben worden ist, als in diesem Teil der Handschrift keine zwei aufeinander folgenden Doppelseiten mehr frei waren¹¹. In der Toccata befinden sich mit Abstand die meisten Fingersatz-Angaben; die vornehmlich in der rechten Hand vorkommenden Figurationen sind durchgängig beziffert.

Die Verteilung der Töne auf die beiden Hände ist in der Handschrift Beginiker an der Ausrichtung der Notenhäule zu erkennen; zeigen diese nach oben, sind die Töne mit der rechten, zeigen sie nach unten, mit der linken Hand zu spielen¹². In der Übertragung der Fingersatz-Stücke wird die Handverteilung bei allen Quellen einheitlich durch die Zuordnung der

⁶ Schlepphorst 1995, S. 86-88 u. 97-98.

⁷ *Pavan Philippi* [SwWV 329] und *Pavana Lachrymae* [SwWV 328].

⁸ Liège, Bibliothèque de l'Université, MS 153 (olim 888).

⁹ Schlepphorst 1995, S. 84.

¹⁰ Siehe Abbildung Beginiker 1.

¹¹ Schlepphorst 1995, S. 91.

¹² Ganze Noten sind in der Regel aus dem Zusammenhang heraus eindeutig einer der beiden Hände zuzuordnen.

Noten zu den beiden Systemen wiedergegeben: Alle von der rechten Hand auszuführenden Töne stehen im oberen, alle von der linken im unteren System.

In der Handschrift Beginiker treten zwei Ornament-Zeichen auf: Eines der beiden, ein schräg aufwärts gerichteter Strich, dessen Form an das Doppelstrich-Ornament erinnert, kommt nur in Zusammenhang mit einem Fingersatz vor und ist stets unter der jeweiligen Ziffer angegeben. Das andere Zeichen, ein kleiner Buchstabe *t*, tritt auch unabhängig von einer Fingersatz-Angabe auf, kommt aber ebenso gemeinsam mit einem Fingersatz vor. In den durchgängig bezifferten Figurationen der Toccata wird es auch in gleicher Höhe mit den benachbarten Fingersatz-Angaben notiert, an der Stelle einer bei der Verwendung des Ornament-Zeichens häufig ausgelassenen Fingersatz-Ziffer¹³. Bei der Übertragung der Fingersatz-Stücke werden die unterschiedlichen Ornament-Zeichen der Handschrift entsprechend wiedergegeben.

In der Fuga ist an einigen Stellen am Ende des Stückes ein zunächst eingetragener Fingersatz verändert worden. Es gibt keine Hinweise darauf, dass diese Korrekturen erst zu einem späteren Zeitpunkt oder von anderer Hand vorgenommen worden sind. Die ursprünglichen Fingersatz-Angaben sind durchgestrichen, aber nach wie vor gut lesbar. Es handelt sich nicht um Korrekturen eindeutig fehlerhafter Angaben; die Stellen lassen sich durchaus auch mit den ursprünglich notierten Fingersätzen spielen. Die Veränderungen der Fingersätze dokumentieren vielmehr die Suche nach einem geeigneteren Fingersatz für die jeweiligen Passagen. An den entsprechenden Stellen werden deshalb in der Übertragung unter der endgültigen Fassung auch die zuerst notierten Fingersätze in runden Klammern mit angegeben.

Fingersatz-Angaben in Beginiker (Auswahl)

- 39 in Beginiker I: Praeambulum (C)
- 24 in Beginiker II: Fantasia (C)
- 222 in Beginiker III: Fuga (A)
- 458 in Beginiker IV: Toccata (C)

¹³ Siehe Abbildung Beginiker 1.

Um die zwei zusammen gehörenden Handschriften-Seiten
bei der folgenden Abbildung auf einer Doppelseite
wiedergeben zu können, bleibt diese Seite frei.



Abbildung Beginiker 1

Handschrift Beginiker, fol. 121v und 122r:

Tocata (C) – Beginiker IV, Takte 26-45

The page contains four systems of handwritten musical notation. Each system consists of two staves. The top staff of each system is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is an alto clef staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are numerous fingerings indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, the third has 8 measures, and the fourth has 8 measures. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a short piece.

A set of five empty musical staves, consisting of five horizontal lines each, arranged vertically. They are completely blank and contain no notation.

A second set of five empty musical staves, identical to the first set, consisting of five horizontal lines each, arranged vertically. They are completely blank and contain no notation.

Beginiker I: Praeambulum (C)

Musical score for 'Beginiker I: Praeambulum (C)'. The score is written for piano in C major and 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-6) features a melody in the treble and a bass line with chords. The second system (measures 7-12) includes triplets and sixteenth-note patterns. The third system (measures 13-17) has a steady eighth-note melody in the treble and a bass line with quarter notes. The fourth system (measures 18-23) continues the eighth-note melody and features a rhythmic bass line. The fifth system (measures 24-27) concludes with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes.

Beginiker II: Fantasia (C)

Musical score for 'Beginiker II: Fantasia (C)'. The score is written for piano in C major and 4/4 time. It consists of a single system of music with a treble and bass staff. The first four measures show a melody in the treble and a bass line with chords. The fifth measure contains an ellipsis [...]. Fingerings are indicated by numbers 4, 4, and 5 below notes.

System 1 (measures 10-15): Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a bass line with chords and eighth notes. Fingerings: 4 2 (measures 10-11), 5 (measure 12), 4 (measure 13), 2 (measure 14), 5 4 (measures 15-16).

System 2 (measures 16-21): Treble clef continues the melodic line. Bass clef features chords and eighth notes. Fingerings: 2 (measure 17), 2 (measure 18), 2 (measure 19), 4 2 (measures 20-21).

System 3 (measures 22-28): Treble clef has a melodic line with a repeat sign at measure 22. Bass clef has chords and eighth notes. Fingerings: 3 (measures 23-24), 4 (measures 25-26), 4 (measures 27-28).

System 4 (measures 29-35): Treble clef starts with an ellipsis [...]. Bass clef has chords and eighth notes. Fingerings: 4 2 (measures 30-31), t t (measures 32-33), 3 (measures 34-35).

System 5 (measures 36-40): Treble clef has a melodic line. Bass clef has chords and eighth notes. Fingerings: 5 (measures 37-38), 5 (measures 39-40).

Beginiker III: Fuga (A)

System 6 (measures 1-6): Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains a bass line. Fingerings: 1 (measure 1), t t t (measures 2-4), 3 3 4 3 3 3 (measures 5-6).

4

5 4 t 5

2 3 2 1 4 2 3 2 1 5

7

5 3 2 3 4 3 3

2 5 5 5 3

11

3 3 2 3 3 3 3 3 3 4 3 2

1 2 3 2 1 2 4

14

3 3

5 2 2 3

17

3 5 2 3 4

1 5 4 3 5

21

t

4 2 3 2 2 4 5

24

4 2 4 2

4 4

27

3 2 3 4

3 3 3 3

31

2 4 2 4

3 2 3 4 3 2 3 4 3 3 2 3 4

34

3 2

3 3 2

37

t 3 4 3 2 3

1 2 3 2 1 2 4 2 3 2 1 2 4

40

4 t t

2 3 3 2 3 4 3 2 3 5 5 5 2 t 2

4 3 (4) 1 3 (4) 1 5

44

1 2 3 4 1 2 3 4
(3 4 3)

4 2 3 4 3 4 3 4

2 4 3 3 2 1 2 1
(5 4)

47

1 2 3 4

3
(4)

4 4 3 4

5 5

Beginiker IV: Toccata (C)

1

3 4 3 4 3 4

3 2 3 2 3 2

2 5 3 2 3 5 3 4

5 4 3 2 1 2 1

5 2 3 1 2 3 4 4 1 2 4

5

2 5 3 2 3 5 3 4

[3] 4 3 4 3 4 3 2 3 2 5 3 2

3 5 3 4

5 2 4 5 4 1 2 4

4 1 2 4

9

2 3 4 3 4 3 4

2 5 3 2 3 5 3 4

2 5 3 2 3 4 3 2 5 2

4 1 2 1

5 1 2 5 4 3 2 4 1 5

13

2 5 3 2 3 4 3 2 3 2

2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 4 2 3

2 3 5 3 3 3 4 3 2 3 2

4 1 2 4 4 3 2 4 1 5

4

4

17

2 3 5 3 3 3 4 3 2 3 2 2 3 5 3 t 3 4 3 2 3 2 2 3 5 3 t 3 4 3 2 3 2 2 3 5 3 t 3 4 3 4 3 2

21

t 3 4 3 2 3 2 t 3 4 3 2 3 2 t 3 4 3 2 3 2 t 3 4 3 2 3 2 t 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2

24

1 1 2 2 3 4 2 5 3 4 3 4 t 3 4 3 2 3 2 4 2 3 4 3 4 t 3 4 3 2 3 2

28

2 5 3 4 3 4 t 3 4 3 2 3 2 4 2 3 4 3 4 t 3 4 3 2 3 4 2 5 3 4 3 4 t 3 4 3 4 3 2

31

3 5 3 4 3 2 t 3 4 3 2 3 2 4 2 3 4 3 4 t 3 4 3 2 3 2 2 3 4 3 2 3 2 3 3 2 3 4 3 2

34

t 3 4 3 2 3 2 3 3 2 3 4 3 2 t 3 4 3 2 3 2 3 3 2 3 4 3 2 2 3 4 3 2 3 2 3 3 4 3 2 3 2

Einzelanmerkungen

- Beginiker I: Beginiker, fol. 49r: Præambulum. Ex. lit: C. Aucto: Joa: Adami.
- Beginiker II: Beginiker, fol. 49v-50r: *Fantasia*. Ex. Lit: C.; Takte 3-7, 10-28, 36-41 und 48-51.
- Beginiker III: Beginiker, fol. 50v-51v: *Fuga in A*. Die ungleichmäßigen Abstände zwischen den Taktstrichen entsprechen dem Original. Takt 4, Mittelstimme, 3. Note (fis¹); Takt 36, Oberstimme, 4. Note (fis¹): In der Handschrift fehlt an beiden Stellen das Vorzeichen. Takt 43-47, Unterstimme: Einige Fingersatz-Angaben sind durchgestrichen und verändert worden. Beide Fingersätze werden mitgeteilt, direkt unter den Noten die korrigierten, darunter in runden Klammern die ursprünglichen Angaben.
- Beginiker IV: Beginiker, fol. 119v-120r u. 121v-122r: *Toccata in C*; nach zwei mit einem anderen Stück beschriebenen Seiten (fol. 120v u. 121r) zu Beginn des zweiten Teils der Toccata (fol. 121v): *Continuatio Tocata in C*. Takt 7, Oberstimme, 1. Note (h): An der Stelle, an der eine Fingersatz-Ziffer zu erwarten wäre, befindet sich in der Handschrift ein großer Fleck, der wahrscheinlich einen notierten Fingersatz verdeckt. Da das Stück bei allen schnellen Noten durchgängig Fingersätze aufweist, ist davon auszugehen, dass auch bei dieser Note eine Ziffer notiert war (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Takt 22, Oberstimme, 14. Note (b): In der Handschrift steht kein neuerliches Vorzeichen. (Den Notationsgewohnheiten der Zeit entsprechend gilt ein Vorzeichen nur für die unmittelbar folgende Note; nur bei Tonrepetitionen ist eine erneute Vorzeichnung nicht erforderlich.) Takt 45, zweite Stimme (e¹): In der Handschrift steht f¹.

2.2 Brüssel

In der Bibliothek des Brüsseler Conservatoire royal – Koninklijk Conservatorium wird unter der Signatur 26.374 eine der umfangreichsten Quellen zur Claviermusik des 17. Jahrhunderts aufbewahrt. Sie umfasst in vier Bänden auf insgesamt 870 Seiten 468 einzelne Stücke. Im Hinblick auf historische Fingersätze ist der zweite Band der Sammlung von großer Bedeutung, der zu Beginn die aufschlussreichste Applicatio aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler mit zahlreichen Fingersatz-Beispielen für beide Hände enthält.

Die Sammelhandschrift und ihre Geschichte ist 1999 von Thomas Synofzik sehr umfassend beschrieben worden¹. Der zweite der vier spätestens im 19. Jahrhundert zusammengeführten Bände nimmt eine Sonderstellung ein²: Während die anderen drei Bände gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstanden und durch einen gemeinsamen Hauptschreiber verbunden sind, scheint der zweite Band mindestens eine Generation älter zu sein und auf vier verschiedene Schreiber zurückzugehen, von denen keiner in einem der anderen Bände nochmals auftaucht. Der weitaus größte Teil des Bandes, darunter auch diejenigen Seiten, die die Fingersatz-Angaben beinhalten, stammt von einem einzigen, nicht weiter zu bestimmenden Schreiber, nur zwei nachträglich eingebundene Seiten am Beginn und einige Seiten am Ende des Bandes zeigen Einträge der drei weiteren Schreiber. Die ursprüngliche, noch zu erkennende Blattzählung des Einzelbandes wurde durch eine durchgängige Paginierung vom ersten bis zum vierten Band ersetzt. Der zweite Band umfasst die Seiten 253 bis 460.

Eine konkrete Jahresangabe ist im zweiten Band nicht zu finden, allerdings liefert das enthaltene Repertoire einige Anhaltspunkte für die Datierung. Als terminus post quem kann das Jahr 1642 angesetzt werden, da die Handschrift Bearbeitungen von Liedern aus dem zweiten Teil der Sammlung *Himmliche Lieder* von Johann Schop und aus Gabriel Voigtländers *Erster Teil allerhand Oden und Lieder* enthält, die beide 1642 erschienen sind³. Für die Mitte des 17. Jahrhunderts sprechen zudem zahlreiche Konkordanzen⁴ zu den Lüneburger Tabulaturen KN 146 (um 1650)⁵ und KN 148 (1655-1659), sowie zu den Handschriften QN 204 (um 1650) und Celle (1662)⁶. Die zahlreichen Repertoire-Überschneidungen lassen zudem vermuten, dass die Handschrift ebenfalls aus dem norddeutschen Raum stammt. Die einzelnen Stücke der Handschrift sind fast ausschließlich anonym überliefert, lediglich zwei Titel beinhalten Hinweise auf einen Komponisten, die *Courant H. Scheideman* (Nr. 41, S. 324-325) und die *Allemand H.S.* (Nr. 116, S. 448-449)⁷. Damit ist Heinrich Scheidemann der einzige in Brüssel⁸ namentlich genannte Komponist. Unklar ist allerdings, ob das zweite Stück mit den Initialen *H.S.* ebenfalls Scheidemann zugeschrieben werden kann⁹. Aufgrund von Konkor-

¹ Thomas Synofzik, *Eine unbeachtete Quelle zur Claviermusik des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Wagner*, in: *Revue Belge de Musicologie* 53 (1999), S. 53-112 [Synofzik 1999].

² Synofzik 1999, S. 56-58.

³ Synofzik 1999, S. 57-58; Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007 [Dirksen 2007], S. 49-50.

⁴ Synofzik 1999, S. 81-92.

⁵ Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Musikabteilung, Mus. ant. pract. K.N. 146; eine Handschrift des Lüneburger Organisten Franciscus Schaumkell (siehe Kapitel 2.12).

⁶ Siehe Kapitel 2.4 (Celle), 2.11 (KN 148) und 2.22 (QN 204).

⁷ Beide Stücke sind ediert in: Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Werke für Clavier (Cembalo)*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2000 (Edition Breitkopf 8688), Nr. 21, S. 58-59 (*Courant H. Scheideman*), und Nr. 15, S. 50 (*Allemand H.S.*).

⁸ Das Sigel Brüssel steht nur für den zweiten Band der vierbändigen Sammelhandschrift aus dem Brüsseler Conservatoire Royal de Musique (Signatur 26.374/ii).

⁹ Thomas Synofzik lehnt die Zuschreibung an Scheidemann ab, da sein Name in anderen Quellen in der Regel mit *H.S.M.* wiedergegeben wird und das Stück für Scheidemann nur ungenügende musikalische Substanz aufweist (Synofzik 1999, S. 57). Demgegenüber hält Pieter Dirksen die Zuschreibung zwar für vertretbar, da die

danzen lassen sich allerdings noch weitere fünf Stücke zweifelsfrei Scheidemann zuordnen¹⁰. Die Nähe der Quelle zum Umfeld Scheidemanns, die sich aus den Repertoire-Untersuchungen ergibt, zeigt sich auch in einem Detail der Tabulaturnotation. Die zweigestrichene Oktavlage wird in Brüssel nicht wie allgemein üblich durch einen zweiten horizontalen Strich über den Tonbuchstaben angegeben, sondern durch eine Wellenlinie, wie sie so oder ähnlich auch in einigen anderen Handschriften mit Scheidemann-Stücken zu beobachten ist¹¹.

Die Handschrift umfasst 117 relativ kurze Stücke, darunter zahlreiche Tanzsätze, kleine Variationsreihen, Präludien, Liedbearbeitungen, Choralsätze und Motetten-Intavolierungen. Interessant sind die einführenden Anweisungen, die diesen Stücken vorausgehen. So beginnt die Handschrift auf zwei nachträglich eingebundenen Seiten mit einer Anleitung zur Besaitung von Clavichorden und Kielinstrumenten. Ihr folgt auf den ursprünglich ersten Seiten der Handschrift eine Erläuterung der Notationszeichen der Tabulaturschrift, die eine umfangreiche *Applicatio* einrahmt¹². Vor der *Applicatio* werden die Zeichen zur Angabe der Tonhöhen beschrieben, im Anschluss daran die für Noten- und Pausen-Werte. Mit den Hinweisen zur Tabulaturnotation und der *Applicatio* beginnt der umfangreichste, auf den Hauptschreiber zurückgehende Teil der Handschrift¹³.

Die durchgängig mit Fingersätzen versehene *Applicatio* ist sehr systematisch angelegt. Sie zeigt zunächst für die rechte (*Applicatio in der rechten handt*), dann für die linke Hand (*Applicatio in der Linken handt*) Fingersätze für grundlegende musikalische Bausteine. Nach Tonleitern (*Laiüfflein*) und Ornament-Figuren (*Tremulanten* und *Cadentien*) werden Terz- und Sextgänge (*Tertien* und *Sexten*) und schließlich Tonrepetitionen (*Mit 2. fingern auff einem Clavier*) und gebrochene Akkorde (*Springende Coloratura*) behandelt. Den Abschluss bildet ein Tonleiter-Beispiel für beide Hände gemeinsam (*Laiüfflein in beiden händen*)¹⁴. Häufig verwendet der Schreiber den Hinweis *etc.*. Er findet sich sowohl am Ende einzelner Fingersatz-Beispiele auf der Höhe der Noten, um anzudeuten, dass diese in ähnlicher Weise fortgeführt werden können, als auch bei nicht durchgängig bezifferten Beispielen nach den letzten Fingersatz-Angaben auf der Höhe der Fingersatz-Ziffern, um anzuzeigen, dass der den vorangehenden Noten beigefügte Fingersatz auch für die folgenden, nicht eigens bezifferten Noten gilt. Auffällig ist zudem, dass bei etwa der Hälfte der Beispiele eine Fingersatz-Variante angegeben ist, auf die mit *vel* bzw. *oder* hingewiesen wird.

Der Begriff *Applicatio* bezeichnet sowohl eine Zusammenstellung von einzelnen Fingersatz-Beispielen als auch ein zusammenhängendes Fingersatz-Übungsstück. Am Beginn der Handschrift Brüssel lassen sich Typen beobachten, zunächst die erwähnte, aus 15 nahezu durchgängig mit Fingersätzen versehenen Einzelbeispielen bestehende *Applicatio*, dann ein

verkürzte Form der Initialen durchaus gelegentlich anzutreffen ist, zweifelt jedoch aufgrund der Qualität des Satzes ebenso an der Echtheit des Stückes (Dirksen 2007, S. 50, Anm. 13).

¹⁰ Dirksen 2007, S. 50. (Dort ist u. a. das Stück WV 118 angegeben. Dabei handelt es sich offenbar um ein Versehen, richtig ist vielmehr WV 108: *Englische Mascuerada*, Brüssel Nr. 35, S. 314). Dirksen weist noch auf ein weiteres Stück hin, das an anderer Stelle allerdings unter einem anderem Titel ebenfalls Scheidemann zugeschrieben ist (Dirksen 2007, S. 50, Anm. 15), und erwähnt, dass auch Samuel Scheidt ein Stück aus der Handschrift Brüssel zugeordnet werden kann (Dirksen 2007, S. 50, Anm. 14).

¹¹ In der Handschrift Voigtländer wird ebenfalls eine Wellenlinie verwendet, in KN 148 und Zellerfeld eine unterbrochene Wellenlinie, in Ihre eine gestrichelte Linie.

¹² Siehe Abbildungen Brüssel 1-3.

¹³ Synofzik 1999, S. 56.

¹⁴ Die *Applicatio*-Beispiele aus der Handschrift Brüssel sind erstmals von Pieter Dirksen veröffentlicht worden in: Pieter Dirksen, *Scheidemanns „Kunstreiche Manuduction auf dem Clavier“. Vingerzetting en ornamentiek bij Heinrich Scheidemann*, in: *Het Orgel* 100 (2004), Heft 5, S. 10-19, S. 10-12. (Der Artikel entspricht dem Kapitel *Scheidemann's „Kunstreiche Manuduction auf dem Clavier“: Fingering in the Scheidemann Sources*, in: Dirksen 2007, S. 155-167.) Die einander entsprechenden Fingersatz-Beispiele für die rechte und linke Hand sind darin direkt nebeneinander angeordnet, was den Vergleich der Fingersätze beider Hände miteinander erleichtert. Die ursprüngliche Abfolge der Beispiele, bei der zunächst die Fingersätze für die rechte, dann für die linke Hand angegeben sind, unterstreicht dagegen eindrucklich die Unabhängigkeit beider Hände in der Applikatur.

Fingersatz-Übungsstück unter dem Titel *Praeambulum Applicatio*, in dem kaum noch Fingersatz-Angaben enthalten sind. Es folgt unmittelbar auf den zweiten Teil der Erläuterung der Tabulatur-Notation, von der die Fingersatz-Beispiele der umfangreichen Applicatio eingeraht sind. Als Fingersatz-Übungsstück wird das Praeambulum vollständig wiedergegeben, auch wenn nur drei Takte Fingersätze aufweisen. Schließlich findet sich in der Handschrift Brüssel noch eine einzige weitere Fingersatz-Ziffer, sie steht auf der folgenden Doppelseite der Handschrift am Anfang der dritten und letzten Variation einer Bergamasca.

Fingersatz-Angaben in Brüssel

246 in Brüssel I:	Applicatio
5 in Brüssel II:	Praeambulum Applicatio
1 in Brüssel III:	Bergamasca

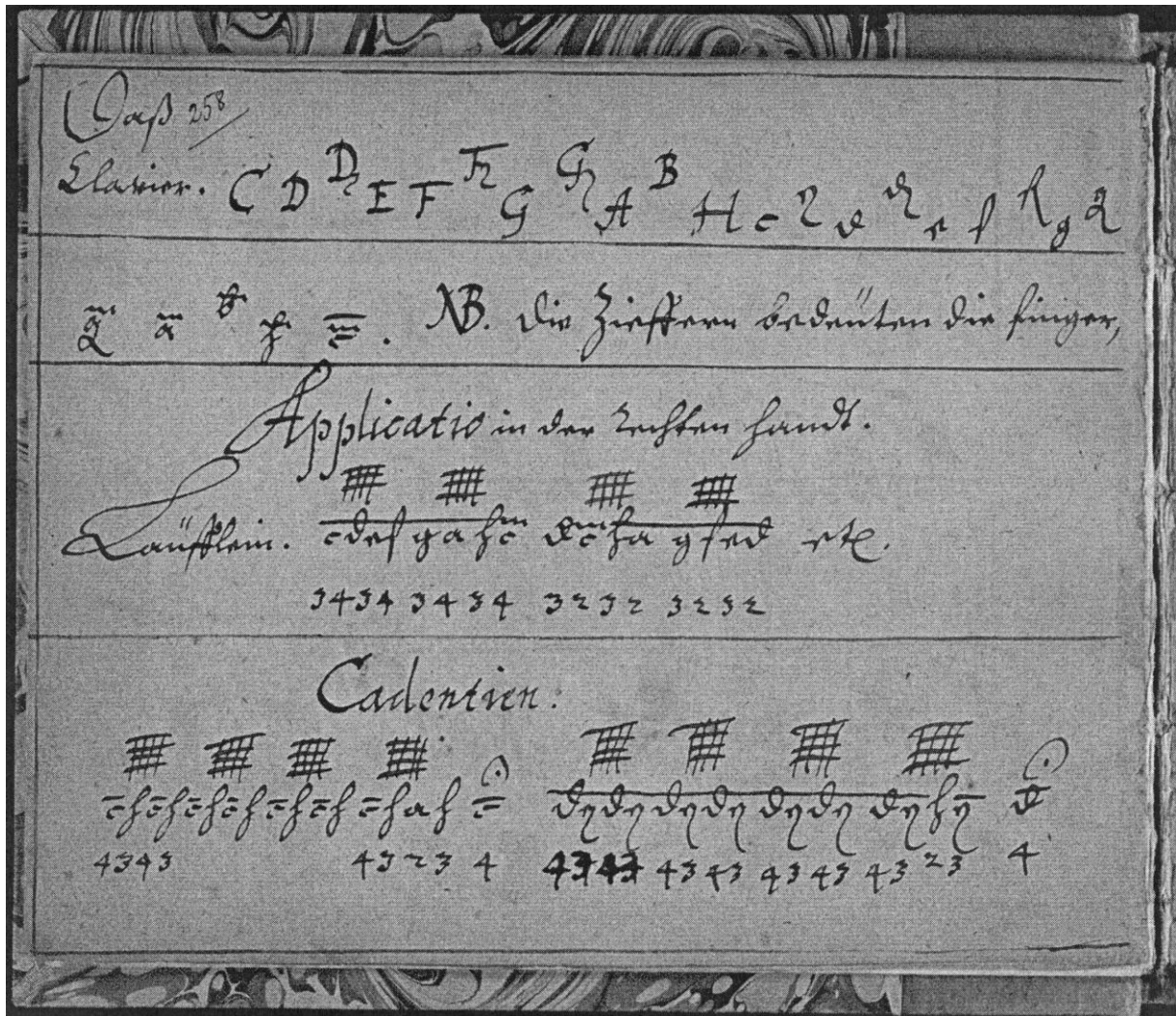


Abbildung Brüssel 1

Handschrift Brüssel, S. 258 und 259:

Tonhöhen-Angaben in der Tabulturnotation
 Applicatio – Brüssel I, Takte 1-12

a b f e r d r f K g a b f e r d r f K g

in indur fandi kom dauinnur Num: i. nH.

Tremulantur.

###	###	###	###
cdcdcdcd		dndndndnd nH.	
3434		3434 3434 3	
vel. 2323		vel 2323 2323 2 .	

Tertien.		Sexten.	
###	###	###	###
afga fcdn		afcdnfga fagfndof	
4444 4444		4444	
ad	4242		4343
###	###	###	###
cdaf gafe		dfafgnof	
2222		2222 nH.	
adur	2223		2121

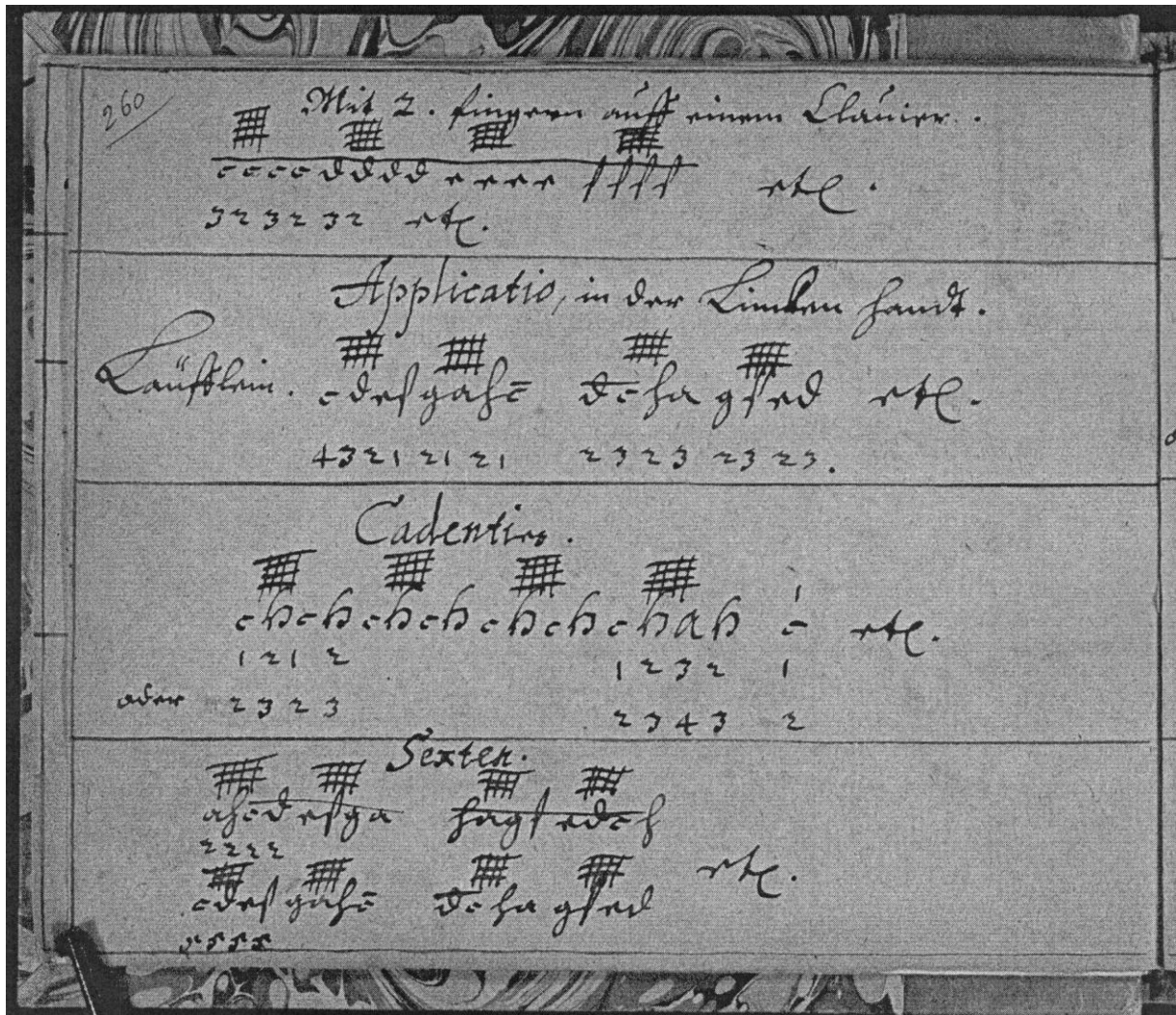


Abbildung Brüssel 2

Handschrift Brüssel, S. 260 und 261:

Applicatio – Brüssel I, Takte 13-26

Quinguda Colonata.
 # # # #
 g a c a g a d a d d f a d
 3 3 2 1 1 2 3 4 3 3 2 1 1 2 3 4

Tremulanten.
 # # # #
 d d d d d d d d d d d d
 2 1 2 1 2 1 2 1
 ad. 3 2 3 2 ad. 3 2 3 2 etc.

Tertien.
 # # # #
 a g a f o d n f n d e h y f
 2 2 2 2 2 1 2 1
 # # # #
 g a f e d e f a g h e d
 4 4 4 4 4 2 4 3

Mit 2. Fingern auf einem Clavier.
 # # # #
 c c c c d d d d n n n n f f f f etc
 2 1 2 1 2 1 2 1 etc
 ad. 3 2 3 2 3 2 3 2

262

Früherer Coloraturen.

$\begin{matrix} \text{##} & \text{##} & \text{##} & \text{##} \\ \text{= y n o a n g e} & & \text{F a h l e d e a t} & \\ 1245 & 2421 & & \\ 3 & 3 & & \text{etc.} \end{matrix}$

ganzer pflay	halb. pflay.	z. halbe pfläye	Quintal pflay.
l	✓	π	f
o	p	p p	f
—	✓	✓ ✓	f
.	.	.	f

Pauses.

*H. So ein Punkt bei einer Noten Pause, gibt allemahl
 sich so viel, als die Note, die vorher der Punkt ist.
 Zinswert ist.*

Abbildung Brüssel 3

Handschrift Brüssel, S. 262 und 263:

Applicatio – Brüssel I, Takte 27-30

Noten- und Pausen-Werte in der Tabulturnotation

Lanfflin in bairnen länders.

<i>nlga foda</i>	<i>frda frgt</i>
3434	3232
<i>ndf yafe</i>	<i>de-fa yfad</i>
4221	2323

Qinthal pflüg

F *###*

| *|* *|* *|* *|*

F *F*

F *F*

8. nuns pflug

F *#* *###*

| *|* *|* *|* *|*

F

F

10. nuns pflug

F *#* *###*

| *|* *|* *|* *|*

F

F

Brüssel I: Applicatio

Applicatio in der rechten handt

Laiüfflein 1

etc.

Tremulanten 3

etc.

Cadentien 5

etc.

Tertien 9

etc.

Sexten 11

etc.

Mit 2. fingern auff einem Clavier 13

etc.

Springende Coloratura 14

etc.

Applicatio, in der linken handt

Laiüfflein 16

etc.

Tremulanten 18

etc.

Cadentien 20

etc.

Tertien 22

Sexten 24

etc.

Mit 2. fingern auff einem Clavier 26

etc.

Springende Coloratures 27

etc.

Laiüfflein in beiden händen 29

Brüssel II: Praeambulum Application

Measures 1-6 of the musical score. The right hand features a continuous eighth-note pattern with fingerings 3 4 and 3 2. The left hand plays a simple bass line with whole notes.

Measures 7-12 of the musical score. The right hand continues with eighth-note patterns, ending with a fermata. The left hand plays chords and whole notes, ending with a double bar line and repeat sign.

Measures 13-17 of the musical score. The right hand has whole notes with a fermata at the end. The left hand plays eighth-note patterns with a fingering of 4.

Measures 18-22 of the musical score. The right hand has whole notes with a fermata. The left hand plays eighth-note patterns, ending with a fermata.

Brüssel III: Bergamasca

Measures 17-20 of the musical score, labeled "3. Variatio". The right hand plays chords with a fermata at the end. The left hand plays eighth-note patterns with a fingering of 3.

Einzelanmerkungen

- Brüssel I: Brüssel, S. 258-263 (in der ursprünglichen Einzelbandzählung fol. 3v-6r): *Applicatio in der rechten handt* (S. 258-261), *Applicatio, in der Linken handt* (S. 260-262), *Laiüfflein in beiden händen* (S. 263). Zur Orientierung wird die *Applicatio* mit durchlaufenden Taktzahlen versehen, obwohl es sich nicht um ein zusammenhängendes Stück handelt.
- Brüssel II: Brüssel, Nr. 1, S. 264-265 (in der ursprünglichen Einzelbandzählung fol. 6v-7r): *Praeambulum Applicatio*.
- Brüssel III: Brüssel, Nr. 3, S. 266-267 (in der ursprünglichen Einzelbandzählung fol. 7v-8r): *Bergamasch.*, am Beginn der dritten Variatio (Takt 17): 3. *Var.*; Takte 17-18.

2.3 Budapest

Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts entdeckte Otto Gombosi¹ im Nationalmuseum in Budapest eine Tabulatur-Handschrift mit zahlreichen Clavier-Werken von Jan Pieterszoon Sweelinck und Samuel Scheidt, die sich heute unter der Signatur Ms. mus. Bártfa 27 in der Nationalbibliothek in Budapest (Országos Szechenyi Könyvtár) befindet². Sie stammt aus der Sammlung Bártfa, den Beständen der ehemaligen Kirchenbibliothek der deutschen Gemeinde in Bartfeld³, die im Ersten Weltkrieg nach Budapest gelangt ist. Zu den Musikalien der Sammlung gehören insgesamt vier Tabulatur-Handschriften, die von Gombosi mit den Signaturen Ms. mus. Bártfa 25-28 versehen worden sind. Fingersätze enthält nur Ms. mus. Bártfa 27, die anderen drei Tabulatur-Handschriften der Sammlung⁴ bestehen ausschließlich aus Intavolierungen⁵.

Konkrete Angaben zur Entstehung der Handschrift Budapest⁶ fehlen. Ein an der Innenseite des hinteren Einbanddeckels aufgeklebter Zettel mit Namen von Bartfelder Familien zeigt, dass die Handschrift in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Gebrauch war. Ein in der Handschrift gefundenes Brieffragment deutet daraufhin, dass die Handschrift vor 1683, dem Jahr, aus dem der Brief datiert, angelegt worden ist⁷. Die meisten Handschriften aus der Sammlung Bártfa sind unter der Aufsicht von Zacharias Zarewutius entstanden, der von 1625 bis 1666 an der deutschen Kirche in Bartfeld als Organist tätig war. In den Tabulatur-Handschriften finden sich einige Intavolierungen seiner Vokalwerke, die ihn als erfahrenen Komponisten auszeichnen. Vielleicht steht er auch mit der Entstehung der Handschrift Budapest in Zusammenhang⁸.

Die Handschrift besteht aus drei unterschiedlichen Teilen. Den Anfang der Tabulatur bildet eine Gruppe von sechs durchnummerierten Stücken, vornehmlich Intavolierungen. Der zweite Teil besteht lediglich aus dem Fragment einer Canzonen-Intavolierung. Mit Abstand am umfangreichsten ist der letzte Teil der Handschrift, der 27 Clavier-Werke umfasst, 10 Choralvariationen, 15 Lied- und Tanzvariationen und zwei Couranten. Allein 12 Stücke sind aus Samuel Scheidts *Tabulatura nova* bekannt, 10 weitere in der Handschrift Sweelinck oder Scheidt zugeschrieben⁹. Zu diesen zählt auch das einzige Stück mit Fingersatz-Angaben, eine

¹ Otto Gombosi, *Ein neuer Sweelinck-Fund*, in: *Tijdschrift der Vereenigin voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 14 (1935), Repr. Amsterdam 1974 [Gombosi 1935], S. 1-13.

² Jan Pieterszⁿ Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, 2. Aufl., Amsterdam 1943, S. XLVIII; Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12) [Schierning 1961], S. 94-95; Cleveland Johnson, *A Keyboard Diminution Manual in Bártfa Manuscript 27: Keyboard Figuration in the time of Scheidt*, in: *Church, Stage, and Studio. Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, hrsg. v. Paul Mark Walker, Ann Arbor, Michigan 1990 (*Studies in Music*, 107), S. 279-347, S. 279-280; Pieter Dirksen, *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: *Schütz-Jahrbuch* 13 (1991), S. 91-123, S. 102-110.

³ Deutscher Name der Stadt Bardejow (ungarisch Bártfa) in der Slowakische Republik.

⁴ Schierning 1961, S. 103-104.

⁵ Cleveland Thomas Johnson, *Keyboard intabulations preserved in sixteenth- and seventeenth-century German organ tablatures. A catalogue and commentary*, 2 Teile (I: *Commentary*; II: *Catalogue*), Diss. Oxford University 1984 [Johnson 1984], Teil II, S. 97-111. Johnson hat im Rahmen seiner umfangreichen Untersuchung in keiner einzigen Quelle mit Intavolierungen Fingersatz-Angaben beobachtet (Johnson 1984, Teil I, S. 145-146).

⁶ Das Sigel Budapest steht nur für die Handschrift Ms. mus. Bártfa 27.

⁷ Gombosi 1935, S. 2.

⁸ Schierning 1961, S. 95.

⁹ Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15), S. 651 (Inventar). Pieter Dirksen vermutet, dass bei einigen der Sweelinck-Zuweisungen Verwechslungen mit seinem Schüler Samuel Scheidt vorliegen (Jan Pieterszoon

Galliarde Varirt: Sam: Sch., in der eine in der rechten Hand mit vielen Sprüngen durchsetzte Stelle über vier Takte durchgängig mit Fingersätzen versehen ist.

Fingersatz-Angaben in Budapest

47 in Budapest I: Samuel Scheidt: Galliarde [SSWV 561]

Budapest I: Samuel Scheidt: Galliarde [SSWV 561]

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Budapest I: Samuel Scheidt: Galliarde [SSWV 561]'. The first system, labeled '(8. Variatio)' and starting at measure 108, shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a series of eighth notes with various intervals, and the bass staff contains a series of quarter notes. Fingering numbers are provided for the treble staff: 4 2 4 2 3 2 4 2 4 2 4 2 4 2 3 2 4 2 4 2 4 5 3 2 3. The second system, labeled '9. Variatio' and starting at measure 111, continues the piece. The treble staff has fingering numbers: 2 4 2 4 5 3 2 3 2 4 2 4 2 4 2 3 4 5 2 3 4 3 2 3. The bass staff continues with quarter notes.

Einzelanmerkungen

Budapest I: Budapest, Nr. 25, fol. 52v-54r: *Galliarde* | *Varirt:* / *Sam: Sch.*, am Beginn der achten Variatio (Takt 97, fol. 53v): 8 *varia*, am Beginn der neunten Variatio (Takt 113, fol. 54r): 9 *varia*.; Takte 108-113; vollständig in: *Samuel Scheidts Werke*, hrsg. v. Gottlieb Harms u. Christhard Mahrenholz, Bd. V: *Unedierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Christhard Mahrenholz, Hamburg 1937, Nr. 11, S. 37-40. Takt 110, Oberstimme, 11. Note (a): In der Handschrift steht a¹.

2.4 Celle

Jost Harro Schmidt hat 1965 in einer ausführlichen Quellen-Beschreibung einer von ihm kurz zuvor in der Bibliothek des Bomann-Museums in Celle entdeckten Tabulatur-Handschrift für diese die seitdem gebräuchliche Bezeichnung *Celler Clavierbuch 1662* eingeführt¹, in Abgrenzung zu der bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bekannten *Celler Orgeltabulatur 1601*². Die Handschrift mit der Signatur DO 618, die auf einen einzigen Schreiber zurückzugehen scheint, umfasst auf 310 Seiten 252 meist anonyme Sätze³. Zwei der Einträge sind datiert, beide Angaben stammen aus dem Jahr 1662. Einen weiteren Hinweis auf die Entstehungszeit der Handschrift liefert die Verwendung der 1653 erstmals veröffentlichten Choral-Melodie *Jesu, meine Freude* von Johann Crüger. Mit der zweiten Datierung ist eine Ortsangabe verbunden, die belegt, dass zumindest ein Teil der Handschrift an dem Ort entstanden ist, an dem die Handschrift heute aufbewahrt wird: *Finis. Anno 1662, den 26. May in Zell* (S. 85). Auf den ersten drei nicht paginierten Seiten ist von anderer Hand eine Besoldungsberechnung und eine Gottesdienstordnung eingetragen worden, die auf das Kirchspiel Wienhausen bei Celle hindeuten. Schmidt vermutet daher, dass die Tabulatur im Wesentlichen in Celle entstanden ist, dann in das nahe gelegene Wienhausen gelangte und dort verblieb, bis sie 1894 vom Wienhäuser Organisten Backhausen, dessen Vorfahren seit 1779 als Kantoren in Wienhausen nachweisbar sind, dem Bomann-Museum in Celle übergeben wurde.

Die Handschrift besteht vornehmlich aus kurzen Stücken. Neben einigen Lied- und Choralen finden sich vor allem Tänze, einige davon mit Variationen. Der größte Teil des Repertoires ist anonym überliefert. Unter den namentlich genannten oder durch die Angabe von Initialen ausgewiesenen Komponisten sind Heinrich Scheidemann (*H.S.M.*) mit 15 und Wolfgang Weßnitzer (*W.W.*) mit 14 Stücken die mit Abstand am häufigsten vertretenen⁴. Der in Nürnberg geborene Weßnitzer (1629-1697) war in Hamburg Schüler Scheidemanns, 1655 wurde er nach Celle berufen, wo er bis zu seinem Tode als Hoforganist tätig war⁵. Es liegt daher nahe zu vermuten, dass das *Celler Clavierbuch* in seinem unmittelbaren Umfeld entstanden ist, wenn es nicht sogar direkt auf ihn zurückgeht. Je ein Stück der Handschrift stammt von Johann Jakob Löwe von Eisenach (1629-1703) und Johann Schop aus Hamburg (um 1590-1667), dem Vater von Weßnitzers Amtsvorgänger Ulrich Schop. Die jeweils nur auf einer Doppelseite der Handschrift vorkommenden Initialen *F.G.* und *L.W.* sind noch ungeklärt⁶.

¹ Jost Harro Schmidt, *Eine unbekannte Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. Das Celler Klavierbuch 1662*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 22 (1965), S. 1-11 [Schmidt 1965].

² Der Inhalt der im Zweiten Weltkrieg verschollenen Handschrift (ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. 40318) ist in einer 1937 angefertigten, vollständigen Kopie (Staatsbibliothek zu Berlin, Fot. Bü 84) erhalten geblieben (Pieter Dirksen, *Celler Claviertabulaturen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 2, Kassel u. Stuttgart 1995, Sp. 485-486).

³ Gelegentlich steht in der älteren Literatur anstelle der Signatur DO 618 die fehlerhafte Angabe Ms. 730, die auf eine unvollständige Wiedergabe der Zugangsnummer 1894,730 zurückgeht.

⁴ Eine Übersicht über die in der Handschrift Celle enthaltenen Scheidemann-Stücke ist enthalten in: Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007 [Dirksen 2007], S. 49 u. 219.

⁵ Schmidt 1965, S. 7-8.

⁶ Alle Stücke von Scheidemann, ein Großteil der Stücke Weßnitzers, die einzelnen Werke von Schop, Löwe von Eisenach und *F.G.*, sowie eine kleine Auswahl anonymer Stücke aus Celle sind ediert in: *Ausgewählte Stücke aus dem Celler Clavierbuch (um 1662)*, hrsg. v. Martin Böcker, Wiesbaden 1990 (*Edition Breitkopf 8545*) [Ausgewählte Stücke (Böcker 1990)]. Die Scheidemann-Stücke finden sich auch in: *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Werke für Clavier (Cembalo)*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2000 (*Edition Breitkopf 8688*) [Scheidemann (Dirksen 2000)].

Kontroverse Diskussionen haben zwei Variationsreihen aus Celle ausgelöst, die von Schmidt Jan Pieterszoon Sweelinck zugeschrieben worden sind⁷, gestützt auf die folgenden Angaben in der Handschrift: Am Beginn der mit neun Variationen umfangreichsten Reihe der Celler Sammlung, an deren Ende sich die bereits erwähnte Datierung mit Ortsangabe befindet, steht neben dem Titel *Bergamasca* der Hinweis *M. G. P. S.* Nach zwei Stücken von Scheidemann folgt in der Handschrift die Variationsreihe *Alemanne de chapelle M Jean Pierson*, am Ende der dritten und letzten Variation wird der im Titel genannte Name mit Initialen wieder aufgegriffen: *finis M. J. P. S.* Neben der Frage, ob die leicht differierenden Initialen beide Magister Jan Pieterszoon Sweelinck bezeichnen sollen, sind vor allem stilkritische Aspekte unterschiedlich bewertet worden; die meisten Vorbehalte bestehen hinsichtlich der *Bergamasca*⁸. Da das Celler Clavierbuch 1662 allein durch die große Anzahl der in ihm enthaltenen Werke von Scheidemann und seinem Schüler Weßnitzer und durch die Tatsache, dass seine Entstehung während Weßnitzers Amtszeit in Celle anzusetzen ist, in direkter Beziehung zum Schülerkreis Sweelincks steht, ist es für die Einordnung der in Celle enthaltenen Fingersätze unerheblich, ob die beiden fraglichen Variationsreihen tatsächlich von Sweelinck stammen, zumal sie selbst keine Fingersatz-Angaben beinhalten.

Fingersätze finden sich in insgesamt 26 Stücken der Sammlung. Einige davon weisen nur ganz wenige Fingersatz-Angaben auf, andere sind umfangreich beziffert. Insgesamt handelt es sich um etwa 630 einzelne Ziffern, der größte Teil davon im ersten Fünftel der Handschrift. Bis zur Seite 65 zählt man rund 360 Ziffern in 17 Stücken, die übrigen Fingersätze verteilen sich auf sechs Doppelseiten im weiteren Verlauf der Handschrift⁹. Die meisten Einträge mit Fingersatz-Angaben sind anonym überliefert, lediglich fünf tragen einen Hinweis auf den Komponisten: Drei stammen von Heinrich Scheidemann, zwei von seinem Schüler Wolfgang Weßnitzer. Die große Anzahl von Stücken mit wenigen, streckenweise sehr vereinzelt Fingersatz-Angaben macht eine Auswahl unvermeidlich. Verzichtet wird auf anonym überlieferte Stücke mit weniger als 15 Fingersatz-Ziffern. Die verbleibenden 12 Stücke umfassen mehr als vier Fünftel aller Fingersatz-Angaben aus der Handschrift Celle.

In den ausgewählten Fingersatz-Stücken lässt sich die Handverteilung aus dem musikalischen Verlauf und den beigegefügt Fingersätzen in der Regel eindeutig ablesen, nur in

⁷ Schmidt 1965, S. 6-8; Jan Pzn. Sweelinck, *Werken voor orgel of clavecimbel uit het „Cellar Klavierbuch 1662“*, hrsg. v. Jost Harro Schmidt, Amsterdam 1965 (*Exempla musica Neerlandica*, 2); Frits R. Noske, *Een apocrief en een dubieus werk van Sweelinck*, in: *Mededelingenblad voor leden en donateurs van de Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20 (1966), S. 27-30 (der Artikel erschien auch als Rezension in: *Notes. The Quarterly Journal of the Music Library Association* 24 (1967), S. 134-135); Jost Harro Schmidt, *Sweelincks Bergamasca und seine Allemande de Chapelle. Eine Entgegnung auf die Kritik von Frits R. Noske*, in: *Mededelingenblad voor leden en donateurs van de Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 25 (1968), S. 58-64; Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music. A study of English elements in seventeenth-century Dutch composition*, 2. Aufl., Leiden u. London 1972, S. 76; Bruce Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, Ann Arbor, Michigan 1979 (*Studies in Musicology*, 11), Teil I: *Commentary*, S. 23-24; Walker Cunningham, *The Keyboard Music of John Bull*, Ann Arbor, Michigan 1981 (*Studies in Musicology*, 71), S. 17-19; Pieter Dirksen, *Sweelinck's Opera Dubia. A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: *Tijdschrift van den Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 36 (1986), S. 80-135, S. 108-110.

⁸ Die unterschiedlichen Auffassungen spiegeln sich in den Sweelinck-Ausgaben wieder. In die Gesamtausgabe von 1968 sind beide Stücke nicht aufgenommen worden: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, hrsg. v. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Bd. I: *The instrumental works*, hrsg. v. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn u. Frits Noske, Teil 3: *Keyboard works. Settings of secular melodies and dances / Works for lute*, hrsg. v. Frits Noske, Amsterdam 1968 (2. Aufl., Amsterdam 1974); in der Ausgabe der Clavierwerke Sweelincks von Harald Vogel und Pieter Dirksen ist nur die *Alemanne de chapelle* enthalten: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 4: *Lied- und Tanzvariationen*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2004 (Edition Breitkopf 8744); Siegbert Rampe hat beide Variationsreihen in seiner Sweelinck-Ausgabe ediert: Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Bd. IV.1: *Lied- und Tanzvariationen (Teil 1)*, Kassel 2008 (Bärenreiter-Verlag 8487).

⁹ Die Fingersatz-Angaben befinden sich auf den folgenden, insgesamt 35 Seiten: 8-10, 18, 19, 21-23, 30, 31, 34, 35, 37-39, 42, 44, 45, 49, 54-57, 64, 160, 161, 192, 193, 256-259, 270, 311 und 312.

einem einzigen Takt einer Courante von Heinrich Scheidemann¹⁰ sieht sich der Schreiber veranlasst, mit einem leicht ansteigenden Strich zwischen den einzelnen Tabulatur-Buchstaben die Verteilung der Töne auf die beiden Hände anzugeben. Die Töne über den beiden in der Übertragung wiedergegebenen Strichen sind von der rechten, die darunter von der linken Hand auszuführen¹¹.

In den Fingersatz-Stücken findet sich bei einigen Schlussakkorden ein ausnotiertes Arpeggio. Durch zahlreiche Pausenzeichen wird dabei jeweils sehr präzise angegeben, wann die einzelnen Akkordtöne erklingen sollen. Die Dauer der nacheinander angeschlagenen Töne wird dagegen sehr pragmatisch notiert: In der Regel wird fast ausnahmslos das Rhythmus-Zeichen für eine halbe Note verwendet, das gelegentlich nicht über den einzelnen Tonbuchstaben erscheint, wie im Verlauf der Stücke, sondern rechts daneben¹². Diese Notation macht deutlich, dass bei Schlussakkorden die rechnerische Dauer der einzelnen Töne unerheblich ist¹³. In der Übertragung wird versucht, dies wiederzugeben, indem bei Schlussakkorden mit ausnotiertem Arpeggio für die einzelnen Töne einheitlich halbe Noten verwendet werden, an die sich jeweils ein Bogen anschließt, der bis zum Eintritt der letzten Note des Akkords reicht.

Fingersatz-Angaben in Celle (Auswahl)

68 in Celle I:	Allemande
21 in Celle II:	Aria
24 in Celle III:	Sarabande
80 in Celle IV:	Lied
3 in Celle V:	Wolfgang Weßnitzer: Tanz
43 in Celle VI:	Heinrich Scheidemann: Allemande [WV 117/1]
54 in Celle VII:	Heinrich Scheidemann: Courante [WV 117/2]
6 in Celle VIII:	Heinrich Scheidemann: Allemande [WV 116]
90 in Celle IX:	Wolfgang Weßnitzer: Lied
35 in Celle X:	Nachtigall
58 in Celle XI:	Lied
49 in Celle XII:	Courante

¹⁰ Celle VII, 12.

¹¹ Das in Celle nur im Einzelfall zu beobachtende Zeichen wird in den Handschriften Kopenhagen, Lynar B3 und Skara an zahlreichen vergleichbaren Stellen verwendet.

¹² Siehe Abbildung Celle 1.

¹³ Wenn alle Töne eines Schlussakkordes gleichzeitig angeschlagen werden, wird in der Tabulaturnotation in der Regel ganz auf die Angabe von Notenwerten verzichtet und lediglich das Fermaten-Zeichen geschrieben.

Um die zwei zusammen gehörenden Handschriften-Seiten
bei der folgenden Abbildung auf einer Doppelseite
wiedergeben zu können, bleibt diese Seite frei.

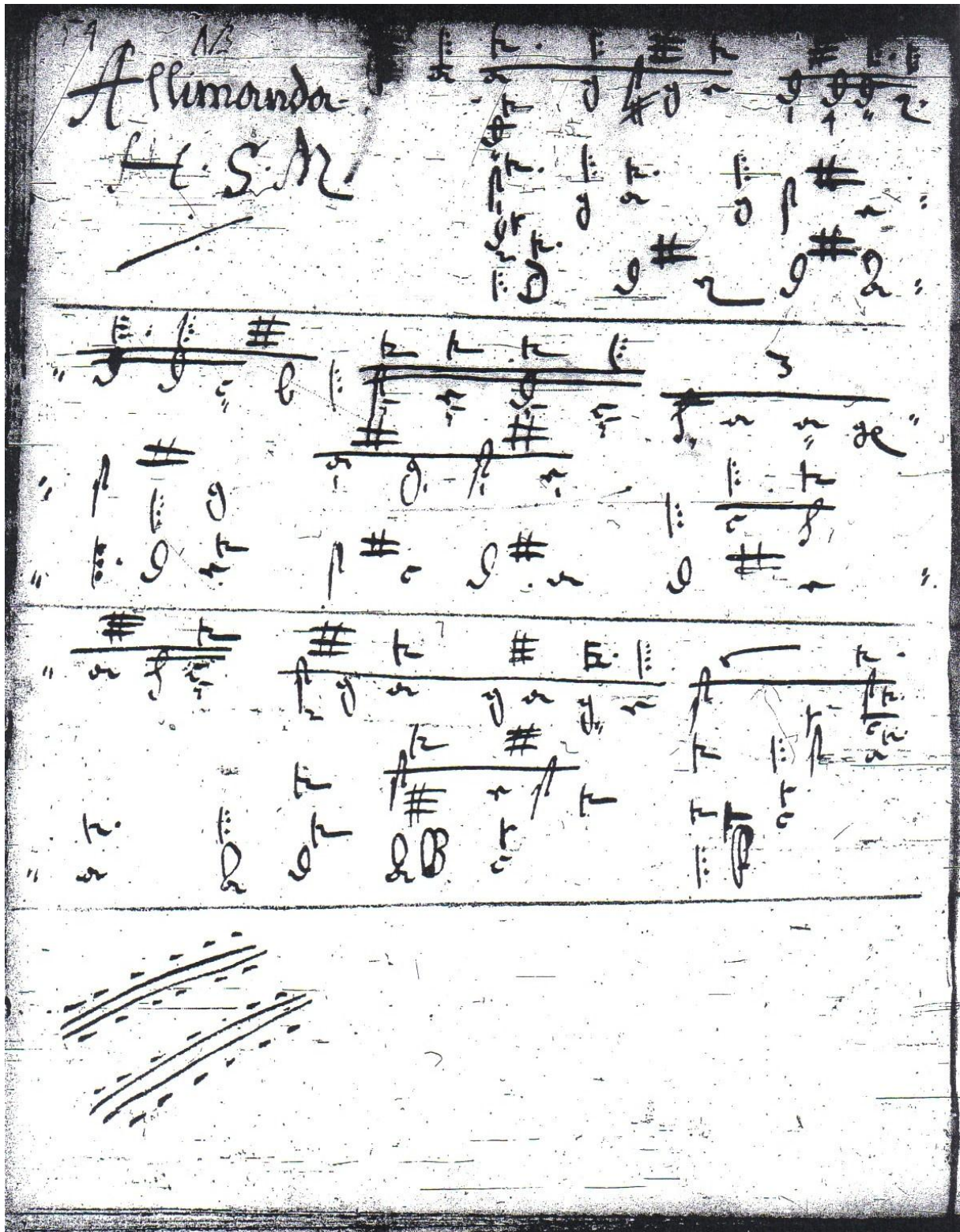


Abbildung Celle 1

Handschrift Celle, S. 54 und 55:

Heinrich Scheidemann: Allemanda [WV 117/1] – Celle VI

This image shows a page of handwritten musical notation on five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, sharps, and note heads. The handwriting is somewhat cursive and appears to be a personal manuscript. At the bottom of the page, there is a large, stylized signature that reads "H. O." with elaborate flourishes extending to the left and right.

Celle I: Allemande

Musical score for Cello I: Allemande, measures 1-9. The score is written for a cello in G major, 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure 1 starts with a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 2 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 3 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 4 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 5 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 6 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 7 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 8 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 9 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef.

Celle II: Aria

Musical score for Cello II: Aria, measures 1-6. The score is written for a cello in G major, 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure 1 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 2 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 3 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 4 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 5 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 6 has a whole note chord in the bass clef and a half note in the treble clef.

Celle III: Sarabande

1 4

2 3

3 2 1 2

3 4 5

3

5 1 3 1 5

2 2 3 2 3 3

2 2 3 2 1 2

2 2 3 2 1 2

3 2 1 2

3 3 4 5

3

5 1 3 1 5

2 2 3 2 3 3

2 2 3 2 1 2

3 4 5

3

5 1 3 1 5

2 2 3 2 3 3

2 2 3 2 1 2

3 4 5

3

5 1 3 1 5

Celle IV: Lied

2. Variatio

4 2 4 2 2 4 2 4 4 2 2 4 2 4

3 2 4 1 2 2 2 2 4 3 4 3 2 2 2 4 3 2 2 3

2 2 2 2 2 1 2 2 4 2 2

4 3

2 2 2 2 2 1 2 2 4 2 2

22

25

28

Celle V: Wolfgang Weßnitzer: Tanz

13

Nachttanz

25

Celle VI: Heinrich Scheidemann: Allemande [WV 117/1]

Measures 5-8 of the score. The right hand features a melodic line with slurs and repeat signs. The left hand provides a bass line with some chromatic movement. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 9-12 of the score. The right hand continues the melodic line with slurs and repeat signs. The left hand has a more active bass line with slurs and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Cello VII: Heinrich Scheidemann: Courante [WV 117/2]

Measures 13-16 of the score. The right hand features a melodic line with slurs and repeat signs. The left hand provides a bass line with some chromatic movement. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 17-20 of the score. The right hand continues the melodic line with slurs and repeat signs. The left hand has a more active bass line with slurs and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 21-24 of the score. The right hand features a melodic line with slurs and repeat signs. The left hand provides a bass line with some chromatic movement. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 25-28 of the score. The right hand continues the melodic line with slurs and repeat signs. The left hand has a more active bass line with slurs and repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Celle VIII: Heinrich Scheidemann: Allemande [WV 116]

(Double)

28

4 4 4 4 4 4

Celle IX: Wolfgang Weßnitzer: Lied

1

3 4 3 2 1 3 4 3 2 1 4 // 2 // 2 1 // // 2 1 2 // 4 // 4 3 2

2 1 2 3 4 2 1 2 3 4 1 2 3 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 4 2 1 2 3

10

// 2 1 2 // 4 // 3 4 // 3 4 2 5 4 // 4 3 2 3 // 2 //

2 3 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 3

Celle X: Nachtigall

1

// 2 3 2 5 // 2 1 2 3 // 3 2 3 // [...]

5

10

5 // // 4 2 3 4 2

2

Musical score for 'Celle XI: Lied' (measures 15-20). The score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 15-19) features a treble clef with a melody and a bass clef with accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The second system (measures 20-21) continues the piece, ending with a repeat sign. Fingerings are also indicated.

Celle XI: Lied

2. Variatio

Musical score for '2. Variatio' (measures 13-21). The score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of three systems. The first system (measures 13-16) features a treble clef with a melody and a bass clef with accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The second system (measures 17-20) continues the piece, ending with a repeat sign. Fingerings are also indicated. The third system (measures 21-22) concludes the variation.

Celle XII: Courante

Einzelanmerkungen

- Celle I: Celle, S. 8-9: *Allemanda*.
- Celle II: Celle, S. 21: *Arien*. Takt 2, Unterstimme, 2. Note (es): Bei dem in der Handschrift angegebenen Fingersatz könnte es sich um ein Versehen handeln (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer).
- Celle III: Celle, S. 22: *Sarabanda*.
- Celle IV: Celle, S. 36-39: *Liedt*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 13, S. 37): *2 variatio*; Takte 13-28. Takt 22, Unterstimme, 1. bis 5. Note (g, a, g, f, e): In der Handschrift fehlen die Rhythmus-Zeichen. Aus der Anordnung der Töne ist der rhythmische Verlauf eindeutig zu erkennen. Takt 26, Oberstimme, 1. Note (e²): In der Handschrift fehlt der Verlängerungspunkt. Takt 26, Unterstimme: Der rhythmische Verlauf ist in der Handschrift nicht eindeutig zu erkennen. Über den insgesamt 12 Tönen steht viermal das Rhythmuszeichen für vier Sechzehntelnoten. Am zweiten und vierten Rhythmuszeichen sind Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen worden, die nicht zweifelsfrei zu deuten sind.
- Celle V: Celle, S. 48-49: *Tantz* | *W.W.*, am Beginn des Nachtanzes (Takt 13, S. 49): *Nachtantz*; Takte 13-15 und 25-28; vollständig in: *Ausgewählte Stücke* (Böcker 1990), Nr. 17, S. 30.
- Celle VI: Celle, S. 54-55: *Allimanda* | *H.S.M.*.
- Celle VII: Celle, S. 56-57: *Courant* | *H.S.M.*.
- Celle VIII: Celle, S. 60-65: *Allemand*. | *H.S.M.*, am Ende: 1662 | 4 *Maiy*, am Beginn des Doubles (Takt 20, S. 62): *La doble*; Takte 28-30; vollständig in: Scheidemann (Dirksen 2000), Nr. 16, S. 51-53; *Ausgewählte Stücke* (Böcker 1990), Nr. 3, S. 7-9 (ohne Angabe der Fingersätze). Takt 30, Mittelstimme, 2. Note (d¹): In der Handschrift sieht eine punktierte Viertelnote.
- Celle IX: Celle, S. 160: *Thrumpter* | *Liedt* | *W.W.*.
- Celle X: Celle, S. 256-257: *Nachtigal*.; Takte 1-4 und 10-24; vollständig in: *Ausgewählte Stücke* (Böcker 1990), Nr. 32, S. 47. Takt 19, Unterstim-

me, 5. bis 8. Note (G, A, H, G): In der Handschrift fehlt das Rhythmus-Zeichen.

Celle XI: Celle, S. 258-259: *Liedt*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 13, S. 258): *Variatio*; Takte 13-24; vollständig in: *Ausgewählte Stücke* (Böcker 1990), Nr. 33, S. 48.

Celle XII: Celle, S. 270: *Corant*.

2.5 Clausholm

1964 wurden bei der Restaurierung der historischen Orgel der Kapelle von Schloss Clausholm in Dänemark Handschriften-Fragmente entdeckt, die um 1700 zum Abdichten des Blasebalgs der Orgel verwendet worden waren. Es kamen dabei mehr als 220 einzelne Papierstücke mit Musikaufzeichnungen ans Licht, die heute in Det Kongelige Bibliotek in Kopenhagen verwahrt werden. Die an vielen Stellen für die Verwendung als Balgverkleidung beschnittenen Bögen sind von Henrik Glahn und Søren Sørensen in mühevoller Kleinarbeit geordnet, zusammengefügt, rekonstruiert und ediert worden¹. Hinweise auf die Entstehungszeit der Clausholmer Fragmente geben einige wenige erhaltene Datierungen zwischen 1634 und 1649. Neben geistlicher Vokal- und instrumentaler Ensemblesmusik enthalten die Fragmente auch Claviermusik in Tabulatur-Notation. Namentlich genannt sind die Komponisten Johann Rudolph Radeck (um 1610-1663) sowie die drei Sweelinck-Schüler Jacob Praetorius (1586-1651), Melchior Schildt (1592/93-1667) und Heinrich Scheidemann.

Nur sieben Fingersatz-Ziffern sind in den Tabulatur-Fragmenten erhalten geblieben. Sie befinden sich in einer Magnificat-Bearbeitung von Jacob Praetorius und einer Motettenkolorierung von Heinrich Scheidemann. Das Magnificat tertii toni von Jacob Praetorius ist Teil eines Heftes aus zehn ineinander gelegten Papierbögen (Fragment III), das auf den ersten 16 Seiten sechs Magnificat-Bearbeitungen von Jacob Praetorius umfasst, die in keiner anderen Quelle überliefert sind². Durch das Zurechtschneiden sind die unteren Ecken jedes Bogens verloren gegangen. Wie die Kompositionen nach Dänemark kamen, ist nicht bekannt, möglicherweise durch Johan Lorentz (um 1610-1689)³, den Schwiegersohn von Jacob Praetorius, der seit etwa 1634 Organist an der Nicolaikirche in Kopenhagen war⁴. Von Scheidemanns Motettenkolorierung *Dic nobis Maria*, die in einer Lüneburger Clavier-Handschrift⁵ vollständig überliefert ist, sind in den Clausholmer Tabulatur-Fragmenten die ersten beiden der insgesamt drei Blätter umfassenden Niederschrift größtenteils erhalten geblieben, vom dritten existiert nur noch ein schmaler Streifen (Fragment VII)⁶.

Fingersatz-Angaben in Clausholm

2 in Clausholm I: Jacob Praetorius: Magnificat tertii toni

5 in Clausholm II: Heinrich Scheidemann: *Dic nobis Maria* [WV 51]

¹ *The Clausholm Music Fragments*, rekonstruiert u. hrsg. v. Henrik Glahn u. Søren Sørensen, Kopenhagen 1974; Werner Breig, *Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: *Die Musikforschung* 30 (1977), 482-492, S. 490-492.

² Michael Belotti, *Jacob Praetorius – ein Meister des instrumentalen Kontrapunkts*, in: *Schütz-Jahrbuch* 18 (1996), S. 99-123, S. 102-107.

³ Siehe Kapitel 2.10.

⁴ Jacob Praetorius, *Drei Praeambula, Magnificat-Bearbeitungen für Orgel*, ergänzt und hrsg. v. Michael Belotti, Stuttgart 2000 (Carus-Verlag 18.003) [Jac. Praetorius (Belotti 2000)], S. 78.

⁵ Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Musikabteilung, Mus. ant. pract. KN 209.

⁶ Ich danke Herrn Dr. Michael Belotti, Freiburg, für seine unveröffentlichten Aufzeichnungen zu den Motettenkolorierungen in den Clausholm-Fragmenten.

Clausholm I: Jacob Praetorius: Magnificat tertii toni

Clausholm II: Heinrich Scheidemann: *Dic nobis Maria* [WV 51]

Einzelanmerkungen

- Clausholm I: Clausholm, Fragment III, fol. 8v-9r: *Magnificatum* | *Tertj Toni* | *1. Vers:* | *descriptum est* | *Jacob: Praetory* (der Hinweis *descriptum est* ist offenbar später nachgetragen worden); 1. Versus, Takt 56; vollständig in: Jac. Praetorius (Belotti 2000), S. 41-42. Takte 56 ist der vorletzte Takt des ersten Versus. Die Stelle ist stark beschnitten, sodass das Fragment nur noch die beiden Oberstimmen des fünfstimmigen Satzes zeigt, die oberste Stimme nur bis zur 8. Note. Die dritte Stimme besteht an dieser Stelle aus einer ganzen Note, erkennbar ist nur der Notenwert, nicht die Tonhöhe.
- Clausholm II: Clausholm, Fragment VII, fol. 1r-3r: auf dem Titelblatt (fol. 1r): *Dic [nobis Maria quid] vidisti in Via Hasleri.* | *Von* | *HENRIC[O] SCHEIDEMANNO* | *Organista in ae[de S. Cath]arinae Hamburg.;* über den Noten (fol. 1v): *Dic nobis Maria* | *a 2 Clav:* | *H.S.M.;* Takte 9 und 114; vollständig (nach den Fragmenten aus Clausholm und der Überlieferung in der Lüneburger Handschrift KN 209) in: Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Motettenkolorierungen für Orgel*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1992 (Edition Breitkopf 8455), Nr. 7, S. 44-51 (ohne Angabe der Fingersätze). Die Takte 9 und 114 sind in den Clausholmer Fragmenten vollständig erhalten.

2.6 Düben

In der Universitätsbibliothek in Uppsala befindet sich unter der Signatur Instr. mus. handskr. 408 eine Tabulatur-Handschrift, die ihrem Titelblatt nach für Gustav Düben (um 1628-1690) aus Stockholm im Jahre 1641 angelegt worden ist¹: *Gustavus Duben: Holmensis: Anno 1641. Lust Und liebe zum Dinge Macht alle Arbeit geringe. C. C. Zengell: schripsit.* Gustavs Vater, der Sweelinck-Schüler Andreas Düben (um 1597-1662), war Kapellmeister der schwedischen Hofkapelle und Organist der Deutschen Kirche in Stockholm, der im Titel der Handschrift erwähnte Schreiber Caspar Caspari Zengel (geb. 1620) als Mitglied der Hofkapelle und Kantor der Deutschen Kirche sein Kollege. Gustav Düben hat wahrscheinlich aufbauend auf den Beständen seines Vaters eine einzigartige Musikalien-Sammlung zusammengetragen, die ungefähr 1.500 Vokal- und 300 Instrumentalwerke von etwa 200 namentlich genannten und zahlreichen anonymen Komponisten umfasst. Diese Düben-Sammlung wurde 1732 von seinem Sohn Anders von Düben (1673-1738) der Universität Uppsala vermacht. Auf diesem Wege ist auch die 1641 begonnene Düben-Tabulatur dorthin gelangt.

Die Handschrift umfasst insgesamt 21 Stücke, von denen nur die ersten 12 von Zengel eingetragen worden sind². Dieser Teil besteht ausschließlich aus Pavanen und Galliarden von Sweelinck und seinen Schülern Paul Siefert (1586-1666), Heinrich Scheidemann und Samuel Scheidt sowie den englischen Komponisten John Bull (um 1563-1628), Peter Philips (1560/61-1628) und William Byrd (1542/43-1623). Die anderen Eintragungen stammen bis auf eine Ausnahme von Gustav Düben selbst, der wahrscheinlich bis etwa 1660 nach und nach weitere Stücke niederschrieb. Das Repertoire ist sehr uneinheitlich: Nach einem Praeambulum und einer Intavolierung eines italienischen Madrigals von Scheidemann sowie dem Fragment einer weiteren, vielleicht ebenfalls von ihm stammenden Madrigal-Intavolierung, hat Düben von hinten beginnend eine Canzona von Girolamo Frescobaldi (1583-1643) und ein vermutlich ebenfalls von ihm oder von seinem Schüler Johann Jakob Froberger (1616-1667) stammendes Praeludium eingetragen. Danach sind zwei Stücke von Düben nur unvollständig notiert worden, eine Pavane des Sweelinck-Schülers Melchior Schildt (1592/93-1667) und eine Intavolierung eines anonymen achtstimmigen *Dixit Dominus*. Schließlich stammt von Düben noch der Eintrag einer Toccata von Froberger und von einem unbekanntem Schreiber eine mit *Ricercare* betitelte Fantasia von Froberger.

Interessanterweise sind es nicht die Stücke aus dem Kreis Sweelincks und seiner Schüler, die in dieser Handschrift Fingersätze aufweisen, sondern der mit vielen Ornament-Zeichen versehene Anfang der von unbekannter Hand notierten Fantasia von Froberger und zwei Takte am Beginn des von Düben eingetragenen, vielleicht von Frescobaldi stammenden Praeludiums.

¹ Jan Pieterszⁿ Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, 2. Aufl., Amsterdam 1943, S. XLVII; Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12), S. 95-98; Jan Olof Rudén, *Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981, S. 77; *The Anders von Düben Tablature. Uppsala, University Library, Instr. Mus. i. hs. 408*, hrsg. v. John Irving, American Institute of Musicology 2000 (*Corpus of early keyboard music*, 28) [*Anders von Düben Tablature* (Irving 2000)], S IX-XIII; Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007 [Dirksen 2007], S. 44 u. 127-154.

² Die Darstellung des Inhalts und des Entstehungsprozesses der Handschrift folgt Dirksen 2007, S. 127-154.

Fingersatz-Angaben in Düben

32 in Düben I: Johann Jakob Froberger: Fantasia (G)
 7 in Düben II: Girolamo Frescobaldi (?): Praeludium (g)

Düben I: Johann Jakob Froberger: Fantasia (G)

1

2// 1 4 3 2// 1// 3// 2 4 3// 2 4 1//

7

3// 4 3 2 3// 2 3// 2// 4 [...]

5

20

3// // // //

Düben II: Girolamo Frescobaldi (?): Praeludium (g)

1

3 4 ≠ ≠ ≠ ≠

6

≠ 4 3 2 3 4

Einzelanmerkungen

- Düben I: Düben, Nr. 18, fol. 40v-43r: *Ricercare*; Takte 1-12 und 20-22; vollständig in: *Anders von Düben Tablature* (Irving 2000), Nr. 18, S. 72-76.
- Düben II: Düben, Nr. 21, fol. 56r-54v (von hinten eingetragen): *Praeludium / G. b.*; Takte 1-7; vollständig in: *Anders von Düben Tablature* (Irving 2000), Nr. 19, S. 77-78.

2.7 Fabricius

1965 erwarb die Newberry Library Chicago auf dem amerikanischen Büchermarkt eine Tabulatur-Handschrift, deren überwiegender Teil ein Autograph des Scheidemann-Schülers Werner Fabricius (1633-1679) ist. Der Inhalt des unter der Signatur Ms. VM7.F126 verwahrten Manuskripts wurde kurz darauf von Willi Apel beschrieben¹. Die ersten beiden Teile, die einzigen, die Fingersätze beinhalten, stammen von Fabricius; der erste enthält *Kurtze Præambula vor Incipienten durch alle Claves Manualiter und Pedaliter zu gebrauchen Werner Fabricii*, der zweite zahlreiche Generalbass-Beispiele. Im dritten und letzten Teil folgen einige schlichte Choralsätze von anderer Hand.

Roland Jackson hat 1971 darauf hingewiesen, dass es sich bei den Anfänger-Stücken (*vor Incipienten*) von Fabricius um die erste in aufsteigender Folge nach Tonarten geordnete Praeludien-Sammlung handelt². Sie umfasst Stücke in c, C, d, D, e, F, g, G, a, A, B und h, also in allen Tonarten (*durch alle Claves*), die in mitteltöniger Stimmung spielbar sind. Die drei Tonarten F, a und B sind mit jeweils zwei Stücken vertreten, alle anderen mit einem; insgesamt umfasst der erste Teil 15 kurze Praeambula.

In Johann Matthesons *Grosse General-Baß-Schule* wird eine 1675 erschienene *Manuductio zum General=Baß bestehend aus lauter Exempeln* von Werner Fabricius erwähnt³, die lange Zeit als verschollen galt⁴. Jackson vermutet, dass es sich bei den Generalbass-Beispielen aus der Handschrift Fabricius um eine ältere, handschriftliche Version dieses Lehrbuchs handelt⁵; entsprechend äußert sich auch Richard A. Mayer, der wenig später eine Quellenbeschreibung mit einer vollständigen Übertragung der Praeambula und der Generalbass-Beispiele vorgelegt hat⁶. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Fabricius die Handschrift vor 1675, dem Erscheinungsjahr seiner Generalbass-Schule, in Leipzig angelegt hat, wo er seit 1656 als Organist und Musikdirektor an der Universitätskirche St. Pauli tätig war.

In der Grabrede für Fabricius wird im Bericht über seine Ausbildung in Hamburg *besonders Heinrich Scheidemann mit seiner kunstreichen Manuduction auf dem Clavir* hervorgehoben⁷. Da der Fingersatz offenbar ein wichtiger Bestandteil des Unterrichts bei Heinrich Scheidemann war und es sich bei der Handschrift Fabricius um ein Autograph eines seiner Schüler handelt, sollen die darin enthaltenen Fingersätze nicht unbeachtet bleiben, auch wenn es sich um eine sehr späte Handschrift aus der Zeit um 1670 handelt.

Sechs der Praeambula aus dem ersten Teil der Handschrift beinhalten Fingersatz-Angaben; vier von ihnen beinhalten allerdings nur eine oder zwei Fingersatz-Ziffern und bleiben daher bei der Auswahl der Fingersatz-Stücke unberücksichtigt. Die meisten Fingersätze weisen das Praeambulum in c am Anfang der Sammlung und das zweite der beiden Praeambula in F auf; bei letzterem sind lediglich in den ersten Takten einige Fingersätze eingetragen. Die Praeambula sind, wie im Titel der Sammlung hervorgehoben wird, *Manualiter und Pedaliter zu gebrauchen*. Die beigegefügte Fingersätze, von denen sich etwa die Hälfte auf die Bassstimme beziehen, sind eindeutig für eine Manualiter-Ausführung gedacht.

¹ Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 593.

² Roland Jackson, (unbetitelt Mitteilung) in: *Journal of the American Musicological Society* 24 (1971), S. 318 [Jackson 1971].

³ Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule* [...], 2. Aufl., Hamburg 1731, Repr. Hildesheim 1968, S. 13.

⁴ Adam Adrio, *Fabricius*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 3, Kassel u. Basel 1954, Sp. 1703-1708, Sp. 1705-1706.

⁵ Jackson 1971.

⁶ Richard A. Mayer, *The Keyboard Tablature by Werner Fabricius in the Newberry Library*, Magisterarbeit Roosevelt University Chicago, Illinois 1972 [Mayer 1972], S. 74.

⁷ Beyer, *Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 7 (1875), Repr. New York 1960, S. 171-188, S. 181.

Die insgesamt 113 Generalbass-Beispiele bestehen jeweils aus zwei Bestandteilen, einer bezifferten Generalbass-Stimme in Linien- und einer drei- oder vierstimmigen Aussetzung dieser Stimme in Tabulatur-Notation. Die Generalbass-Stimmen beinhalten keine Fingersatz-Angaben und sind stets auf der linken Hälfte einer Doppelseite notiert, die dazugehörigen, bis auf wenige Ausnahmen mit Fingersätzen versehenen Aussetzungen auf der rechten. In den Generalbass-Beispielen werden an vielen Stellen grundlegende musikalische Elemente wie Tonleiter-Ausschnitte, Terzgänge oder Dreiklangsbrechungen verwendet. Es lassen sich daher relativ viele Fingersätze in entsprechenden Spielsituationen beobachten, wie sie in ähnlicher Dichte sonst nur in Muster- oder Übungsstücken für den Fingersatz vorkommen. In einigen wenigen Generalbass-Beispielen werden einzelne, weit über den beschränkten, in den Praeambula verwendeten Tonarten-Rahmen hinausgehende Akkorde wie Cis-, Fis- oder Des-Dur⁸ verwendet, die ein modifiziertes Stimmungssystem erfordern. Da über 100 der Generalbass-Beispiele Fingersatz-Angaben aufweisen, ist eine Auswahl unvermeidlich. Sie umfasst gut ein Drittel der fast 900 in diesem Teil der Handschrift enthaltenen Fingersatz-Ziffern. Unter den 20 ausgewählten Generalbass-Beispielen befinden sich neben den Stücken mit den meisten Fingersatz-Angaben vor allem solche mit Fingersätzen zu elementaren musikalischen Bausteinen. Der letzte Eintrag im zweiten Teil der Handschrift bricht nach dem fünften Takt ab. Dieses kleine, unter den Fingersatz-Stücken nicht wiedergegebene Fragment ist bereits mit Fingersatz-Ziffern versehen, was darauf hindeutet, dass alle Fingersätze unmittelbar bei der Niederschrift der Generalbass-Beispiele eingetragen worden sind.

In der Handschrift Fabricius werden als Ornament-Zeichen Doppelstriche und Kreuze verwendet. In den Praeambula ist das Kreuz durchgängig aufrecht stehend notiert (+), in den Generalbass-Aussetzungen hat es die Form eines X. Die mit einem Ornament-Zeichen versehenen Töne weisen keine Fingersatz-Ziffern auf; die Zeichen stehen auf der gleichen Höhe, auf der auch Fingersatz-Angaben notiert werden⁹. Unter dem ersten Ton des ersten Stückes stehen direkt hintereinander drei Fingersatz-Ziffern über einem kleinen Bogen, der in der Übertragung mit angegeben wird. Vermutlich handelt es sich um den Fingersatz für ein Ornament, vielleicht einen Schleifer.

⁸ Siehe Fabricius XX und XXI.

⁹ Jackson bezweifelt, dass es sich bei den Zeichen // und X um Ornament-Zeichen handelt, und vermutet darin Fingersatz-Angaben (Jackson 1971). Seine These, das Zeichen X würde den äußeren, // den inneren Nebenfinger des unmittelbar davor verwendeten Fingers bezeichnen (als Beispiele gibt er 2X2X für 2323 und 4//2 für 432 an, jeweils für die rechte Hand), beide Zeichen könnten darüber hinaus die Wiederholung eines zwei Töne zuvor benutzen Fingers markieren (als Beispiel für die rechte Hand gibt er an 34X4 für 3434, für die linke 23//3 für 2323), ist abwegig, wie sich schon daraus ersehen lässt, dass die Zeichen gelegentlich auch auf der ersten Note eines Stückes verwendet werden (siehe das X am Beginn von Fabricius XIII). Aus der Analyse der Fingersätze bei Ornament-Zeichen geht hervor, dass die mit den Zeichen // und X angedeuteten Ornamente in beiden Händen mit einem feststehenden Fingersatz ausgeführt werden, bei dem die Hauptnoten der Verzierungen rechts jeweils mit dem dritten und links mit dem zweiten Finger gespielt werden (siehe Kapitel 3.4), so dass sich für die von Jackson angeführten Beispiele genau die von ihm vermuteten Fingersätze ergeben.

Fingersatz-Angaben in Fabricius (Auswahl)

21 in Fabricius I:	Werner Fabricius: Praeambulum (c)
10 in Fabricius II:	Werner Fabricius: Praeambulum (F)
3 in Fabricius III:	(Generalbass-Beispiel Nr. 1)
4 in Fabricius IV:	(Generalbass-Beispiel Nr. 5)
4 in Fabricius V:	(Generalbass-Beispiel Nr. 6)
4 in Fabricius VI:	(Generalbass-Beispiel Nr. 8)
38 in Fabricius VII:	(Generalbass-Beispiel Nr. 32)
20 in Fabricius VIII:	(Generalbass-Beispiel Nr. 33)
23 in Fabricius IX:	(Generalbass-Beispiel Nr. 34)
30 in Fabricius X:	(Generalbass-Beispiel Nr. 35)
20 in Fabricius XI:	(Generalbass-Beispiel Nr. 36)
20 in Fabricius XII:	(Generalbass-Beispiel Nr. 40)
26 in Fabricius XIII:	(Generalbass-Beispiel Nr. 41)
14 in Fabricius XIV:	(Generalbass-Beispiel Nr. 51)
13 in Fabricius XV:	(Generalbass-Beispiel Nr. 52)
12 in Fabricius XVI:	(Generalbass-Beispiel Nr. 55)
9 in Fabricius XVII:	(Generalbass-Beispiel Nr. 56)
38 in Fabricius XVIII:	(Generalbass-Beispiel Nr. 60)
24 in Fabricius XIX:	(Generalbass-Beispiel Nr. 61)
14 in Fabricius XX:	(Generalbass-Beispiel Nr. 65)
23 in Fabricius XXI:	(Generalbass-Beispiel Nr. 80)
16 in Fabricius XXII:	(Generalbass-Beispiel Nr. 95)

Fabricius I: Werner Fabricius: Praeambulum (c)

Fabricius II: Werner Fabricius: Praeambulum (F)

1 5 | 2 | 4 | 5 | 4 | 5 |

7 5 |

Fabricius III: (Generalbass-Beispiel Nr. 1)

1 2 | x | 2 | x | 2 | x | 2 | x |

Fabricius IV: (Generalbass-Beispiel Nr. 5)

1 3 | 4 | X | 4 | X | 4 | X |

Fabricius V: (Generalbass-Beispiel Nr. 6)

1 3 | 4 | // | 2 | // | 2 | X |

Fabricius VI: (Generalbass-Beispiel Nr. 8)

Fabricius VII: (Generalbass-Beispiel Nr. 32)

Fabricius VIII: (Generalbass-Beispiel Nr. 33)

Fabricius IX: (Generalbass-Beispiel Nr. 34)

2 3 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 5 4 5 5

Fabricius X: (Generalbass-Beispiel Nr. 35)

4 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 // 3 2 1 5

Fabricius XI: (Generalbass-Beispiel Nr. 36)

1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 // 5

Fabricius XII: (Generalbass-Beispiel Nr. 40)

4 5 5 4 5 4

Fabricius XIII: (Generalbass-Beispiel Nr. 41)

Fabricius XIV: (Generalbass-Beispiel Nr. 51)

Fabricius XV: (Generalbass-Beispiel Nr. 52)

Fabricius XVI: (Generalbass-Beispiel Nr. 55)

1 // 4 1 // 4 1 // 4 1 // 4 1 // 4 1 // 4

Fabricius XVII: (Generalbass-Beispiel Nr. 56)

5 3 // 5 3 // 5 3 //

Fabricius XVIII: (Generalbass-Beispiel Nr. 60)

1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 3 2 2 3 [1] [1]

Fabricius XIX: (Generalbass-Beispiel Nr. 61)

4 3 2 4 2 1 2 3 4 3 2 4 2 1 2 3 4 3 2 4 2 1 2 3

Fabricius XX: (Generalbass-Beispiel Nr. 65)

Fabricius XXI: (Generalbass-Beispiel Nr. 80)

Fabricius XXII: (Generalbass-Beispiel Nr. 95)

Einzelanmerkungen

- Fabricius I: Fabricius, Fasz. 1, Nr. 1, S. 1a-b: *C.b.*, davor am Anfang der Seite: *Kurtze Præambula vor Incipienten | durch alle Claves | Manualiter und Pedaliter | zu gebrauchen Weneri Fabricii.* Takt 8, Mittelstimmen, 2. Note (jeweils e^1): Die Handschrift enthält keine Angaben zur Handverteilung. Dennoch lassen sich die Töne unter Berücksichtigung der beigefügten Fingersätze in der Regel eindeutig der rechten oder linken Hand zuordnen, nicht jedoch an dieser Stelle.
- Fabricius II: Fabricius, Fasz. 1, Nr. 7, S. 4a-b: *F*; Takte 1-9; vollständig in: Mayer 1972, S. 115. Takt 4, Tenorstimme, 1. und 2. Note (h c^1): Zu diesen Tönen ist in der Handschrift kein Rhythmus angegeben.
- Fabricius III: Fabricius, Fasz. 2, S. 1b.
- Fabricius IV: Fabricius, Fasz. 2, S. 1b. Takt 1, Oberstimme, 1. und 2. Note (g a): In der Handschrift sind g^1 und a^1 notiert.
- Fabricius V: Fabricius, Fasz. 2, S. 1b.

Fabricius VI:	Fabricius, Fasz. 2, S. 2b.
Fabricius VII:	Fabricius, Fasz. 2, S. 5b.
Fabricius VIII:	Fabricius, Fasz. 2, S. 6b.
Fabricius IX:	Fabricius, Fasz. 2, S. 6b.
Fabricius X:	Fabricius, Fasz. 2, S. 6b.
Fabricius XI:	Fabricius, Fasz. 2, S. 7b. Takt 5, Schlussakkord (G g ¹ h ¹): Als Notenwert ist in der Handschrift in allen drei Stimmen eine punktierte halbe Note angegeben.
Fabricius XII:	Fabricius, Fasz. 2, S. 7b. Takt 8, Unterstimme, 3. Note (d): In der Handschrift ist für diese Note kein Notenwert angegeben.
Fabricius XIII:	Fabricius, Fasz. 2, S. 8b. Takt 2, Oberstimme, 2. Note (a ¹): Die Fingersatz-Angabe steht in der Handschrift eine Viertelnote weiter vorn unter dem angebundenen Ton h ¹ . Takt 3, Oberstimme, 3. Note (e ¹): In der Handschrift ist der folgende Ton nicht angebunden. Die Fingersatz-Angabe steht eine Viertelnote weiter vorn unter dem angebundenen Ton f ¹ . Takt 4, Oberstimme, 2. und 3. Note (d ¹ c ¹): Die Fingersatz-Angaben stehen beide eine Viertelnote weiter vorn unter den angebundenen Tönen e ¹ und d ¹ .
Fabricius XIV:	Fabricius, Fasz. 2, S. 9b.
Fabricius XV:	Fabricius, Fasz. 2, S. 9b.
Fabricius XVI:	Fabricius, Fasz. 2, S. 10b.
Fabricius XVII:	Fabricius, Fasz. 2, S. 10b.
Fabricius XVIII:	Fabricius, Fasz. 2, S. 11b. Takt 3, Unterstimme, 7. und 9. Note (jeweils h): Bei den in der Handschrift angegebenen Fingersätzen handelt es sich vermutlich um ein Versehen (Rekonstruktions-Versuche in eckigen Klammern).
Fabricius XIX:	Fabricius, Fasz. 2, S. 12b.
Fabricius XX:	Fabricius, Fasz. 2, S. 12b.
Fabricius XXI:	Fabricius, Fasz. 2, S. 14b. Takt 4, Unterstimme, 2. Note (g): In der Handschrift steht as.
Fabricius XXII:	Fabricius, Fasz. 2, S. 15b.

2.8 Gorczyn

Das zehnte und letzte Kapitel der 1647 in Krakau in polnischer Sprache gedruckten Musiklehre *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna* (Tabulatur der Musik und musikalischen Praxis) von Jan Aleksander Gorczyn (um 1618-nach 1695) enthält neben einer Stimm-anweisung für Clavichorde Hinweise zum Fingersatz bei Tasteninstrumenten¹. Harald Vogel hat darauf hingewiesen, dass die darin enthaltenen Fingersätze dem Fingersatz-System Sweelincks und seiner Schüler entsprechen². Es handelt sich um vier Fingersatz-Beispiele, sowohl für die rechte als auch die linke Hand, jeweils eines für Intervall- und Akkordgriffe und eines für einstimmige Figurationen.

Ihnen ist ein kurzer einleitender Text vorangestellt, an dessen Beginn das aus dem Deutschen entlehnte Wort *Gryfow* (Griffe) verwendet wird³, das auf Verbindungen zum norddeutsch-niederländischen Raum hindeuten könnte, wie sie bei Paul Siefert (1586-1666) greifbar werden, der nach seiner Ausbildung bei Sweelinck an seinem Geburtsort Danzig sowie in Königsberg und Warschau tätig war. Weil die Applikatur nur schwer zu beschreiben und untrennbar mit der musikalischen Praxis verbunden ist, verzichtet Gorczyn auf ausführliche Erläuterungen und demonstriert die Grundlagen des Fingersatzes an konkreten Beispielen⁴. Sie sind in Liniennotation aufgezeichnet. Die zwei im Bass-Schlüssel notierten Beispiele sind, wie aus der Einleitung hervorgeht, für die linke Hand bestimmt, die zwei im Diskant-Schlüssel für die rechte. Im Text wird lediglich ein einziger, konkreter Fingersatz erwähnt. Er bezieht sich auf das Spiel von Terzen, die demnach mit dem zweiten und vierten Finger auszuführen sind⁵. Dies geschieht jedoch schon mit Blick auf die unmittelbar folgenden Fingersatz-Beispiele für Intervalle und Akkorde, die in beiden Händen mit Terzen beginnen. Da in den Beispielen nur einige grundlegende Elemente der Applikatur exemplarisch demonstriert werden können, beendet Gorczyn seine kurze Einführung mit der Empfehlung, sich direkt an Instrumentalisten zu wenden, um mehr über den Fingersatz zu erfahren⁶. Auch wenn dies zunächst folgerichtig erscheint, so zeigt sich in der Zurückhaltung vielleicht aber auch eine ge-

¹ Jan Aleksander Gorczyn, *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna*, Krakau 1647, Faks. hrsg. v. Jerzy Morawski, Krakau 1990 (*Monumenta Musicae in Polonia*, D/16) [Gorczyn 1647]. Das einzige erhaltene Exemplar des Originaldrucks (RISM G 3025) befindet sich in der Biblioteka Czartoryski des Krakauer Nationalmuseums (Signatur 40630 I). Das Buch ist unpaginiert; Kapitel X umfasst sechs Seiten, die im Folgenden mit X/1-6 bezeichnet werden.

² Harald Vogel, *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), S. 105-123, S. 114.

³ Gorczyn 1647, S. X/2: „Coż to iest aplikaturá Gryfow? W przod wiedz iż to iest gryff słowo Niemieckie / rozumie sie po Polsku śiąg / od śiągania pálcami / aplikaturá zaś słowo łácińskie / ná Polskie używanie żepsowane / rozumie sie skládanie śiągow abo pálcow / według náuki y potrzeby ná Kláwiaturze.“ (Was ist die Applikatur der Griffe [aplikaturá Gryfow]? Zuerst musst Du wissen, dass gryff ein deutsches Wort ist und auf Polnisch greifen heißt, das Greifen mit den Fingern; aplikaturá ist hingegen ein lateinisches, für den Gebrauch im Polnischen angepasstes Wort, das sich übersetzen lässt mit Setzen der Griffe oder Finger nach Regeln und Notwendigkeit auf der Klaviatur.)

⁴ Gorczyn 1647, S. X/2: „Wprawdzieć mnie piszącemu / trudno takie przekładania y aplikacye wypisać / gdyż tego więcej sie ze zwyczajiu wszyscy wczq / á niżeli z pismá.“ (Es ist zwar schwer für mich als Schreibenden, solche Sätze und Applikaturen aufzuschreiben, denn dies lernen alle vielmehr aus dem Gebrauch als aus der Schrift.)

⁵ Gorczyn 1647, S. X/3: „Iáko tu niżej widzisz / to tymi trzebá te Interualla brác / iáko Tercya drugim y czwartym pálcem.“ (Wie Du hier unten siehst, soll man diese Intervalle folgendermaßen spielen: die Terz mit dem zweiten und vierten Finger.)

⁶ Gorczyn 1647, S. X/3: „Do czego ieżeli masz cheć więcej vmieć / pytay sie o więcej między Muzykami.“ (Wenn Du den Wunsch hast, davon mehr zu können, frage weiter unter den Musikern.)

wisse Unsicherheit des Autors, auf die auch zahlreiche Unstimmigkeiten in den folgenden Fingersatz-Angaben hindeuten.

Die ersten zwei Fingersatz-Beispiele beinhalten Griff-Fingersätze. Vermutlich sind beschränkte drucktechnische Möglichkeiten⁷ der Grund dafür, dass die einzelnen Töne eines Intervalls bzw. Akkords nicht übereinander sondern hintereinander notiert sind. Die Fingersatz-Ziffern sind jeweils klar übereinander angeordnet, so dass keine Zweifel daran bestehen, dass es sich hierbei um Griff-Fingersätze handelt.

Der Notentext der beiden folgenden Fingersatz-Beispiele – das erste von ihnen zeigt Figurations-Fingersätze für die linke, das zweite für die rechte Hand – ist an einigen Stellen ganz offensichtlich fehlerhaft. Bei der Wiedergabe dieser Beispiele werden eindeutige Versehen wie ein eine Linie zu tief gesetzter Notenschlüssel oder einige fehlende oder vor den falschen Tönen notierte Vorzeichen korrigiert⁸. Daneben müssen einige ungewöhnliche, vermutlich ebenfalls fehlerhafte Stellen im Notentext erhalten bleiben, da sie sich aus dem Zusammenhang heraus nicht eindeutig klären lassen⁹.

Auch die Fingersatz-Angaben aus den zwei Beispielen mit Figurations-Fingersätzen weisen eine Reihe von Unstimmigkeiten auf. Durch Vergleiche mit eindeutig plausiblen Fingersatz-Angaben lassen sich an einigen der unklaren Stellen die vermutlich beabsichtigten Fingersätze relativ sicher rekonstruieren: In dem Beispiel mit Fingersätzen für die linke Hand sind gleich an mehreren Stellen offensichtlich einzelne Fingersatz-Ziffern vertauscht oder um einen Ton verschoben worden¹⁰; bei den Fingersätzen für die rechte Hand sind ganz eindeutig über sechs Takte hinweg alle Fingersatz-Ziffern um zwei Töne versetzt notiert¹¹. Bei der Wiedergabe der Fingersatz-Beispiele stehen die in der Quelle Gorczyn enthaltenen Angaben unmittelbar unter dem Notentext, die rekonstruierten Fingersätze in einer zweiten Zeile in eckigen Klammern darunter.

Auch wenn durch die Rekonstruktions-Versuche zahlreiche Unstimmigkeiten bei den Fingersatz-Angaben aus der *Tabulatura muzyki* aufgelöst werden können, so darf dies nicht

⁷ Lange Zeit war es nicht möglich, in der Technik des Typendrucks zwei unterschiedliche Stimmen gleichzeitig in einem Fünfliniensystem übereinander zu notieren (Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*, Teil II: *Blütezeit und Verfall. 1620-1755*, Mainz 2009, S. 403).

⁸ Es handelt sich konkret um den Notenschlüssel am Beginn von Gorczyn III und fehlende oder fehlerhaft gesetzte Vorzeichen in den Takten Gorczyn III, 2 sowie Gorczyn IV, 2 und 3. Alle Korrekturen sind im kritischen Bericht detailliert aufgeführt.

⁹ Zweifel an der Zuverlässigkeit des Notentextes bestehen insbesondere in den Takten Gorczyn III, 12 (unvermittelter Septsprung aufwärts), Gorczyn III, 15-16 (ungewöhnliche Schluss-Formulierung) und Gorczyn IV, 1-2 (übermäßiger Oktavsprung).

¹⁰ Gorczyn III, 10: Unter der 8. Note (f) ist keine Fingersatz-Ziffer notiert. Vermutlich gehören die beiden unter der 6. und 7. Note (f und g) stehenden Ziffern (2 und 3) jeweils eine Note weiter nach rechts. Dort fügen sie sich zwanglos in die abwärts führende Tonleiter ein, die auch im weiteren Verlauf mit $\underline{2323}$ gespielt wird. Gorczyn III, 14-16: In diesen drei Takten ist der Fingersatz bei den folgenden zehn Tönen wahrscheinlich vertauscht oder um eine Note verschoben notiert worden: Gorczyn III, 14: 6. und 7. Note (e d); Gorczyn III, 15: 1. bis 4. Note (f e d c); Gorczyn III, 16: 1. bis 4. Note (d c H A). Abwärts führende Tonleiter-Ausschnitte werden in der linken Hand an zahlreichen vergleichbaren Stellen des Noten-Beispiels (Gorczyn III, 2, 6 u. 9-12) stets mit $\underline{2323}$... und nicht mit $\underline{3232}$... ausgeführt, sodass auch an den fraglichen Stellen von dieser Applikatur auszugehen ist.

¹¹ Gorczyn IV, 8-13: Alle Fingersatz-Ziffern von der dritten Ziffer in Takt 8 (3 bei f¹) bis zur sechsten in Takt 13 (4 bei c¹) ergeben durchgängig Sinn, wenn sie zwei Noten weiter nach rechts rücken. Am Beginn dieser Stelle scheint in Takt 8 die Wiederholung des Terzen-Fingersatzes (42), der bei den ersten beiden Noten (g¹ und e¹) notiert ist, bei den folgenden zwei (f¹ und d¹) vergessen worden zu sein; am Ende der fraglichen Stelle ist in den Takten 13 und 14 für die sich anschließende aufwärts führende Tonleiter, die mit dem Fingersatz $\underline{3434}$... auszuführen ist, dann offenbar ein Fingerpaar ($\underline{34}$) zu viel angegeben worden. Mit der Verschiebung der Fingersätze klären sich in den sechs aufeinander folgenden Takten gleich eine ganze Reihe sonst unverständlicher Fingersatz-Angaben. Bei den längeren Tonleiter-Passagen innerhalb der von der Fingersatz-Verschiebung betroffenen Takte stimmen die Fingersätze aus der Quelle und dem Rekonstruktions-Versuch immer wieder für einige Töne überein, da die Tonleitern im Verlauf durchgängig mit paarigen Fingersätzen (aufwärts mit $\underline{3434}$... und abwärts mit $\underline{3232}$...) ausgeführt werden.

über die prinzipiell problematische Quellenlage hinwegtäuschen. Einerseits zeichnen sich die Beispiele durch eine klar strukturierte und detaillierte Konzeption aus, die ohne eine solide Kenntnis des Fingersatzes nicht zu erwarten wäre. Andererseits sind einige Fehler des Druckes so offensichtlich, dass jemandem, der auch nur ein wenig mit der instrumentalen Praxis vertraut ist, sie unmöglich übersehen hätte. Vielleicht gehen die in der Quelle Gorczyn wiedergegebenen Fingersatz-Beispiele auf Skizzen eines erfahrenen Musikers zurück, der an der konkreten Ausgestaltung des Kapitels aber nicht beteiligt war.

Fingersatz-Angaben in Gorczyn

- 21 in Gorczyn I: (Fingersatz-Beispiel Nr. 1)
- 22 in Gorczyn II: (Fingersatz-Beispiel Nr. 2)
- 128 in Gorczyn III: (Fingersatz-Beispiel Nr. 3)
- 129 in Gorczyn IV: (Fingersatz-Beispiel Nr. 4)

Gorczyn I: (Fingersatz-Beispiel Nr. 1)

Gorczyn II: (Fingersatz-Beispiel Nr. 2)

Gorczyn III: (Fingersatz-Beispiel Nr. 3)

2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3 1 2 3 2 3 2 3 4 1 2 3 2 3 2 3 1 4 3

2 1 2 1 2 5 4 3 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 1 2 3 3 2 3 2 3 3 2 3 3 3

[1 2 3] [2 3] [2 3] [2 3]

Gorczyn IV: (Fingersatz-Beispiel Nr. 4)

3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 2

3 4 3 2 3 4 3 4 1 2 3 4 3 2 3 2 4 3 2 1 3 4 3 4 4 2 3 4 3 4 3 4 3 4

[4 2 3 4 3 4]

3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4

3 4 5 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 1 4 3 2 3 2 3 2 3 2

3 4 3 4 5 2 3 4]

Einzelanmerkungen

- Gorczyn I: Gorczyn 1647, S. X/3: *Pod Prawą* (unter der rechten). Takt 1-3: Die am Anfang uneinheitlich gesetzten Taktstriche entsprechen der Vorlage. Takt 5: Die einzelnen Töne der Sexten-Ketten überschneiden sich gegen Ende zweimal, da die Folge der oberen Intervall-Töne ($a^1 h^1 c^2 h^1 a^1$) gegen die der unteren ($c^1 d^1 e^1 d^1 c^1$) etwas verschoben ist. Zudem stehen an dieser Stelle Fingersätze und Noten nicht direkt beieinander.
- Gorczyn II: Gorczyn 1647, S. X/3: *Pod Lewą* (unter der linken). Takt 3: Bei den ersten beiden Sexten stehen Fingersätze und Noten nicht direkt beieinander.
- Gorczyn III: Gorczyn 1647, S. X/4: *Texty Mordentow lewey Ręki* (Texte der Verzierungen der linken Hand); Versuch einer Fingersatz-Rekonstruktion in eckigen Klammern. Takt 1: Der Notenschlüssel am Beginn der ersten Zeile ist eine Linie zu tief gesetzt. Takt 2: Das vor die 11. Note (cis) gehörende Vorzeichen steht vor der 10. Note (d).
- Gorczyn IV: Gorczyn 1647, S. X/5: *Texty Mordentow prawey Ręki* (Texte der Verzierungen der rechten Hand); Versuch einer Fingersatz-Rekonstruktion

in eckiger Klammer. Takt 2: Vor der 12., 14. und 16. Note (jeweils cis²)
fehlen die Vorzeichen. Takt 3: Die vor die 3. und 5. Note (jeweils fis¹)
gehörenden Vorzeichen stehen vor der 2. und 4. Note (jeweils g¹).

2.9 Göttingen

In der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität in Göttingen befindet sich eine Clavier-Tabulatur (ohne Signatur) mit auffällig vielen Fingersatz-Angaben. Sie umfasst insgesamt etwa 2.700 einzelne Fingersatz-Ziffern und wird damit im Hinblick auf die Fülle an Fingersätzen nur noch von den Handschriften Kopenhagen und Wolfenbüttel übertroffen. Nach der Entdeckung dieser Tabulatur-Handschrift im Nachlass von Heinrich Husmann (1908-1983), der von 1960 bis 1977 Ordinarius für Musikwissenschaft in Göttingen war, ist sie 2000 von Jürgen Heidrich ausführlich beschrieben worden¹.

Unter den 18 Clavier-Stücken der Handschrift finden sich ausschließlich freie Werke, zwei Fugen, vier Toccaten und zwölf Praeludien bzw. Praeambula. Die meisten Stücke sind anonym überliefert. Nur zwei Komponisten, der Sweelinck-Schüler Samuel Scheidt und der Nürnberger Organist Johann Erasmus Kindermann (1616-1655), sind namentlich genannt². Von Scheidt stammt neben einem Praeludium in d das einzige in der Handschrift nur fragmentarisch überlieferte Stück³, der Beginn einer Toccata in C. Dass auch dieses Fragment umfangreiche Fingersatz-Angaben aufweist, die sich bis in den letzten noch vollständig ausgeschriebenem Takt erstrecken, deutet darauf hin, dass die Fingersätze unmittelbar bei der Niederschrift der Stücke eingetragen worden sind. Elf Takte des Stückes stimmen mit einem Abschnitt aus einer in der Handschrift New Haven überlieferten Toccata überein⁴. An der nahezu gleichlautenden Stelle finden sich in beiden Quellen zahlreiche Fingersatz-Angaben, die eine interessante Gegenüberstellung ermöglichen⁵. Von Kindermann, der in der Handschrift New Haven ebenfalls vertreten ist, stammen zwei Toccaten, die beiden umfangreichsten Werke aus der Göttinger Clavier-Handschrift. Die ersten zehn Takte eines insgesamt nur 18 Takte umfassenden anonym überlieferten Praeambulums in C aus der Handschrift Göttingen⁶ erweisen sich zudem als der Beginn einer Toccata von Jan Pieterszoon Sweelinck⁷. Da

¹ Jürgen Heidrich, *Eine unbekanntes Göttinger Claviertabulatur des 17. Jahrhunderts*, in: *Schütz-Jahrbuch* 22 (2000), S. 71-100 [Heidrich 2000]; der Artikel enthält neben der Quellenbeschreibung eine vollständige Faksimilierung aller beschriebenen Seiten der Handschrift (S. 80-99). Vor Erscheinen dieses Artikels sind einige Fingersatz-Beispiele aus der Quelle veröffentlicht worden, in: Harald Vogel, *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil II, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8566), S. 145-171, S. 154-155.

² Die Kompositionen von Scheidt und Kindermann aus der Handschrift Göttingen sind von Siegbert Rampe ediert worden: Scheidt in: *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Werke in Erstausgaben*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 2003 (Bärenreiter-Verlag 8426), Nr. 18 u. 19, S. 73-75; Kindermann im gleichnamigen Folgeband: Bd. 2, Kassel 2004 (Bärenreiter-Verlag 8427), Nr. 19 u. 20, S. 42-45. Die ganze Handschrift hat Raimund Schächer übertragen (ohne Angabe von Fingersätzen): *Die Göttinger Claviertabulatur um 1650. 18 Toccaten, Praeludien und Fugen von S. Scheidt, J. E. Kindermann und anonymen Meistern*, hrsg. v. Raimund Schächer, Treuchtlingen 2004 (Cornetto-Verlag 321).

³ Göttingen II; siehe Abbildung Göttingen 1.

⁴ New Haven I.

⁵ Siehe Anhang II.

⁶ Göttingen VIII; siehe Abbildung Göttingen 2.

⁷ Heidrich 2000, S. 78-79; Pieter Dirksen, *The Sweelinck Paradox: Researching, Analysing and Playing the Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 93-113, S. 94-95; Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Bd. I.2: *Toccaten (Teil 2)*, Kassel 2004 (Bärenreiter-Verlag 8474) [Sweelinck 1/2 (Rampe 2004)], S. V; Harald Vogel, *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), S. 105-123, S. 115.

diese Toccata⁸ am Beginn der Handschrift Lynar A1 ebenfalls mit einigen Fingersätzen versehen ist⁹, ergibt sich auch hier die Möglichkeit eines direkten Applikatur-Vergleichs¹⁰.

Das Schriftbild der Göttinger Clavier-Tabulatur ist sehr einheitlich und geht höchstwahrscheinlich auf einen einzigen Schreiber zurück¹¹. Konkrete Hinweise zur Datierung sind der Tabulatur nicht zu entnehmen, das aufgezeichnete Repertoire deutet auf eine Entstehung in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Bei der Anlage der Handschrift scheint ursprünglich eine von C aufsteigende Gruppierung nach Tonarten verfolgt worden zu sein. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Sammlung, in die nach und nach weitere Stücke eingetragen worden sind, worauf einzelne frei gebliebene Seiten und einige die Tonarten-Ordnung störende Stücke hinweisen. Einiges spricht dafür, dass es sich um eine Handschrift für die Unterrichtspraxis handelt¹². Die Stücke sind meist verhältnismäßig kurz, von vergleichsweise geringem Schwierigkeitsgrad und enthalten ungewöhnlich viele Fingersätze. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch die gelegentliche Verwendung entlegenerer Tonarten wie f-Moll¹³, die für das Spiel auf mitteltönig gestimmten Orgeln ungeeignet sind, was darauf hindeuten könnte, dass die Sammlung für den Unterricht an besaiteten Tasteninstrumenten angelegt worden ist.

Der überwiegende Teil der Handschrift Göttingen ist mit umfangreichen Fingersatz-Angaben versehen, nur in den beiden Toccaten von Kindermann (Nr. 1 und 16) sind keine Fingersätze enthalten. Die insgesamt 16 Stücke mit Fingersatz-Angaben sind sehr ausführlich beziffert, insbesondere schnellere Passagen weisen oft durchgängig Fingersätze auf. Angesichts der Fülle des Materials ist eine Auswahl unvermeidlich. Sie umfasst diejenigen Stücke, in denen besonders viele Fingersätze zu beobachten sind oder Fingersatz-Angaben zu besonderen spieltechnischen Situationen, dazu zählen Fingersätze in polyphonen Strukturen, bei Ornamenten oder bei der Verwendung mehrerer Obertasten in entlegeneren Tonarten. Insgesamt umfasst die Auswahl aus der Handschrift Göttingen neun Stücke, die jeweils vollständig wiedergegeben werden (Nr. 3, 5, 7, 9, 10, 12, 14, 17 und 18), darunter befinden sich die beiden Werke von Samuel Scheidt (Nr. 5 und 9) sowie das Praeambulum in C, dessen Beginn mit dem einer Sweelinck-Toccata übereinstimmt (Nr. 17)¹⁴.

Häufig fasst der Schreiber Tonbuchstaben benachbarter Stimmen mit einem Bogen zusammen, um anzuzeigen, dass diese Töne gemeinsam von einer Hand auszuführen sind¹⁵. Dieses Zeichen, das in der Übertragung mit angegeben wird, steht insbesondere an den Stellen, an denen eine Stimme neu einsetzt oder von einer Hand in die andere übergeht, sodass alle Töne in der Regel eindeutig der rechten oder linken Hand zugeordnet sind. Neben dem Doppelstrich wird an wenigen Stellen als zweites Ornament-Zeichen ein kleines aufrecht stehendes Kreuz verwendet. An einer Stelle der Handschrift¹⁶ stehen unter einer einzigen Note drei dicht aufeinander folgende Fingersatz-Ziffern über einem bogenförmigen Zeichen, das in der Übertragung mit angegeben wird. Dabei handelt es sich vermutlich um den Fingersatz für weiteres Ornament, vielleicht einen Schleifer.

⁸ Toccata (C) [SwWV 282].

⁹ Lynar A1 I.

¹⁰ Siehe Anhang II.

¹¹ Die Darstellung folgt Heidrich 2000, S. 71-79.

¹² Sweelinck 1/2 (Rampe 2004), S. V; Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)*, in: *Schütz-Jahrbuch 27* (2005), S. 53-127, S. 71.

¹³ Göttingen VII.

¹⁴ Göttingen VIII.

¹⁵ Siehe Abbildungen Göttingen 1 und 2.

¹⁶ Göttingen V, 6.

Fingersatz-Angaben in Göttingen (Auswahl)

277 in Göttingen I:	Praeludium (C)
211 in Göttingen II:	Samuel Scheidt: Toccata (C) [SSWV 575]
171 in Göttingen III:	Fuga (c)
392 in Göttingen IV:	Samuel Scheidt: Praeludium (d) [SSWV 576]
279 in Göttingen V:	Praeludium (c)
258 in Göttingen VI:	Toccata (d)
97 in Göttingen VII:	Praeludium (f)
117 in Göttingen VIII:	Praeambulum (C)
190 in Göttingen IX:	Praeludium (e)

Toccata
 eto C. H.
 Sam. Scheidt.

The manuscript page contains ten staves of handwritten musical notation. The notation includes various note values, rests, and fingerings, typical of early Baroque manuscript notation. The piece is titled 'Toccata eto C. H.' and is attributed to 'Sam. Scheidt.' The notation is dense and characteristic of early Baroque manuscript notation.

Abbildung Göttingen 1

Handschrift Göttingen, fol. 4r:

Samuel Scheidt: Toccata (C) [SSWV 575] – Göttingen II

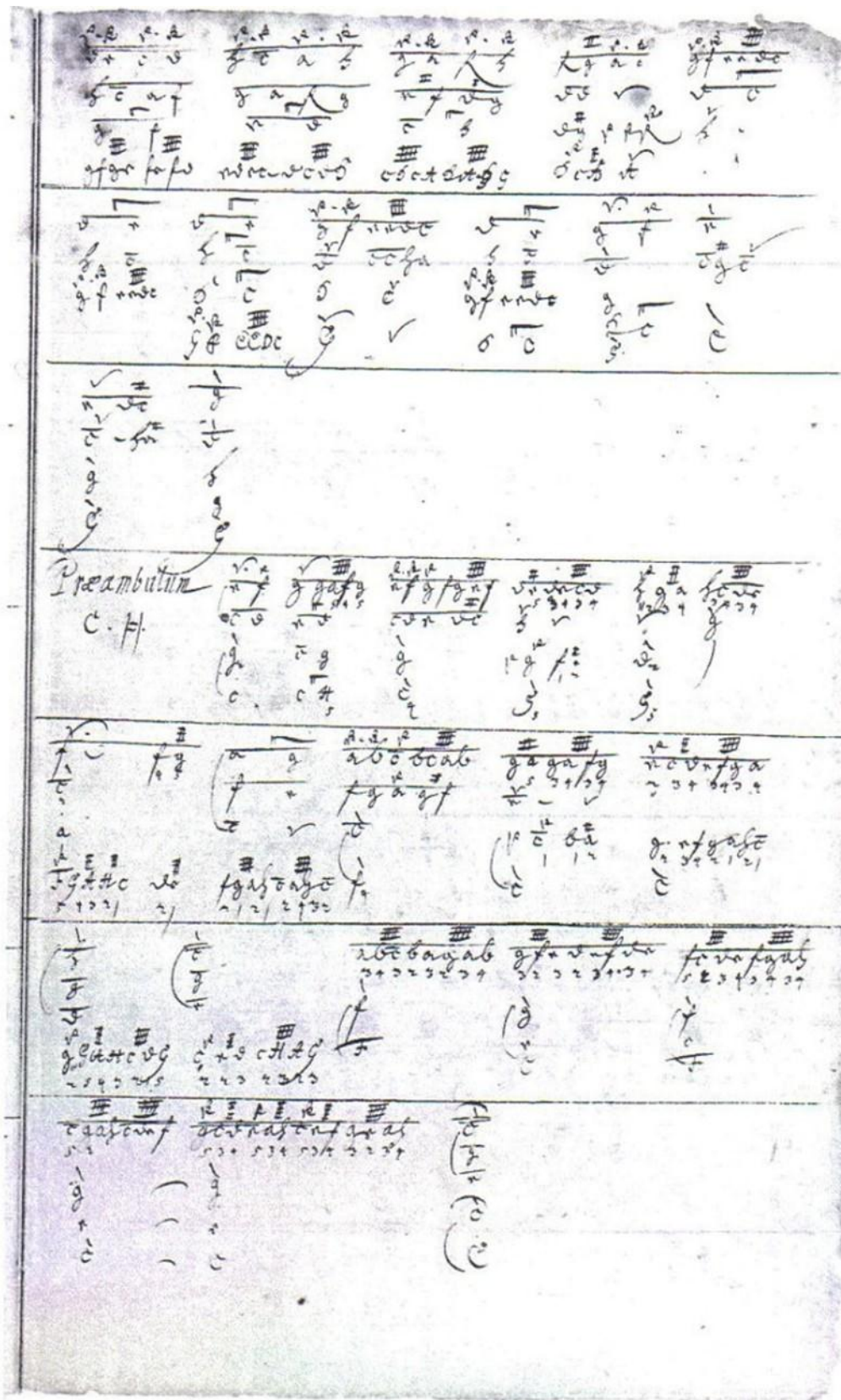


Abbildung Göttingen 2

Handschrift Göttingen, fol. 12r:
 Preambulum (C) – Göttingen VIII

Göttingen I: Praeludium (C)

1

3// 4 5 3 4 3 3 4 3 3 4 3 4 3 5

5 5 5 5 4 5

9

4 3 2 4 3 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 4 2 4

1 1 2 2 1 1 2 2 2 4 5 2 1 2 1

4 5 4 4 5

16

4 3 2 1 4 2 4 3 4 3

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

2 1 2 1

20

3 2 3 4 3 4 3 4

2 1 2 1 2 3 2 5 5 2 1 2 3 4 3 2 1

23

3 2 3 4 3 2 3 1 3 4 3 2 3 2 3 4

4 4 4 5 4 4

26

3 2 3 4 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2

2 2 2 2 1 2 5 4 3 2 1 2 1

4 5 2 5 4 3 2 1 2 1

29

4

2 1 2 3 4 3 2 4 2 1 2 3 4 3 2 4 2 1 2 3 4 3 2 4 2 1 2 3 4 3 2 4 3 4 3 4 5 2 3 4

32

3 2 3 4 3 2 3 2 5 2 5 4 3 1 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 2 3 4 2 3 4 5 4 3 4

1 2

Göttingen II: Samuel Scheidt: Toccata (C) [SSWV 575]

2 3 4

2// 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4

4

5

6

2 3 4 3

2 1 3 2

2// 2 3 2 3 2 3 2 3 2 1 2 3 2 1 2 1 2 4 2 3 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3

5

2

11

3 4 3 2 3 4 3 2 [4]

2 1 3 2

3 5 3 4 3 2 3 2 3 5 3 4 3 2 3 2 3 5 3 4 3 2 3 2 3 5 3 4 3 2 3 2

5

5

5

5

16

3 2 3 4 3 2 3 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

[5]

5

2 3 2 3 2 3 2 3

21

4 4 4 4 3 4 3 2 3 4 3 2

4 3 2 4 3 2 1 3 4 3 2 4 3 2 1 2

26

3 4 3 2 3 4 3 2 4 2

4 5 5

Göttingen III: Fuga (c)

1

3 4 3 2 3 4 2 3 4 2 3 4 3 2 4 3 4 3// 2 3 4 2 3 4 3 3 2

4 3 2 4 2 2 4 3 2 4 4 3 2 4 2 2 4 3 2 4

6

3 4 // 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 2 3 2 3 // 2

4 3 2 4 4 3 2 4 2 2 4 3 2 4 2 2 4 3 2 4 4 3 2 4

Musical score for Göttingen IV: Samuel Scheidt: Praeludium (d) [SSWV 576], measures 11-30. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

System 1 (Measures 11-15): Treble clef has chords and eighth-note patterns. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings: 2, 4 3 2 4, 2, 4 3 2 4, 3, 2 1 3 4, 2, 4 3 2 4.

System 2 (Measures 16-21): Treble clef has chords and eighth-note patterns. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings: 2, 4 3 2 4, 3, 4 3 2 4, 2, 4 3 2 4, 2, 4 3 2 4, 2, 4 3 2 4, 2.

System 3 (Measures 22-26): Treble clef has chords and eighth-note patterns. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings: 5, 2 1 2 4, 2 1 2 4, 2 1 2 4, 2 1 2 4, 2 1 2 4, 2 1 2 4, 2 1 2 4, 5 4 3 5 4, 3.

System 4 (Measures 27-30): Treble clef has eighth-note patterns and chords. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings: 1 5 2 4, 5, 2, 1 2 3 2.

Göttingen IV: Samuel Scheidt: Praeludium (d) [SSWV 576]

Musical score for Göttingen IV: Samuel Scheidt: Praeludium (d) [SSWV 576], measures 1-10. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

System 1 (Measures 1-5): Treble clef has chords and eighth-note patterns. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings: 5, 5, 3, 2, 5.

System 2 (Measures 6-10): Treble clef has chords and eighth-note patterns. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings: 4, 5, 1, 2, 5, 5, 5, 4.

10

5 4

2 3 4 5 4 4 4 4 5 4

18

3 4 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3

4 4 4 4 5 4 5 4

23

2 4 3 2 1 4 2 4 3 2 4 3 2 1 4 2 4 4 5 4

4 5 4

27

[5] 4 5 2 4 3 5 4 5 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 [4] [3] 1 4 2 4 4 5 4

4

31

2 3 4 5 2 3 4 5 5 4 3 5 5 4 3 1 2 3 4 5 2 3 4 5 5 4 3 5 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 1 1

4 3 2 1 4 2 4 2 1 2 1 2 1 2 3 1 1

36

1 2 3 4 5 2 3 4 5 5 4 3 5 5 4 3 1 2 3 4 5 2 3 4 5 5 4 3 [5] 3 5 4 3 1 2 3 4 5 2 3 4

2 2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 3 1 1 2 2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 3 1 1 2 2 1 2 1 2

5

5 5 4 3 5 5 4 3 2 3 4 5 2 3 4 5 5 4 3 5 5 4 3 1 4 3 2 4

41

[1 2]

1 2 1 1 2 3 1 1 2 2 3 1 1 2 3 1 1 2 3 2

5 4 4 4 5 5 4 5 3 4 5

45

2 3 4 3 2 3 2 //

2 1 1 1 2 3 2 2 1 2 1 4 3 2 1 5 3 2

5 5

50

4 4 5 4 5 3 5 2 3 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 3 4 2 3 4

Göttingen V: Praeludium (c)

5 4 5 4 3 2 1

1

4 4

Fuga

6

2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2

5 5

Measures 11-16. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3 4 3 2 5 2 3 4 | 3 2 3 4 3 2 3 2 | 3 4 3 4 | 3 2 3 2 | 3 2 3 4 | 3 2 3 4. Repeat sign // 2 1 2 1 | 4 1 2 3 2 3 2 3 | 4 3 2 4 2 4 2 1 | 2 4 2 3 2 3 4.

Measures 17-22. Treble clef, bass clef. Fingerings: 4 3 2// | + 3 4 | 3 2 3 2 3 2 | 3 3 4 3 2 3 4 | 3 2 3 4 | 3 2// | 5 1 2// | 4 1 2 2 1 | 4 1 2 3 2 3 2 3 | 4 3 2 4 2 4 2 1 | 2 4 2 3 2 3 4 | 5 1 2// | [2 1]

Measures 23-28. Treble clef, bass clef. Fingerings: + 3 4 | 3 2 3 2 3 2 | 3 2 3 4 | 3 2 3 4 | 3 2// | + 3 4 3 | 5 4 3 2 1 | 4 1 2 3 2 3 2 3 | 4 3 2 4 2 5 2 1 | 2 4 2 3 2 3 2 4 | 3 1 1 2//

Measures 29-34. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3 4 3 2 3 | 3 4 3 2 5 2 3 4 | 3 2 3 4 3 2 | 1 4 3 4 3 2 3 2 | 1 4 3 4 3 2 | 1 4 3 4 3 2

Measures 35-40. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3 4 3 2 3 2 3 2 | 3 2 4 2 | 4 2 4 2 | 4 2 3 | 5

Göttingen VI: Toccata (d)

Measures 41-45. Treble clef, bass clef. Fingerings: 2 3 4 5 | 4 | 1 2 3 2 3 2 3 // 2 3 4 3 2 1 // 2 3 2 3 2 3 // 2 3 4 3 2 1

7

3 2 3 2 3 2 // 3 2 3 4 3 4 // 3 2 3 2 3 2 // 3 2 3 4 3 4

// 4 3 2 3 2 1 // 2 3 4 3 2 1

13

// 3 4 3 2 3 4 // 3 4 3 2 3 4 // 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 4 3 2 3 2 3 4 3 4 3 2

// 4 3 2 3 2 1 // 4 3 2 3 2 1 // 4 3 2 3 2 1 2 4 4 3 2 1 2 4 2 4 4 3 2 1 2 4

18

3 2 4 2 3 4 3 4 // 3 4 3 4 3 4 // 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

2 4 2 4 3 2 1 2 4 4

23

5 4 3 4 3 5 3 4 5 4 3 4 3 2 3 2 1 4 3 4 3 5 3 4 5 4 3 4 3 2 3 2 1 4 3 4 3 5 3 4 5 4 3 4 5 4 3 4

29

3 4 3 2 3 2 3// 2// 1 2 1 2 3 2

4 4

Göttingen VII: Praeludium (f)

Measures 1-7 of the Praeludium. The piece is in G minor (three flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a trill on the fifth measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated for various notes.

Measures 8-12. The right hand continues with a melodic line, including a trill on measure 10. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are present.

Measures 13-17. Measure 13 is marked as the beginning of the 'Fuga' section. The right hand has a more complex, rhythmic texture with sixteenth-note patterns. The left hand continues with a steady accompaniment. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated.

Measures 18-23. The right hand features a melodic line with trills and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are present.

Measures 24-28. The right hand has a melodic line with a trill on measure 27. The left hand continues with a harmonic accompaniment. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated.

Göttingen VIII: Praeambulum (C)

Musical score for Göttingen VIII: Praeambulum (C). The score is written for piano in C major and 3/4 time. It consists of three systems of music.

System 1 (Measures 1-6): The right hand features a melodic line with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Fingerings are indicated: 5 4 5 in the right hand and 5 4 5 in the left hand.

System 2 (Measures 7-12): The right hand continues the melodic line with a sequence: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Fingerings include 5 3 4 3 4 2// 3 4 3 4 3 4 in the right hand and 2 1 2 1 2 4 3 2 4 in the left hand.

System 3 (Measures 13-18): The right hand features a sequence: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand has a sequence: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings include 3 4 3 2 3 2 3 4, 3 2 3 2 3 4 3 4, 5 2 3 4 3 4 3 4, 5 2, and 5 3 4 5 3 4 5 3 4 3 2 3 4.

Göttingen IX: Praeludium (e)

Musical score for Göttingen IX: Praeludium (e). The score is written for piano in E major and 3/4 time. It consists of two systems of music.

System 1 (Measures 1-6): The right hand features a melodic line with a sequence of notes: E4, F#4, G#4, A5, B5, A5, G#4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Fingerings are indicated: 5 4 in the right hand and 5 in the left hand.

System 2 (Measures 7-12): The right hand continues the melodic line with a sequence: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Fingerings include 2 4 3 4 5 1 4 3, 2// 3 2 3 2 3 2, // 3 2 3 2 3 2, // 3 2 3 2 3 2, 3 4 3 4, 3 4 3 2, and 2 in the right hand, and 4 4 4 4 4 in the left hand.

Einzelanmerkungen

- Göttingen I: Göttingen, Nr. 3, fol. 2v-3r: *Praeludium* | *ex C.#.*. Takt 28, halbe Note am Taktende in beiden Oberstimmen (c^1 und e^1): In der Griffnotation der Tabulaturschrift steht e^1 auf der Höhe der vorausgehenden Töne, c^1 darunter; von der vorausgehenden Sechzehntelnote h führt ein Konjunktionsstrich zur halben Note c^1 . Takt 33, Oberstimme, letzte Note (h^1): In der Handschrift steht g^1 .
- Göttingen II: Göttingen, Nr. 5, fol. 4r: *Toccata* | *ex C.#.* | *Sam. Scheidt*; aus 29 Takten bestehendes, vollständig wiedergegebenes Fragment. Takt 5, Mittelstimme, 7. und 8. Note (g und a): In der Handschrift ist die siebte Note ein a und die achte ein g . Takt 11, Oberstimme, 8. Note (h^1): Bei dem in der Handschrift angegebenen Fingersatz handelt es sich wahrscheinlich um ein Versehen (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Takt 14, Oberstimme, 2. Note (b^1): Die Fingersatz-Angabe ist korrigiert worden. Der Schreiber hat eine 4 mit einer 5 überschrieben. Takt 16, Oberstimme, 2. Note (g^1): Bei dem in der Quelle angegebenen Fingersatz handelt es wahrscheinlich um ein Versehen (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer).
- Göttingen III: Göttingen, Nr. 7, fol. 6v: *Fuga* | *C.b.* Takt 3, Unterstimme (b^1): In der Handschrift steht b . Takt 9, Oberstimme, 1. Note (f^1): Der Bogen zur nachfolgenden Note ist ergänzt. Takt 22, Oberstimme (c^2 d^2): In der Tabulatur-Notation stehen bei dem Rhythmuszeichen für zwei halbe Noten versehentlich drei Tonbuchstaben (c^2 d^2 d^2). Takt 29, Oberstimme, 2. Note (a^1): In der Handschrift steht f^1 .

- Göttingen IV: Göttingen, Nr. 9, fol. 7v-8r: *Praeludium* | *D b* | *Sam Scheidt*. Das Stück enthält ungewöhnlich viele unklare Fingersatz-Angaben. An diesen Stellen sind jeweils Rekonstruktions-Versuche in eckigen Klammern beigefügt. Takt 20, Tenorstimme, 1. Note (d^1): In der Handschrift steht d . Takt 21, Oberstimme, 1. Note (c^1): In der Handschrift steht c^2 . Takt 27, Oberstimme, 3. Note (g^1): Der in der Handschrift angegebene Fingersatz ist nicht ausführbar, da mit demselben Finger gleichzeitig eine halbe Note d^1 gespielt werden soll. Takt 29, Oberstimme, 2. und 3. Note ($d^1 c^1$): In den Takten 25, 29 und 33 wird die gleiche, lediglich transponierte Tonfolge verwendet. Die stufenweise abwärts führende Tonleiter in der erste Takthälfte (2. bis 4. Note) ist an allen Stellen mit einem etwas anderen Fingersatz versehen. Vermutlich handelt es sich bei den Angaben in den Takten 29 und 33 um Versehen und zwar jeweils um das Vertauschen von zwei benachbarten Ziffern. Takt 29, Tenorstimme, 3. Note (fis): In der Handschrift steht g . Takt 33, Oberstimme, 3. und 4. Note ($b a$): Siehe unter Takt 29. Takt 35, Tenorstimme, 4. Note (e): In der Handschrift steht d . Takt 36, Tenorstimme, 2. Note (d): In der Handschrift steht c . Takt 37, Unterstimmen, Bogen: Mit Takt 37 beginnt in der Handschrift eine neue Zeile. Wahrscheinlich steht deshalb am Beginn des Taktes erneut ein Bogen zur Angabe der Handverteilung. Gleiches gilt für den Bogen in Takt 43. Takt 39, Oberstimme, 5. Note (a^1); Takt 42, Tenorstimme, 3. und 4. Note ($a b$): Bei den an diesen beiden Stellen angegebenen Fingersätzen handelt es sich offenbar um Versehen. Takt 43, Unterstimmen, Bogen: Siehe unter Takt 37. Takt 47, Unterstimme (A): In der Mitte des Taktes ist ein Zeilenwechsel; vor dem Zeilenwechsel steht eine halbe Note A, in der nächsten Zeile eine ganze Note A. Takt 48, Alt, 3. Note (c^1): In der Handschrift steht c . Takt 54, Unterstimme, 1. und 2. Note ($d D$): Die Tonbuchstaben d und D sind miteinander verbunden. Eigene Rhythmuszeichen sind für die Unterstimme nicht notiert.
- Göttingen V: Göttingen, Nr. 10, fol. 8r-8v: *Praeludium* | *C.b.* Takt 3, Tenorstimme, 1. Note (c^1): In der Handschrift steht zunächst eine halbe Note c , daran angebunden ist dann eine Achtel c^1 . Takt 5, Altstimme, 1. Note (es^1): In der Handschrift steht eine halbe Note ohne Punkt. Takt 6, Oberstimme, 1. Note (f^1): Bei der Note stehen drei Fingersatz-Ziffern (234) in einem bogenförmigen Zeichen. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Ornament, das wie ein Schleiffer ausgeführt werden könnte ($d^1 es^1 f^1$). Takt 18, Unterstimme, 2. und 3. Note ($es f$): Wahrscheinlich sind in der Handschrift die beiden Fingersatz-Ziffern vertauscht worden (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Takt 23, Oberstimme, 1. Note (g): In der Handschrift steht g^1 . Unter diesem Ton ist das Ornamentzeichen angegeben.
- Göttingen VI: Göttingen, Nr. 12, fol. 9r-9v: *Toccata* | *D.b.* Takt 9, Akkord am Beginn des Taktes, unterste Note in der rechten Hand (f^1): In der Handschrift fehlt die Angabe der Oktavlage (f). Takt 29, Unterstimme (a): Mit Takt 29 beginnt eine neue Zeile. Wahrscheinlich steht deshalb bei der über mehrere Takte übergebundenen Note an dieser Stelle ein Fingersatz-Hinweis. Takt 29, Mittelstimme, 2. Note (e^1), und Takt 34, Oberstimme, 2. Note (d^2): An beiden Stellen ist der Bogen zur nachfolgenden Note ergänzt.

- Göttingen VII: Göttingen, Nr. 14, fol. 10r-10v: *Praeludium* | *F.b.*. Takt 4, Altstimme, 2. Note (c¹): Der in der Handschrift angegebene Fingersatz ist nicht ausführbar (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Takt 11, Tenorstimme, 1. Note (c): In der Handschrift steht c¹. Takt 27, Oberstimme, 2. Note (g¹): Bei dem in der Handschrift angegebene Fingersatz handelt es sich offenbar um ein Versehen.
- Göttingen VIII: Göttingen, Nr. 17, fol. 12r: *Praeambulum* | *C.#.*. Takt 10, Tenorstimme, 2. und 3. Note (e f): Bei diesen beiden Tönen sind die Fingersatz-Ziffern in der Handschrift wahrscheinlich versehentlich vertauscht worden (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer).
- Göttingen IX: Göttingen, Nr. 18, fol. 12v: *Praeludium* | *E.*. Takt 19, Tenorstimme, 2. Note (c): Für den Ton ist kein Rhythmuszeichen angegeben. Takt 28, Schlussakkord: In der Handschrift ist keine Handverteilung angegeben. Der mittlere Ton (gis) könnte von beiden Händen gegriffen werden.

2.10 Ihre

Unter der Signatur Ms. Ihre 284 befindet sich in der Universitätsbibliothek in Uppsala eine umfangreiche Clavier-Handschrift, die dem Titelblatt zufolge im Jahre 1679 von Thomas Nicolai Ihre angelegt worden ist¹. Die Sammlung umfasst insgesamt 162 Seiten. Auf den ersten 23 Seiten sind Suitensätze in Linien-Notation eingetragen. In diesem Abschnitt finden sich keine Fingersatz-Angaben. Der sich anschließende weitaus umfangreichere Hauptteil der Handschrift verwendet durchgängig Tabulatur-Notation. Er besteht vorwiegend aus Tanzsätzen, nur zu Beginn finden sich auch einige kurze Praeludien und eine durch die beigefügten Initialen *H.S.M.* eindeutig Heinrich Scheidemann zuzuordnende umfangreiche Toccata. Die meisten Stücke der Sammlung Ihre stammen von dem Kopenhagener Organisten Johan Lorentz (um 1610-1689). Sechs Praeludien und 29 in der Mehrzahl von ihm lediglich intavolierte Tanzsätze lassen sich als seine Werke identifizieren².

Die Sammlung besteht aus mehreren Faszikeln, die wahrscheinlich im Jahr 1679, als Thomas Ihre (1659-1720) seinen Namen auf das Titelblatt setzte, zusammengebunden worden sind. Der einzige datierte Eintrag stammt aus dem Jahr 1678 (S. 25). Dem Schriftbefund nach ist an der Niederschrift der Tabulatur neben Ihre wenigstens ein weiterer Schreiber beteiligt gewesen. Seit 1677 studierte Ihre an der Universität in Kopenhagen. Dort war Johan Lorentz³ von 1634 oder 1635 an bis zu seinem Tod an der von seinem Vater erbauten Orgel der Nikolaikirche tätig, an der der berühmte Organist dreimal wöchentlich Konzerte gab. 1635 heiratet er die Tochter des Hamburger Petriorganisten Jacob Praetorius (1586-1651), möglicherweise war er dessen Schüler. Nach dem Tod seines Schwiegervaters wurde Lorentz 1651 zu dessen Nachfolger gewählt, entschied sich aber dazu, in Kopenhagen zu bleiben. Die intensiven Beziehungen von Johan Lorentz nach Hamburg lassen es als sehr wahrscheinlich erscheinen, dass die in der Handschrift Ihre erhaltene Scheidemann-Toccata durch ihn nach Kopenhagen gelangte, wo sie zusammen mit zahlreichen seiner eigenen Kompositionen und Intavolierungen in die Clavier-Sammlung aufgenommen worden ist.

Die Handschrift Ihre ist die späteste Quelle mit Fingersatz-Angaben zu einem Werk von Heinrich Scheidemann, entstanden etwa 15 Jahre nach seinem Tod. Sie enthält insgesamt

¹ Anders Grape, *Ihreska handskriftssamlingen i Uppsala Universitets Bibliotek*, Bd. 2: *Kommenterande katalog*, Uppsala 1949 [Grape 1949], S. 587-596; Willi Apel, *Neu aufgefundene Clavierwerke von Scheidemann, Tunder, Froberger, Reincken und Buxtehude*, in: *Acta Musicologica* 34 (1962), S. 65-67 [Apel 1962]; Jan Olof Rudén, *Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981 [Rudén 1981], S. 82-84; Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007, S. 58.

² Die meisten Stücke von Johan Lorentz sind in der Handschrift mit seinem Namen oder seinen Initialen versehen, bei einigen deutet ein Abkürzungszeichen im Titel daraufhin, dass das Werk vom gleichen Autor stammt wie das vorausgegangene. Alle Lorentz-Stücke aus der Handschrift Ihre 285 sind mit Angabe der Fingersätze ediert in: Johan Lorentz, *Klavierwerke*, hrsg. v. Bo Lundgren, Lund 1960 [Lorentz (Lundgren 1960)], Nr. 10-44, S. 13-35. Willi Apel hat ein mit fünf Takten Umfang extrem kurzes, vornehmlich aus Skalengängen bestehendes Praeludium in d von Johan Lorentz (Ihre, S. 47) wiedergegeben, um damit zu demonstrieren, wie unbedeutend das kompositorische Schaffen des Kopenhagener Organisten sei (Apel 1962, S. 65). Die meisten Praeludien von Lorentz sind in der Tat sehr kurze Stücke. Mit dieser einseitigen Auswahl wird man dem Komponisten Lorentz jedoch nicht gerecht. Nur wenige Seiten weiter vorne befindet sich in der gleichen Handschrift ein weiteres, etwa zehnmal so langes und satztechnisch erheblich anspruchsvolleres Praeludium in d (Ihre, S. 40-45), das ebenfalls von Johan Lorentz stammt und für eine angemessenere Beurteilung des Komponisten nicht unberücksichtigt bleiben sollte. Beide Praeludien in d beinhalten Angaben zum Fingersatz und sind unter den Fingersatz-Stücken wiedergegeben, das umfangreichere nur in Auszügen.

³ Bo Lundgren, *Johann Lorentz in Copenhagen - Organista nulli in Europa secundus*, in: *Bericht über den siebten internationalen musikwissenschaftlich Kongress Köln 1958*, Kassel 1959, S. 183-185; Bo Lundgren, *Nikolajorganisten Johan Lorentz i Köpenhamn. Ett försök till en biografi*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 43 (1961), S. 249-263.

etwa 30 Stücke mit Fingersatz-Angaben. Einige beinhalten nur ganz wenige Fingersätze, andere sind etwas umfangreicher beziffert. Insgesamt zählt man etwa 400 einzelne Ziffern, die sich zum größten Teil auf die rechte Hand beziehen⁴. Die Stücke mit Fingersatz-Angaben sind über den gesamten in Tabulatur-Notation geschriebenen Teil der Handschrift verteilt, häufig folgen mehrere von ihnen direkt aufeinander. Der größte Teil von ihnen stammt von Johan Lorentz oder ist anonym überliefert, daneben finden sich Fingersatz-Angaben am Beginn der Toccata von Scheidemann⁵ und in einer Sarabande von Thomas Ihre.

⁴ Bo Lundgren hat im Rahmen seiner Lorentz-Edition einige Anmerkungen zu den Fingersatz-Angaben aus der Handschrift Ihre gemacht. Ausgehend von zwei Fingersatz-Ziffern aus einem kurzen, von Johan Lorentz intavolierten Tanzsatz (Ihre, S. 70-71: *Brandles de Monsr: Brolard In Tavolat de J. L.*), behauptet er, dass die Zählung der Finger in der linken Hand entgegen der heute üblichen Weise mit dem kleinen Finger und nicht mit dem Daumen beginnen würde (Lorentz (Lundgren 1960), S. 38). Da dies die Bedeutung der in der Handschrift Ihre enthaltenen Fingersatz-Ziffern für die linke Hand grundlegend verändern würde, ist es erforderlich, Lundgrens Argumentation kurz zu betrachten. Die von ihm herangezogenen zwei Fingersatz-Ziffern befinden sich in den Takten 4 und 10. (Das insgesamt nur vier Fingersatz-Angaben umfassende Stück wird bei den Fingersatz-Stücken aus der Handschrift Ihre nicht berücksichtigt; es ist ediert in: Lorentz (Lundgren 1960), Nr. 25, S. 22.) Es handelt es sich an beiden Stellen um die Ziffer 2, mit der die erste Note einer über vier Töne stufenweise aufsteigenden Linie bezeichnet ist, die jeweils aus der Tonfolge d-e-f-g besteht. Diese soll wahrscheinlich jeweils mit dem Fingersatz 2-1-2-1 gespielt werden, der in zahlreichen Quellen an vergleichbaren Stellen zu beobachten ist (siehe Kapitel 3.2). Lundgren, für den sich in den Fingersätzen, die in den Lorentz-Werken erhalten geblieben sind, „die für unsere Betrachtungsweise unvollkommene Klaviertechnik einer älteren Zeit spiegelt“ (Lorentz (Lundgren 1960), S. 39), geht offenbar davon aus, dass die aufsteigende Tonfolge mit dem Fingersatz 4-3-2-1 (nach heutiger Zählung) ausgeführt werden soll, was dann bedeuten würde, dass mit der über der ersten Note notierten Ziffer 2 der Ringfinger der linken Hand (nach heutiger Zählung der Finger 4) gemeint sei. Dies wäre nur dann der Fall, wenn die Zählung der Finger in der linken Hand mit dem kleinen Finger und nicht mit dem Daumen beginnen würde. Auch wenn in der Handschrift Ihre eher wenige Fingersatz-Angaben für die linke Hand enthalten sind, so lassen sich doch einige Beispiele finden, die mit dieser Behauptung unvereinbar sind. Am augenfälligsten ist eine Stelle aus einem Praeludium von Johann Lorentz (Ihre, S. 47: *Praelud: ex cl. D JL, Ihre III*): Im dritten Takt dieses Stückes ist die Tonfolge A-H-cis-d-cis in der linken Hand mit dem Fingersatz 4-3-2-1-2 versehen. Bei umkehrter Zählung der Finger ergäbe sich für diese Stelle mit 2-3-4-5-4 ein völlig widersinniger Fingersatz. Mit der Widerlegung der von Lundgren unterstellten umgekehrten Zählung der Finger in der linken Hand ist auch die lediglich auf diese irriige Annahme gestützte These, der Schreiber der Handschrift Ihre könne nicht in Zusammenhang mit dem Schülerkreis Sweelincks stehen, sondern müsse von den englischen Virginalisten, bei denen in der linken Hand tatsächlich eine umgekehrte Fingerzählung zu beobachten ist, beeinflusst sein (Lorentz (Lundgren 1960), S. 38), hinfällig.

⁵ Klaus Beckmanns hat die These vertreten, dass die lediglich im ersten Teil der Scheidemann-Toccata enthaltenen Ornament-Zeichen und Fingersatz-Angaben nachträglich hinzugefügt worden seien, da sie vom Tabulaturtext abweichende Schriftzüge enthalten würden (Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Orgelwerke*, Teil 3: *Freie Orgelwerke*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Mainz 2004 (*Meister der Norddeutschen Orgelschule*, 10) (Edition Schott 9730) [Scheidemann 3 (Beckmann 2004)], S. 69-70). Fingersätze und Ornament-Zeichen sind unter den Tabulatur-Buchstaben der Töne, auf die sie sich beziehen, in der Regel an der gleichen Stelle notiert; bei aufeinander folgenden Tönen, die mit Fingersätzen oder Ornament-Zeichen versehen sind, stehen die unterschiedlichen Angaben somit auf der gleichen Höhe. An einigen Stellen der Scheidemann-Toccata, an denen eine Note sowohl eine Fingersatz- als auch eine Ornament-Angabe aufweist, kann man beobachten, dass die Ornament-Zeichen etwas höher, die Fingersätze hingegen etwas tiefer notiert sind. Daher kann es als sicher gelten, dass Ornamente und Fingersätze zur gleichen Zeit eingetragen worden sind. Ob der Notentext und die beigefügten Fingersätze und Ornament-Zeichen von demselben Schreiber stammen, ist durch einen Schriftvergleich in der Regel nur sehr schwer zu erkennen, da für die Angabe von Fingersätzen Ziffern, für die Tabulatur-Notation jedoch vornehmlich Buchstaben verwendet werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang jedoch die auf den Seiten 146-147 der Handschrift Ihre notierte Englische Nachtigall (Ihre VIII), die allerdings auf einen anderen Schreiber zurückgeht als die Scheidemann-Toccata (Rudén 1981, S. 83-84). An einigen Stellen des Stückes ist zusätzlich zu dem in sich vollständigen Satz eine stark verzierte Version der Oberstimme angegeben. Wegen der dadurch hervorgerufenen Platzprobleme hat der Schreiber mehrfach anstelle des relativ großen Tabulaturzeichens für vier aufeinander folgende Sechzehntelnoten (ein aus vier horizontalen und vier vertikalen Linien bestehendes Gitter) als Kurzschreibweise die Ziffer 4 über den Tonbuchstaben verwendet. Da unmittelbar daneben die Ziffer 4, unter den Tonbuchstaben stehend, auch als Fingersatz-Angabe verwendet wird, lassen sich die beiden Schreibweisen direkt miteinander vergleichen (siehe Abbildung Ihre 1). Da sie nicht voneinander zu unterscheiden sind, scheinen bei diesem Stück aus der Handschrift Ihre der Notentext und die Fingersätze von der gleichen Hand zu stammen. Vermutlich sind sie sogar in einem Zug niedergeschrieben worden; daran, dass auch

Da die Handschrift erst 1678/79 entstanden ist und in vielen Stücken nur einige wenige Fingersatz-Ziffern enthalten sind, wird nur eine Auswahl der Fingersätze wiedergegeben. Sie umfasst neben der Toccata von Scheidemann und der Sarabande von Ihre die drei mit den meisten Fingersatz-Angaben versehenen Stücke von Lorentz, ausschließlich Praeludien, sowie die drei am umfangreichsten bezifferten anonymen Werke, einen Balletto, eine Sarabande und die *Englische Nachtigall*. Das letztgenannte Stück⁶ ermöglicht einen interessanten Einblick in die Verzierungspraxis, da für die Oberstimme über weite Strecken eine zweite, ausgeziertere Fassung angegeben ist, wahrscheinlich als Variante für die Wiederholungen. Dieses Stück wird deshalb vollständig wiedergegeben, auch wenn es nicht durchgängig mit Fingersätzen versehen ist.

In der Universitätsbibliothek in Uppsala wird neben der Handschrift Ihre 284 die ebenfalls auf Thomas Ihre zurückgehende und aus dem gleichen Jahr stammende Claviermusik-Sammlung Ihre 285 aufbewahrt⁷. Neben zahlreichen einzelnen, meist anonym überlieferten Tanzsätzen, die an das Repertoire der Handschrift Ihre 284 erinnern, beinhaltet Ihre 285 eine Reihe von Suiten von Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Jakob Froberger (1616-1667) und Johann Adam Reincken (um 1640-1722). Auch in dieser Handschrift sind einige Fingersätze enthalten. Sie befinden sich auf den Seiten 105 bis 120 der insgesamt 152 Seiten umfassenden Tabulatur in insgesamt 14 kurzen Tanzsätzen⁸. Zu diesen Stücken zählen die einzigen drei in der Handschrift Ihre 285 enthaltenen Stücke von Johan Lorentz⁹. Der Umfang der Fingersatz-Angaben ist deutlich geringer als in Ihre 284; insgesamt handelt es sich um etwa 100 einzelne Ziffern. Da sich die Anlage dieser Fingersätze nicht von der in Ihre 284 unterscheidet und es sich bei beiden Handschriften um sehr späte Quellen handelt, werden die Fingersatz-Angaben aus der Handschrift Ihre 285 nicht weiter berücksichtigt.

Fingersatz-Angaben in Ihre (Auswahl)

26 in Ihre I:	Heinrich Scheidemann: Toccata (C) [WV 85]
33 in Ihre II:	Johan Lorentz: Praeludium (d)
17 in Ihre III:	Johan Lorentz: Praeludium (d)
32 in Ihre IV:	Johan Lorentz: Praeludium (A)
21 in Ihre V:	Balletto
15 in Ihre VI:	Thomas Ihre: Sarabande
25 in Ihre VII:	Sarabande
40 in Ihre VIII:	Englische Nachtigall

unvollständig gebliebene, nur wenige Takte umfassende Einträge bereits mit Fingersatz-Ziffern und Ornament-Zeichen versehen sind, lässt sich zumindest in drei anderen Tabulatur-Handschriften eindeutig zeigen, dass diese Angaben unmittelbar bei der Niederschrift des Notentextes eingetragen worden sind (siehe Kapitel 1.3).

⁶ Ihre VIII; siehe Abbildung Ihre 1.

⁷ Grape 1949, S. 596-610; Apel 1962; Jan Olof Rudén, *Stormaktstidens 10 i topp*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, 58 (1976), S. 25-52, S. 31; Rudén 1981, S. 84-86.

⁸ Bei dem Hinweis von Ton Koopman, dass in den Buxtehude-Suiten der Handschrift Ihre 285 Fingersatz-Angaben enthalten seien (Ton Koopman, *Dietrich Buxtehude's organworks: a practical help*, in: *The musical times* 132 (1991), S. 148-153, S. 150), handelt es sich um ein Versehen.

⁹ Sie sind ediert in: Lorentz (Lundgren 1960), Nr. 45-47, S. 35-36.

Um die zwei zusammen gehörenden Handschriften-Seiten
bei der folgenden Abbildung auf einer Doppelseite
wiedergeben zu können, bleibt diese Seite frei.

Englische
Nachtigall.

Handwritten musical score for 'Englische Nachtigall' on five staves. The notation includes notes, rests, and clefs. The first staff has the title 'Englische Nachtigall.' written in a cursive hand. The second staff contains rhythmic markings '3 2 4' and '3 + 2 4'. The third staff contains rhythmic markings '3 2 4' and '3 + 2 4'. The fourth staff contains rhythmic markings '3 2 4' and '3 + 2 4'. The fifth staff contains rhythmic markings '3 2 4' and '3 + 2 4'.

Abbildung Ihre 1

Handschrift Ihre, S. 146 und 147:

Englische Nachtigall – Ihre VIII

Handwritten musical notation on a page with six staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some parts appearing to be tablature or shorthand notation. The page is numbered 157 at the bottom.

Staff 1: a f a f a f a f (with p. p. above) and g a g g g g (with p. p. p above). Below are a f a f a f and g a g g g g .

Staff 2: c a c a c a (with c above) and g a g g g g (with p. p. above). Below are c a c a c a and g a g g g g .

Staff 3: g g g g g g (with p. p. above) and g g g g g g (with p. p. above). Below are g g g g g g and g g g g g g .

Staff 4: $\text{c c g g c c r f g e b b}$ (with c above) and c c e f e b a b (with c above). Below are $\text{c c g g c c r f g e b b}$ and c c e f e b a b .

Staff 5: g g g g g g (with g above) and g g g g g g (with g above). Below are g g g g g g and g g g g g g .

Staff 6: $\text{c c g a g f r l e g e b c r n f g c r f}$ (with c above) and g g g g g g (with g above). Below are $\text{c c g a g f r l e g e b c r n f g c r f}$ and g g g g g g .

Ihre I: Heinrich Scheidemann: Toccata (C) [WV 85]

The image displays a musical score for Heinrich Scheidemann's Toccata (C) [WV 85], measures 1 through 25. The score is written for piano and is organized into six systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as repeat signs (//), fermatas, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 1, 9, 13, 16, 21, and 25 are clearly marked at the beginning of their respective systems. Ellipses (...) are used to indicate omitted measures in measures 10, 17, and 22. The score concludes with a double bar line and repeat signs in measure 25.

29

34

45

46

Ihre II: Johan Lorentz: Praeludium (d)

1

11

12

17

19

Ihre III: Johan Lorentz: Praeludium (d)

Ihre IV: Johan Lorentz: Praeludium (A)

4 2 // 4 2 // 5 2 # 4 2 // 4 2 // 5 2 #4 2 4 2 3 2 // 2 3 // 2 3 4 2 3 2

2 3 4 2 3 2

Ihre V: Balletto

4 2 5 // 2 // # // # 2 // # 4

// 2 // 4 # 4 3 // // 4 3 // // 2 // // #

// // # // // # 4 // // // # 4 // 2

14

Ihre VI: Thomas Ihre: Sarabande

1

12

Ihre VII: Sarabande

1

7

Ihre VIII: Englische Nachtigall

Einzelanmerkungen

- Ihre I: Ihre, S. 34-39: *Tocata* | *HSM*; Takte 1-5, 9-16, 19-36 und 45-47; vollständig in: Scheidemann 3 (Beckmann 2004), Nr. 15, S. 40-42; Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Werke für Clavier (Cembalo)*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2000 (Edition Breitkopf 8688), Nr. 2, S. 13-15.
- Ihre II: Ihre, S. 40-45: *Præludium* | *J. L.*; Takte 1-2, 11-13, 17-30 und 44-48; vollständig in: Lorentz (Lundgren 1960), Nr. 12, S. 14-15.
- Ihre III: Ihre, S. 47: *Prælud:* | *ex cl.* | *D* | *JL.* Takt 4, Mittelstimme, 1. Note (d): Zu dem Tonbuchstaben ist kein Notenwert angegeben. Aus der Überbindung in den folgenden Takt geht zweifelsfrei hervor, dass es sich um eine ganze Note handeln muss.
- Ihre IV: Ihre, S. 51: *Prælud:* | *ex* | *A* | *JL.*
- Ihre V: Ihre, S. 82-83: *Ball.* | *Ein schönes* | *bild.* Takt 13, Oberstimme, 4. Note (g^1): In der Handschrift steht g^2 .

- Ihre VI: Ihre, S. 86: *Saraband* | *TNI.*; Takte 1-4 und 12-16.
- Ihre VII: Ihre, S. 141: *Saraband*; Takte 1-13 und 18-20.
- Ihre VIII: Ihre, S. 146-147: *Englische* | *Nachtigall.*. Zwischen die von der rechten Hand auszuführende Oberstimme und die durchgängig mit der linken Hand zu spielenden Begleitstimmen ist in der Handschrift eine ausgeziertere Fassung der Oberstimme eingefügt, vielleicht als Variante für die Wiederholungen. In der Übertragung wird sie in einem zusätzlichen System über der Oberstimme wiedergegeben. Der Handschrift entsprechend wird sie nicht durchgängig notiert, sondern nur an den Stellen, an denen sie von der zugrunde liegenden Version der Oberstimme abweicht (Takte 1a, 3a-11a und 14a-16a). Takt 3a, Oberstimme, 6. Note (g^2): In der Handschrift steht g^1 . Takt 7a, Oberstimme, 12. bis 15. Note (g^2 a^2 b^2 g^2): In der Handschrift sind Zweiunddreißigstel-Noten ohne Angabe einer Oktavlage notiert. (Bei den vier vorausgehenden Noten sind die zunächst in gleicher Weise fehlerhaft angegebenen Notenwerte vom Schreiber korrigiert worden.) Takt 7, Mittelstimme, 2. Note (g): Auf die punktierte Viertelnote folgt in der Handschrift eine Achtelpause. Takt 12, Begleitstimmen, 3. Note (G): In der Handschrift fehlt der Bogen zwischen Achtel- und Viertelnote. Takt 24, Begleitstimmen, 1. und 4. Note (jeweils c): Die beiden Noten sind in der Handschrift durch einen Bogen miteinander verbunden.

2.11 KN 148

In der Musikabteilung der Ratsbücherei der Stadt Lüneburg befindet sich unter der Signatur Mus. ant. pract. K.N. 148 eine Clavier-Tabulatur von Franciscus Witzendorff (um 1642-1664), die dem Kolophon der Handschrift zufolge zwischen 1655 und 1659 in Lüneburg niedergeschrieben worden ist¹. Das zum größten Teil anonyme Repertoire der Witzendorff-Tabulatur umfasst über 100 Lieder, Choräle und Tänze, darunter sechs Stücke von Heinrich Scheidemann. Sie weist große Ähnlichkeiten einschließlich vieler Konkordanzen mit der Clavier-Handschrift Mus. ant. pract. K.N. 146 auf, die auf den Lüneburger Organisten Franciscus Schaumkell (1589-1676) zurückgeht, in dessen Umkreis ein Großteil der Lüneburger Tabulaturen entstanden ist². Der sich daran anschließenden Vermutung, der Patriziersohn Witzendorff sei einer seiner Schüler gewesen, steht ein auffälliger Unterschied in der Notierung der zweigestrichenen Oktavlage entgegen, die in KN 148 nicht wie in den Schaumkell-Handschriften üblich durch einen zweiten horizontalen Strich über den Tonbuchstaben angegeben wird, sondern durch eine unterbrochene Wellenlinie, die in ähnlicher Weise auch in einigen anderen Handschriften mit Scheidemann-Stücken zu beobachten ist³. In der ganzen Handschrift ist nur eine einzige Fingersatz-Ziffer enthalten, sie befindet sich in der dritten Variation einer Courante von Scheidemann.

Fingersatz-Angaben in KN 148

1 in KN 148 I: Heinrich Scheidemann: Courante [WV 130]

KN 148 I: Heinrich Scheidemann: Courante [WV 130]

(3. Variatio)

64

4

¹ Friedrich Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950, S. 35; Curtis Lasell, *Lüneburger Tabulaturen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 1513-1516; Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007, S. 48-49; Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*, Teil II: *Blütezeit und Verfall. 1620-1755*, Mainz 2009, S. 428-429.

² Renate Brunner, *Franz Schaumkell und die Lüneburger Tabulaturen*, in: *Die Musikforschung* 26 (1973), S. 208-210.

³ Siehe Kapitel 2.2.

Einzelanmerkungen

- KN 148 I: KN 148, Nr. 59, fol. 58v-60r: *Curante*, am Beginn der dritten Variatio (Takt 50, fol. 59v): *3 | Varia | tio*; Takte 64-65; vollständig in: Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Werke für Clavier (Cembalo)*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2000 (Edition Breitkopf 8688), Nr. 30, S. 72-73.

2.12 KN 208

Die Tabulatur-Handschrift Mus. ant. pract. K. N. 208/1 aus der Musikabteilung der Ratsbücherei der Stadt Lüneburg ist der erste Teil einer zweibändigen Anthologie, die von dem Lüneburger Johannis-Organisten Franciscus Schaumkell (1589-1676) angelegt worden ist¹. Der einzige enthaltene Datumsvermerk stammt aus dem Jahre 1653, ist aber offensichtlich von anderer Hand eingefügt worden. Daher ist es durchaus möglich, dass die Handschrift schon einige Zeit vorher entstanden ist². Der erste Band³ enthält vorwiegend Choralbearbeitungen, daneben einige Fugen, Toccaten und Praeambeln. Es ist eine Gebrauchshandschrift, die viele kürzere, auf die Belange der gottesdienstlichen Praxis zugeschnittene Stücke umfasst. Der einzige namentlich genannte Komponist ist Heinrich Scheidemann. Von den insgesamt 43 Stücken der Handschrift sind ihm neun, meist umfangreichere Werke zugeschrieben. Pieter Dirksen hält es für sehr wahrscheinlich, dass noch einige weitere Stücke von Scheidemann stammen⁴, aufgrund stilistischer Besonderheiten insbesondere alle drei in der Handschrift anonym überlieferten Toccaten⁵.

Eine dieser Toccaten ist das einzige Stück, in dem ein paar Fingersätze enthalten sind. Es handelt sich um das erste Clavier-Stück der Handschrift, davor befindet sich nur ein Fragment einer Vokalkomposition. Alle Fingersatz-Angaben sind in den ersten mehrstimmig gesetzten Takten der Toccata enthalten, die sich an eine kurze einstimmige Passage anschließen⁶. Nur eine einzige Fingersatz-Ziffer entspricht im Hinblick auf die Schriftdicke dem Notentext, alle anderen Fingersätze sind mit deutlich dünnerer Feder vermutlich nachträglich hinzugefügt worden. Die gleichen zwei Schreibschichten sind bei den Doppelstrich-Ornamenten zu beobachten. Die vom Schriftbild des Notentextes abweichenden Eintragungen werden in der Übertragung eingeklammert wiedergegeben.

Fingersatz-Angaben in KN 208

7 in KN 208 I: Heinrich Scheidemann (?): Toccata (C) [WV 97]

¹ *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/1*, hrsg. v. Margarete Reimann, Frankfurt 1957 (*Das Erbe deutscher Musik*, 36) [*Lüneburger Orgeltabulatur* (Reimann 1957)], S. V-VI u. 101-102; Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12), S. 43; Renate Brunner, *Franz Schaumkell und die Lüneburger Tabulaturen*, in: *Die Musikforschung* 26 (1973), S. 208-210; Curtis Lasell, *Lüneburger Tabulaturen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 1513-1516; Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*, Teil II: *Blütezeit und Verfall. 1620-1755*, Mainz 2009, S. 428.

² Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007 [Dirksen 2007], S. 45.

³ Das Sigel KN 208 steht nur für den ersten Band der zweibändigen Anthologie.

⁴ Dirksen 2007, S. 46-47.

⁵ Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15), S. 114-117.

⁶ Der in KN 208 I wiedergegebene Abschnitt aus der Toccata beginnt beim Einsetzen der Mehrstimmigkeit in Takt 5.

KN 208 I: Heinrich Scheideman (?): Toccata (C) [WV 97]

The image shows two systems of musical notation for a Toccata in C major by Heinrich Scheideman. The first system covers measures 5 to 11. The right hand (treble clef) features a melodic line with various note values and rests, including a double bar line and a fermata. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A double bar line with a repeat sign is present in measure 7. A fermata is placed over a note in measure 8. A double bar line with a repeat sign and a circled '3' is at the end of the system. The second system covers measures 10 to 11. The right hand has a few notes and rests. The left hand has a more active line with a circled '8' above it. Fingerings are indicated by numbers 4, 3, 3, 4, 3.

Einzelanmerkungen

- KN 208 I: KN 208, Nr. 2, fol. 10v-11r: *Toccata*, Takte 5-11; Eintragungen (Fingersätze und Ornamentzeichen) in deutlich dünnerer Schrift sind in Klammern wiedergegeben; vollständig in: *Lüneburger Orgeltabulatur* (Reimann 1957), Nr. 1, S. 2-3. Margarete Reimann führt noch zwei weitere Fingersatz-Angaben an: Nr. 1, Takt 45, Ziffer 4 (S. 3) und Nr. 4, Takt 5, Ziffer 3 (S. 8). Bei diesen in der Tabulatur-Handschrift enthaltenen Ziffern handelt es sich jedoch nicht um Fingersätze. Diese beiden Ziffern bezeichnen in einer verkürzten Schreibweise Notenwerte, die 4 eine Sechzehntelgruppe (Sechzehntel werden in der Tabulatur-Notation mit vier Balken dargestellt), die 3 eine Achtelgruppe (Achtel mit drei Balken). Anders als Fingersätze, die durchgängig unter den Notenbuchstaben notiert werden, stehen diese Ziffern darüber und vertreten ein Rhythmuszeichen. Auch in anderen Tabulatur-Handschriften ist ein Wechsel zwischen den üblichen Rhythmuszeichen und der abkürzenden Ziffern-Schreibweise gelegentlich zu beobachten, auch in Zusammenhang mit Fingersatz-Angaben, so auf Seite 10 der Handschrift Zellerfeld (Kapitel 2.28) in einer Toccata von Scheidemann (Zellerfeld I). Die unterschiedliche Bedeutung der teilweise identischen Ziffern ist dabei stets eindeutig zu erkennen, da die Rhythmus-Ziffern über den Tonbuchstaben, die Fingersätze darunter notiert sind.

2.13 Kopenhagen

In Det Kongelige Bibliotek in Kopenhagen befindet sich unter der Signatur Gl. Kgl. Saml. 376 fol. eine Tabulatur-Handschrift mit ungewöhnlich vielen Fingersätzen. Die 34 Seiten umfassende Clavier-Sammlung enthält insgesamt etwa 4.300 Fingersatz-Ziffern und gehört damit zusammen mit der Handschrift Wolfenbüttel zu den beiden im Rahmen dieser Untersuchung behandelten Quellen, die mit Abstand die meisten Fingersatz-Angaben aufweisen. Die überwiegend aus Tanzsätzen bestehende Kopenhagener Handschrift wird erstmals am Beginn des 20. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Entwicklung der Suite erwähnt¹, war aber schon im ausgehenden 19. Jahrhundert bekannt, wie eine 1893 in Berlin entstandene Handschrift aus dem Nachlass von Wilhelm Tappert (1830-1907)² belegt, die in moderner Notation den größten Teil der Kopenhagener Tabulatur enthält³.

Die Handschrift Kopenhagen ist häufig untersucht worden⁴. Schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind einzelne Stücke veröffentlicht worden⁵. 1974 erschien eine umfangreiche Beschreibung der Quelle von Alis Dickinson, verbunden mit einer vollständigen Übertragung der Tabulatur⁶, in der auch die zahlreichen Fingersatz-Angaben enthalten sind⁷. In der

¹ Tobias Norlind, *Zur Geschichte der Suite*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905-1906), S. 172-203, S. 186.

² Siehe Kapitel 2.25.

³ Mus. ms. 41048, Biblioteka Jagiellońska, Krakau, ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin. Auf der ersten Seite der Handschrift informiert ein Vermerk von Wilhelm Tappert über die Entstehungszusammenhänge: „*Der Inhalt wurde durch Ho.[?] Panum in Kopenhagen in moderne Notation übertragen. (Das Original ist in deutscher Orgel-Tabulatur geschrieben). Ich copierte den grössten Theil der Uebersetzung. | WT., Berlin, Juni 1893.*“ Die Abkürzung vor *Panum* ist nicht genau zu entziffern; vermutlich handelt es sich um den Kopenhagener Musikwissenschaftler Hortense Panum (siehe Kapitel 2.26). Tappert hat insgesamt 35 Stücke aus der Handschrift Kopenhagen vollständig und einige weitere in Auszügen kopiert. Die zahlreichen Ornamentzeichen und Fingersatz-Angaben des Originals sind in der Übertragung mit angegeben (siehe Abbildung Kopenhagen 5). Tapperts Kopie umfasst 25 Seiten mit Notentext, denen ein aus vier eigens paginierten Seiten bestehender Vorspann vorangestellt ist. Dieser enthält neben dem zitierten Vermerk zwei originalgetreue Abschriften von Teilen aus der Kopenhagener Handschrift: die ersten zwei Zeilen des zweiten Stückes (*Præludium ex clave G.# Ab. Org.*; Kopenhagen II) als Beispiel für das Tabulatur-Schriftbild (Kopenhagen, fol. 2r; in Tapperts Manuskript: Vorspann, S. 3; siehe Abbildungen Kopenhagen 1 und 4) und eine der Tabulatur vorangestellte Erläuterung der Mutation bei der Solmisation (Kopenhagen, unpaginierte Rückseite des Deckblatts; in Tapperts Manuskript: Vorspann, S. 4).

⁴ Povel Hamburger, *Ein handschriftliches Klavierbuch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930-1931), S. 133-140 [Hamburger 1931]; Charles van den Borren, *Einige Bemerkungen über das handschriftliche Klavierbuch (Nr. 376) der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930-1931), S. 556-558; Ernesto Epstein, *Der französische Einfluß auf die Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, Diss. Universität zu Berlin, Würzburg 1940 [Epstein 1940], S. 58-60; Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12), S. 88-90; Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967 [Apel 1967], S. 364, 373 u. 494; Bruce Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, 3 Teile (I: *Commentary*; II: *Catalog Inventories 1-36*; III: *Catalog Inventories 37-68*), Ann Arbor, Michigan 1979 (*Studies in Musicology*, 11) [Gustafson 1979], Teil I, S. 10-18; James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Portland, Oregon 1997, S. 297.

⁵ André Pirro, *L'art des organistes*, in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, hrsg. v. Albert Lavignac, Bd. 2/2, Paris 1926, S. 1181-1374, S. 1232-1236; Hamburger 1931, S. 137-140; Epstein 1940, Notenanhang, Nr. 16-19, S. 8-10.

⁶ Alis Dickinson, *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and commentary*, 2 Teile (I: *Commentary*; II: *Transcriptions and critical notes*), Diss. North Texas State University 1973, Ann Arbor, Michigan 1974 [Dickinson 1974], Teil I, S. 22-107 (Beschreibung), Teil II, S. 12-98 (Übertragung). Die zentralen Abschnitte dieser Arbeit sind auch in folgendem Artikel greifbar: Alis Dickinson, *A Closer Look at the Copenhagen Tablature in the Royal Library, Copenhagen*, in: *Dansk Årbog for Musik-*

Folge sind einige wenige Stücke aus der von mehreren Forschern einhellig als eine der zentralen Fingersatz-Quellen der norddeutschen Clavier-Tradition in der Generation der Sweelinck-Schüler bezeichneten Handschrift⁸ vornehmlich in Sammelbänden als Fingersatz-Beispiele ediert worden⁹.

Insgesamt umfasst die Handschrift 69 Stücke¹⁰. Über die Hälfte der Einträge sind Tänze, darunter allein 13 Sarabanden, 12 Couranten und acht Allemanden, aber auch einige vornehmlich kürzere, meist deutsche Tanzsätze. Daneben enthält die Sammlung sieben weltliche Liedsätze, jeweils fünf Choral- und Psalmbearbeitungen sowie als einzige freie Stücke sechs Praeludien oder Intonationen. Die Handschrift besteht aus vier unterschiedlich großen Faszikeln, die erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusammengebunden worden sind¹¹. Die linke und rechte Seite einer aufgeschlagenen Doppelseite sind im Verlauf der Handschrift immer zusammenhängend beschrieben worden. Da wenigstens der äußere Bogen des zweiten Faszikels verloren gegangen ist, stehen sich am Übergang vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten Faszikel jeweils zwei nicht zusammengehörende Seiten gegenüber¹². Die dort eingetragenen insgesamt 12 kurzen Stücke sind daher jeweils nur unvollständig erhalten. Ein weiteres Fragment befindet sich auf einer einzelnen, bei der Zusammenbindung der Handschrift am Ende eingefügten Seite¹³.

forskning 8 (1977), S. 5-49 [Dickinson 1977]; bis auf die detaillierten Anmerkungen zu den einzelnen Stücken der Kopenhagener Sammlung (Dickinson 1974, Teil I, S. 64-107) enthält der Artikel die gesamte Quellenbeschreibung sowie im Anhang eine Auswahl der übertragenen Stücke und einige Faksimile-Seiten der Handschrift.

⁷ Die Fingersatz-Angaben sind in der Übertragung sehr genau wiedergegeben. Es sei jedoch auf zwei fehlerhaft übertragene Ornament-Zeichen in zwei, im Rahmen dieser Untersuchung nicht weiter behandelten Stücken hingewiesen, die ein unzutreffendes Bild von den bei Ornamenten gebräuchlichen Fingersätzen in der rechten Hand vermitteln können. In beiden Fällen ist in der Übertragung ein Ornament-Zeichen angegeben, das nicht in der Handschrift steht. Zum einen (Dickinson 1974, Teil II, S. 22: Nr. 7a, Takt 8; Kopenhagen, fol. 4r) ist die mittlere von drei unmittelbar aufeinander folgenden, mit dem Fingersatz 323 auszuführenden Viertelnoten g¹, deren erste und letzte mit dem Ornament-Zeichen versehen sind, nicht auch noch damit bezeichnet (in der gesamten Handschrift gibt es keine drei gleichen, mit Ornament-Zeichen versehene, unmittelbar aufeinander folgenden Töne); zum anderen (Dickinson 1974, Teil II, S. 27: Nr. 13, Takt 13; Kopenhagen, fol. 6v) entspricht das bei einer mit dem vierten Finger zu spielenden halben Note h¹ angegebene Verzierungs-Zeichen nicht dem Original (an keiner Stelle der Handschrift ist in der rechten Hand bei einem Ornament-Zeichen als Fingersatz eine 4 angegeben).

⁸ Peter le Huray, *Fingering*, I. *Keyboard*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980, Bd. 6, S. 567-575, S. 596-570; Harald Vogel, *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil II, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8566), S. 145-171 [Vogel 1999], S. 153; Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007, S. 155.

⁹ Kees Rosenhart, *The Amsterdam harpsichord tutor*, Bd. 2, Amsterdam 1978, Nr. 211, S. 64-66 (ohne Angabe der zahlreichen Ornament-Zeichen); *Early Keyboard Fingerings. An Anthology. Klaviermusik alter Meister mit originalen Fingersätzen*, hrsg. v. Mark Lindley u. Maria Boxall, London 1982 (Edition Schott 11852), Nr. 5-7, S. 19-22; *Early Keyboard Fingerings. A Comprehensive Guide*, hrsg. v. Mark Lindley u. Maria Boxall, London 1992 (Edition Schott 12321), Nr. 5-7 u. 16, S. 19-22 u. 43-45 (die ersten drei Stücke sind bereits in der vorab zitierten Sammlung unter der gleichen Nummerierung enthalten); Vogel 1999, S. 153-154.

¹⁰ Die Angaben orientieren sich an dem Handschriften-Inventar von Dickinson, in dem die insgesamt sieben Variationen zu einzelnen Tanzsätzen nicht separat gezählt werden (Dickinson 1974, Teil I, S. 44-47; Dickinson 1977, S. 14-15); die gleiche Zählung verwendet Gustafson (Gustafson 1979, Teil II, S. 1-7).

¹¹ Dickinson 1974, Teil I, S. 31-32; Dickinson 1977, S. 6.

¹² Es handelt sich um fol. 4v und 6r sowie 13v und 14r. Die in Zusammenhang mit dem Zusammenbinden der Handschrift angelegte Paginierung berücksichtigt zwischen dem Ende des ersten (fol. 4v) und dem Beginn des zweiten Faszikels (fol. 6r) durch das Ersetzen der zunächst eingetragene Seitenzahl 5 durch eine 6 das offensichtliche Fehlen einer Seite, nicht jedoch zwischen dem Ende des zweiten (fol. 13v) und dem Beginn des dritten (fol. 14r).

¹³ Die angefügte Seite ist nur einseitig beschrieben (fol. 34r). Dass die ihr vorangehende Seite die ursprünglich letzte der Handschrift ist, lässt sich noch daran erkennen, dass der Tabulaturtext auf ihrer Rückseite (fol. 33v) auf eine Seite beschränkt ist und sich nicht wie im Verlauf der Handschrift über zwei aufgeschlagene Seiten erstreckt.

Ausgehend von der Beobachtung unterschiedlicher Schreibweisen einzelner Zeichen in der Handschrift Kopenhagen vermutet Dickinson, dass mehrere Schreiber an der Niederschrift beteiligt waren. Da auf eine Hand jeweils keine längeren zusammenhängenden Abschnitte, sondern mehrere über die Handschrift verteilte Einträge zurückgehen, könnte die Handschrift von verschiedenen Mitgliedern einer Familie angelegt worden sein, die nach und nach einzelne Stücke eingetragen und dabei zunächst frei gebliebene Seiten ausgefüllt haben¹⁴. Konkrete Hinweise auf einzelne Schreiber sind der Tabulatur nicht zu entnehmen, kein einziger Eintrag ist signiert¹⁵. Auf der Rückseite des Deckblatts der Handschrift ist eine in deutscher Sprache verfasste Einführung in die Mutationen bei der Solmisation eingeklebt. Auch die Titel der Liedsätze und die zahlreichen über den Choral- und Psalmbearbeitungen notierten Textanfänge deuten darauf hin, dass die Clavier-Sammlung im deutschsprachigen Bereich entstanden ist.

Die einzigen beiden Datierungen in der Handschrift Kopenhagen liegen 13 Jahre auseinander. Die erste, *Anno 1626, 3. Jan fecit*, befindet sich am Ende des dritten Stückes der Handschrift, der *Current Ab.* (Nr. 3, fol. 2v-3r)¹⁶. Das unmittelbar vor dieser Courante eingetragene, in der gleichen Tonart stehende *Praeludium ex clave G.# Ab. Org.* (Nr. 2, fol. 2r-3r), das dem Schriftbild nach offensichtlich vom selben Schreiber stammt, ist vermutlich im gleichen Zug notiert worden. Da der Beginn des Praeludiums in G auf einer einzelnen Seite (fol. 2r), das Ende nach dem ersten Seitenwechsel jedoch wie im weiteren Verlauf der Handschrift über eine aufgeschlagene Doppelseite (fol. 2v-3r) hinweg geschrieben ist¹⁷, handelt es sich vermutlich um das ursprünglich erste Stück der Handschrift. Es zeigt deutlich den Einfluß von Sweelincks Kompositions-Stil¹⁸. Das eine Seite davor stehende *Praeludium C* (Nr. 1, fol. 1r) weist andere Schriftzüge auf und ist vermutlich erst später nachgetragen worden. Die Hinweise *Ab.* bzw. *Ab. Org.* in den Titeln des Praeludiums in G und der sich anschließenden Courante finden sich nur bei diesen beiden Stücken, den wahrscheinlich ältesten der ganzen Handschrift. Willi Apel hat sie mit dem Rostocker Organisten David Abel (Äbel, Ebel; gest. 1639) in Verbindung gebracht¹⁹, in dem Max Seiffert aufgrund seiner zwei in der Lübbenauer Clavier-Handschrift Lynar B3²⁰ enthaltenen Praeludien einen Sweelinck-Schüler gesehen hat²¹.

Der überwiegende Teil der Handschrift Kopenhagen ist anonym überliefert. Abgesehen von den möglicherweise David Abel bezeichnenden Kürzeln am Beginn der Handschrift finden sich Hinweise auf Komponisten nur in den Titeln von zwei unmittelbar aufeinander folgenden Allemanden im letzten Drittel der Handschrift. Vermutlich handelt es sich bei *Allamande De Mr: Meschanson.* (Nr. 50, fol. 23v-24r) und *Allamande. De: Mr: Pinell:* (Nr. 51, fol. 24v-25r) um Kompositionen der Pariser Lautenisten René Mesangeau (gest. 1638)

¹⁴ Dickinson 1974, Teil I, S. 34-35; Dickinson 1977, S. 8. Eine Doppelseite (fol. 28v-29r) ist ganz frei geblieben, eine weitere (fol. 31v-32r) zum größten Teil.

¹⁵ Auf fol. 34r lassen sich unter einem verwischten Tintenfleck einige Zeichen erkennen, in denen Povl Hamburger, der davon ausging, dass dies die letzte Seite der Handschrift sei, die Buchstaben *S. D.* gesehen hat (Hamburger 1931, S. 134). Jaroslav John Stephen Mráček hat sie als die Initialen des Braunschweiger Organisten Delphin Strunck (1601-1694) interpretiert (Jaroslav Mráček, *Keyboard Dance Music of French Origin or Derivation in the First Half of the Seventeenth Century*, Magisterarbeit Indiana University 1962, S. 89; zitiert nach: Dickinson 1974, Teil I, S. 36; Dickinson 1977, S. 9). Nach eingehender Untersuchung der Zeichen kommt Dickinson zu dem Schluss, dass sie wahrscheinlich überhaupt keine konkrete Bedeutung haben, sondern lediglich von einem Schreiber stammen, der vor der Niederschrift eines Stückes seine Feder an einer freien Stelle der Handschrift mit einigen willkürlichen Zeichen eingeschrieben hat (Dickinson 1974, Teil I, S. 35-39; Dickinson 1977, S. 8-11).

¹⁶ Siehe Abbildung Kopenhagen 2.

¹⁷ Siehe Abbildungen Kopenhagen 1 und 2.

¹⁸ Hamburger 1931, S. 134; Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15), S. 82-83.

¹⁹ Apel 1967, S. 364 u. 494.

²⁰ Kapitel 2.18.

²¹ Jan Pieterszⁿ Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, 2. Aufl., Amsterdam 1943, S. XLVI-XLVII.

und Germain Pinel (gest. 1661). Auch wenn sich keine originalen Lauten-Fassungen der beiden Werke erhalten haben, so kann doch davon ausgegangen werden, dass es sich bei den in Kopenhagen überlieferten Stücken nicht um Clavier-Sätze der beiden französischen Lauten-virtuosen handelt, sondern um anonyme Clavier-Bearbeitungen ihrer Lauten-Kompositionen²².

Während man den Beginn der Arbeit an der Handschrift Kopenhagen vermutlich relativ genau mit dem Jahr 1626 ansetzen kann, ist das Ende zeitlich nur schwer zu bestimmen. Wie die einzige weitere Datierungsangabe, der Hinweis *angefangen 1639. 3. Januar*: (fol. 7v) am Beginn einer Psalmbearbeitung, belegt, hat sich der Entstehungsprozess über einen längeren Zeitraum erstreckt. Ausgehend von Parallelüberlieferungen einzelner Melodien in anderen Handschriften vermutet Dickinson, dass die letzten Stücke erst in der Zeit um 1650 eingetragen worden sind²³.

Fast alle Stücke der Kopenhagen Tabulatur sind mit Fingersätzen versehen. Die rechte Hand ist über weite Strecken durchgängig beziffert, ungefähr ein Drittel der Stücke beinhaltet auch Fingersatz-Angaben für die linke Hand. Im Hinblick auf die Frage, ob die Fingersätze gemeinsam mit dem Notentext niedergeschrieben oder unabhängig davon und vielleicht sogar erst mit deutlichem zeitlichen Abstand eingetragen worden sind, ist ein bereits im zweiten Takt abbrechender Eintrag sehr aufschlussreich (fol. 31r). Da auch dieses winzige Fragment, es besteht gerade einmal aus 13 Tönen, bereits mit Fingersätzen versehen ist, zeigt es eindrücklich, dass die Notierung der Fingersätze in der Handschrift Kopenhagen gemeinsam mit der Niederschrift der Stücke erfolgte.

Die Fülle an Fingersätzen macht eine Auswahl der Stücke unvermeidlich. Diese umfasst zunächst die beiden wahrscheinlich ältesten und David Abel zuzuschreibenden Stücke sowie die vermutlich als Bearbeitungen von Lauten-Stücken René Mesangeaus und Germain Pinels anzusehenden Allemanden, dann alle vollständig überlieferten Praeludien, Intonationen und mit Variationen versehene Tanzsätze, die sehr umfangreich bezifferte *Engelendische Nachtigall* sowie jeweils die Choral- und die Psalmbearbeitung, die mit den meisten Fingersatz-Angaben versehen ist. Insgesamt umfasst die Auswahl knapp die Hälfte aller Fingersatz-Ziffern aus der Handschrift Kopenhagen.

Die Handverteilung lässt sich meist zweifelsfrei aus den beigefügten Fingersätzen erkennen. An vielen Stellen verwendet der Schreiber der Tabulatur zudem einen nach oben offenen Bogen²⁴ oder einen leicht ansteigenden Strich als Trennungszeichen zwischen beiden Händen²⁵. Die darüber notierten Töne sind mit der rechten, die darunter mit der linken Hand auszuführen. In der Übertragung werden diese Hinweise auf die Handverteilung jeweils mit angegeben.

Einige in der Handschrift angegebene Griffe sind ungewöhnlich weit. In der linken Hand werden häufig Dezimen-Griffe gefordert. Dezimen, bei denen der tiefste Ton ein C, D oder E ist, sind auf einer Klaviatur mit kurzer Oktave wegen der von den anderen Oktavlagen abweichenden Anordnung der Tasten bequem ausführbar. In der Handschrift Kopenhagen werden von der linken Hand Dezimen-Griffe aber auch an anderen Stellen der Klaviatur verlangt, die ohne eine entsprechend große Handspanne nicht ausführbar sind²⁶.

²² Diese Vermutung ist schon von Apel geäußert worden (Apel 1967, S. 494). Gustafson ist nach der Untersuchung zahlreicher deutscher Clavier-Handschriften des 17. Jahrhundert mit Tanz-Sätzen von französischen Komponisten, die allesamt als Lautenisten, nicht aber als Cembalisten bekannt sind, davon überzeugt, dass es sich bei diesen Werken nahezu ausnahmslos um anonyme Clavier-Bearbeitungen von Lautenstücken handelt (Gustafson 1979, Teil I, S. 12).

²³ Dickinson 1974, Teil I, S. 32-33; Dickinson 1977, S. 7.

²⁴ Siehe Abbildungen Kopenhagen 1 und 2.

²⁵ Siehe Abbildung Kopenhagen 3.

²⁶ In den wiedergegebenen Fingersatz-Stücken finden sich die Dezimen-Griffe G-h (Kopenhagen V, 12), A-cis¹ (Kopenhagen VI, 3), fis-a¹ und g-b¹ (Kopenhagen XI, 54) sowie die Duodezime D-a (Kopenhagen XIV, 12), die bei einer Klaviatur mit kurzer Oktave ebenfalls eine Handspanne von der Größe einer Dezime erfordert.

In dem wahrscheinlich ältesten Stück aus der Handschrift Kopenhagen, dem vermutlich von Abel stammenden Praeludium in G²⁷, findet sich im siebten Takt ein eindruckliches Beispiel für die Veränderung eines Fingersatzes durch die Ergänzung eines Ornaments: Für zwei aufeinander folgende Töne sind zwei verschiedene Fingersätze angegeben, von denen der eine, wie sich aus der Anordnung der Fingersätze und des Ornament-Zeichens eindeutig ablesen lässt, für eine Ausführung ohne, der andere für eine mit Ornament gedacht ist²⁸. In der Übertragung der Stelle wird versucht, durch die Positionierung der Fingersatz-Ziffern in Anlehnung an das Schriftbild der Handschrift deutlich zu machen, dass die Fingersatz-Variante in Zusammenhang mit der Verwendung des Ornaments steht.

Fingersatz-Angaben in Kopenhagen (Auswahl)

127 in Kopenhagen I:	Praeludium (C)
345 in Kopenhagen II:	David Abel (?): Praeludium (G)
69 in Kopenhagen III:	David Abel (?): Courante
93 in Kopenhagen IV:	Psalm 103
43 in Kopenhagen V:	<i>Erstanden ist der heilig Christ</i>
29 in Kopenhagen VI:	Intonation (d)
275 in Kopenhagen VII:	Englische Nachtigall
313 in Kopenhagen VIII:	Courante Lavigon
47 in Kopenhagen IX:	Praeludium (A)
220 in Kopenhagen X:	Allemande
204 in Kopenhagen XI:	Courante La Bourbon
190 in Kopenhagen XII:	Sarabande
89 in Kopenhagen XIII:	René Mesangeau (?): Allemande
61 in Kopenhagen XIV:	Germain Pinel (?): Allemande

²⁷ Kopenhagen II.

²⁸ Siehe Abbildung Kopenhagen 1.

2

Praeludium
ex clave (G)
Ab. Org.

The image shows a handwritten musical score for a prelude on organ. The title is 'Praeludium ex clave (G) Ab. Org.' and it is identified as 'Abbildung Kopenhagen 1'. The score is written on ten systems of five-line staves. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also numerous accidentals (sharps and naturals) and some unusual symbols, possibly indicating fingerings or specific organ techniques. The handwriting is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Abbildung Kopenhagen 1

Handschrift Kopenhagen, fol. 2r:

David Abel (?): Praeludium (G) – Kopenhagen II, Takte 1-31

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript. It consists of ten systems of five-line staves. The notation is in G major (one sharp) and includes various rhythmic values and clefs. The word "Courant" is written in the second system. There is a date "Amo 1020, 3. Jun" and a signature in the lower right area.

Abbildung Kopenhagen 2

Handschrift Kopenhagen, fol. 2v und 3r:

David Abel (?): Praeludium (G) – Kopenhagen II, Takte 32-42

Courante – Kopenhagen III

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*. The music is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with two staves. It features similar notation to the first system, including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the third system, showing a double bar line. The notation continues with two staves, including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring two staves with complex rhythmic patterns and notes. Dynamic markings are also present.

Handwritten musical notation for the fifth system, starting with the word *Allamando* written in cursive. The notation continues with two staves, including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the sixth system, ending with a large decorative flourish. The notation includes notes, rests, and dynamic markings on two staves.

Engelensisse
 Nachtigall

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of six systems of staves. The first system is titled 'Engelensisse' and 'Nachtigall'. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. There are also some numerical sequences written below the staves, such as '1521241', '2415151', '24151521', and '2523'. The second system has a large black ink blot in the middle. The third system has numerical sequences '1521241', '2415151', '24151521', and '2523' below the staves. The fourth system has numerical sequences '323', '3232', '3232', and '3232' below the staves. The fifth system has numerical sequences '2121', '2124', '1232323', and '11232421' below the staves. The sixth system is titled 'Suralano' and has numerical sequences '324', '323232', '324', '3432', and '34323' below the staves. The notation is dense and appears to be a form of early musical shorthand or tablature.

Abbildung Kopenhagen 3

Handschrift Kopenhagen, fol. 12v und 13r:

Englische Nachtigall – Kopenhagen VII

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The notation is dense and includes various rhythmic values.

Handwritten musical notation on a staff, featuring notes, rests, and dynamic markings. Below the staff, there are several lines of numbers:
 4 1 2 3 1 5 1 4 1 4 2 3 2 1 5 4 1 2 1 2 4 1 5

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings. Below the staff, there are several lines of numbers:
 4 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 1 4 3 2 1 2 5

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings. Below the staff, there are several lines of numbers:
 5 2 3 2 3 2 3 3 2 3 2 1 4 3 4 2 1 2

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings. Below the staff, there are several lines of numbers:
 3 2 3 2 3 2 3 2 4 2 1

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and dynamic markings. Below the staff, there are several lines of numbers:
 1 3 2 3 2 3 4 3 2 4 3 4 3 2 4 3 2 3 4 3 2 1 2

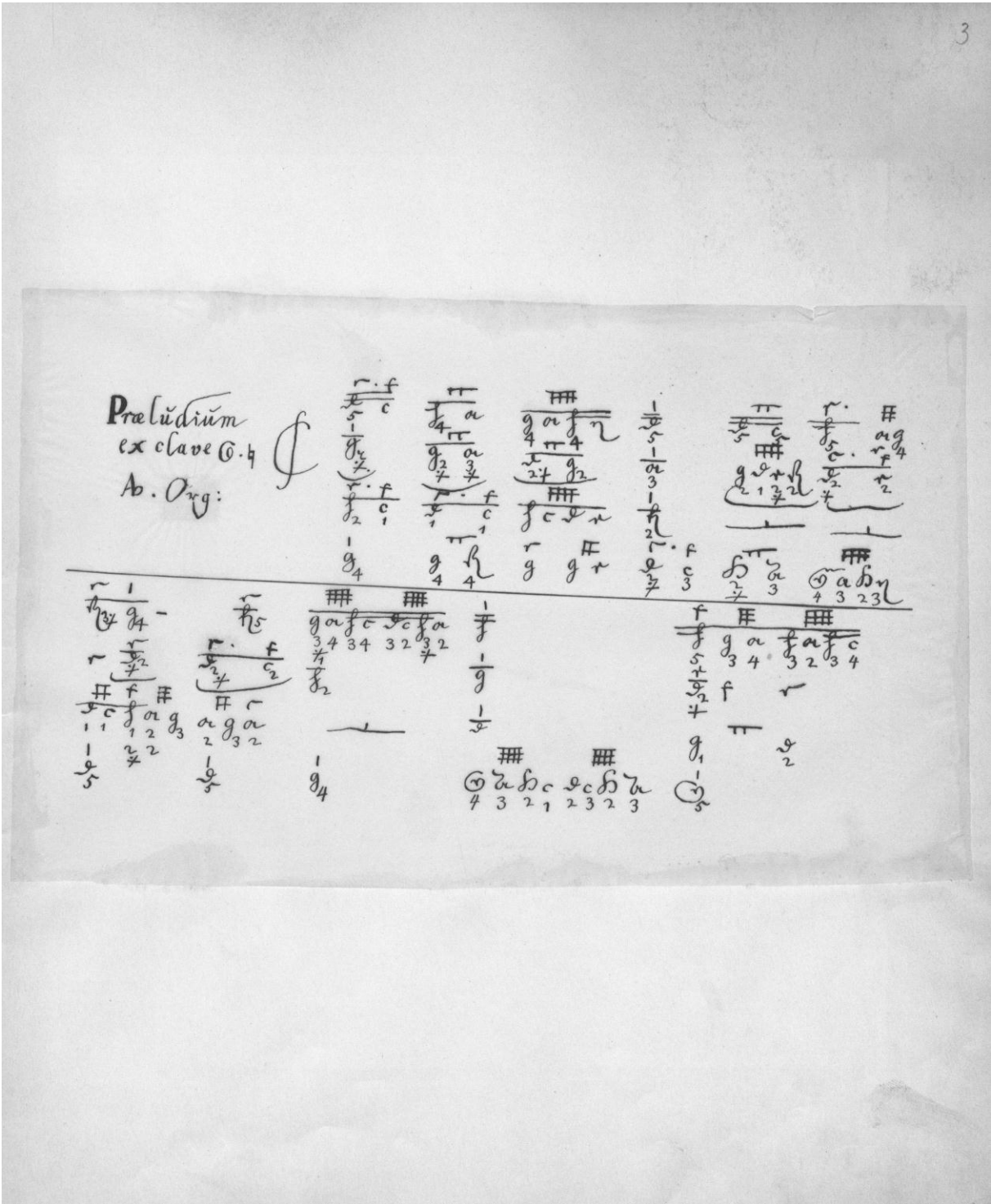


Abbildung Kopenhagen 4

Kopie der Handschrift Kopenhagen (fol. 2r)
 aus einem 1893 in Berlin angelegten Manuskript von Wilhelm Tappert
 (Mus. ms. 41048, Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Vorspann, S. 3):

David Abel (?): Praeludium (G) – Kopenhagen II, Takte 1-11

1.

Praeludium. C.

Praeludium ex clave G. 4 B. Org.

Abbildung Kopenhagen 5

Übertragung der Handschrift Kopenhagen (fol. 1r und 2r)
 aus einem 1893 in Berlin angelegten Manuskript von Wilhelm Tappert
 (Mus. ms. 41048, Biblioteka Jagiellońska, Krakau, Hauptteil, S. 1):

Praeludium (C) – Kopenhagen I
 David Abel (?): Praeludium (G) – Kopenhagen II, Takte 1-13

Kopenhagen I: Praeludium (C)

Musical score for Kopenhagen I: Praeludium (C). The score is written for piano in C major, 8/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 6-9) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 10-14) concludes the piece with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 8/4.

Kopenhagen II: David Abel (?): Praeludium (G)

Musical score for Kopenhagen II: David Abel (?): Praeludium (G). The score is written for piano in G major, 2/2 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-6) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 7-10) concludes the piece with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/2.

Kopenhagen III: David Abel (?): Courante

Musical score for Kopenhagen III: David Abel (?): Courante. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 3. The second system starts at measure 9. The third system starts at measure 15. The fourth system starts at measure 21. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

Kopenhagen IV: Psalm 103

Musical score for Kopenhagen IV: Psalm 103. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final cadence in the second system.

System 1 (measures 15-21): This system features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The right hand contains a melodic line with various ornaments and fingerings (4 3 4 3, 2 3, 2, 3, 4, 3, 3, 2). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

System 2 (measures 22-28): The right hand continues the melodic line with more ornaments and fingerings (3 4 3 2 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 4). The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

System 3 (measures 29-35): The right hand features a melodic line with ornaments and fingerings (3, 4, 3, 2, 3, 2, 3). The left hand accompaniment continues to support the melody.

System 4 (measures 36-42): The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings (2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 3, 4). The left hand accompaniment is present throughout.

System 5 (measures 43-49): The right hand concludes the piece with a melodic line featuring ornaments and complex fingerings (3, 2, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 5, 3, 4, 3). The left hand accompaniment ends with a final chord.

Kopenhagen V: *Erstanden ist der heilig Christ*

System 6 (measures 50-56): This system is in a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings (3, 4, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 2). The left hand accompaniment is present throughout.

Kopenhagen VI: Intonation (d)

Kopenhagen VII: Englische Nachtigall

Measures 11-15. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3 4 3 2 3, 2 3, 3, 2 3 2 5, 3, 2, 3, 2 4 3. Trills marked with a slash and a tilde. Bass line: 4 1 2 3, 1 5 1 4, 1 4 2 1 3 2 1 5, 4 1 2 1 2 4 1 5.

Measures 16-20. Treble clef, bass clef. Fingerings: 4, 3 4, 3 2 4, 3 4, 3 2 4 3 4, 3 2 3 4, 5 2 3 4. Trills marked with a slash and a tilde. Bass line: 1 5 2 1 2 4, 1, 2 4 1 5 1 5, 1, 2 4 1 5 1 5 2 1, 2 5 2 3, 4 1 2 1 2 3 2 1.

Measures 21-25. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3 4 3 4 5, 2, 3 4 5, 2 3 2, 3 4 3 2 3, 2 3, 3, 2 3 4. Trills marked with a slash and a tilde. Bass line: 2 1 2, 1 2 1, 2, 3 1 5, 3 4 3 2 1 2, 5, 2 3 2 3 2 3 4.

Measures 26-30. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3 2 3 2, 3, 4, 5 2 3 2 3 2 3, 3, 2 3 2. Trills marked with a slash and a tilde. Bass line: 5.

Measures 31-35. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3 2 3 2 3 2 3 2, 3 2 3 2 3 2 3 2, 3 2 3 2, 3, 2 3. Trills marked with a slash and a tilde. Bass line: 1 4 3 4 2 1 2 4, 2 1 2 1 2 1 2 4, 1 2 3 2 3 2 3, 4 1 2 3 2 4 2 1, 2 4 2 1 1.

Kopenhagen VIII: Courante Lavigon

Measures 36-40. Treble clef, bass clef. Fingerings: 2, 3, 2, 3 4 3, 2 3, 2, 4, 3, 2, 3 4 5, 3, 2 3 4, 3, 2 3 4. Trills marked with a slash and a tilde.

8

3 2 3 | 3 2 3 | 2 | 3 2 3 | 2 | 3 2 3

1 2 1 4 | 2 1 2 4 | 4

Detailed description: This system contains measures 8 through 14. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingering numbers are placed below the notes.

15

2 3 4 3 4 | 3 4 3 | 2 3 | 3 4 3 4 | 2 | 3 2 | 3 2 3

5

Detailed description: This system contains measures 15 through 20. It includes a double bar line with repeat dots. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents.

21

3 | 2 3 | 2 | 3 2 3 4 3 | 2 | 3 2

Detailed description: This system contains measures 21 through 28. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a steady accompaniment.

29

3 | 3 2 3 | 3 2 3 | 4 3 2 | 4 3 | 2 3

Detailed description: This system contains measures 29 through 35. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides accompaniment.

Double

3 4 | 3 2 3 4 3 4 | 3 4 3 | 2 3 | 3 4 3 4 2 | 3 | 2 3 4 3 | 2 3 4

5

Detailed description: This system contains measures 36 through 41. It is marked "Double" and includes a double bar line with repeat dots. The right hand has a melodic line with slurs and accents.

42

3 | 2 3 4 | 3 | 2 3 3 4 | 3 4 3 4 3 | 2 3 4 3 4 | 2 3 4 3 4

2 4 2 4 2 5 | 5 1 3 2 1 5 | 4 3 2 3

Detailed description: This system contains measures 42 through 48. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides accompaniment.

48

3 4 3 2 / 2 3 4 3 2 / 3 2 3 4 3 4 / 3 4 3 / 2 3 / 2 3 4

4 3 2 3 / 1 2 3 2 3

54

1 2 / 3 4 / 3 4 2 / 3 2 3 4 3 2 / 1 2 2 1 / 2 / 3 4 3 4

1 4 2 1 2 4 / 5

60

3 4 3 4 / 3 2 3 4 3 2 / 3 4 3 4 / 3 2 3 4 3 2 / 2 1 / 2 1 / 3 4 3 2 3

3 2 1 5 / 2 1 / 2 1 / 3 4 3 2 3

66

3 2 3 4 3 2 / 2 3 4 / 3 2 3 4 3 2 / 3 2 3 4 3 2 / 3 4 3 / 2 3

2 3 4 3 2 3

Kopenhagen IX: Præludium (A)

1

3 4 3 2 / 3 2 3 2 3 2 / 4 3 2 3 / 2 3

1 2 3 2 3 2 3 2 / 1 2 1 3 2 1

6

2 3 4 / 4 3 2 / 3 / 2 3 2 / 4 3 2 3 / 2 3

Kopenhagen X: Allemande

Measures 1-4. Treble clef: 4, 2 3 2 3, 4 3 2, 3 4 3 4 2, 3 2 3, 2 4 3 2 3. Bass clef: 4, 2 3 2 3, 4 3 2, 3 4 3 4 2, 3 2 3, 2 4 3 2 3.

Measures 5-8. Treble clef: 3 4 2 3 2, 3 2, 2, 4 3 4 2 4 3 2, 3 2 3. Bass clef: 5 2 1 2 3 2 3.

Measures 9-13. Treble clef: 3 4 3 2, 3 5 3 4, 2 5 3 4 3 2 3, 2 3. Bass clef: 3 4 3 2 3 2 3, 2 3, 2 3, 2 3, 2 3.

Alio modo

Measures 14-15. Treble clef: 4, 2 3 4 3 4 3 2, 3, 4. Bass clef: 2 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2, 1 4 2 1, 2 1 2 3 2 1 2 4 2 1 2 3 4 1 2 3.

Measures 16-18. Treble clef: 3 2 3 4 3 4 3 4 2 4 3 4 3 2, 3. Bass clef: 3 2, 3 2 3 4 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 4.

Measures 19-22. Treble clef: 3 4 3 2 3 2 3 2 3, 4 3 4 3 2 3 4 2 4 3 2, 3 2 3, 1 2 1 2 3 2 3, 2 3 4 3 2 3 2. Bass clef: 1 2 1 2 3 4 3, 4.

Kopenhagen XI: Courante La Bourbon

Devison

38

3 4 3 2 3 | 3 4 3 2 3 2 | 3 4 3 2 | 2 3 2 3 | 3 2 3 2

2 1 2 3 2 | 2 3 2 | 2 3 2 3 2 3

44

4 3 2 3 | 3 2 3 4 3 2 | 3 2 1 2 3

2 | 4

50

1 | 3 2 | 3 2 3 4 3 4 | 3 4 3 4 3 4

2 3 4 3 2 3 | 2 1 4 3 2 3

55

3 2 3 4 3 2 | 3 2 3 4 3 2

2 3 2 1 2 1 | 2 1 2 1 2 1

2 1 2 3 4 3

2 1 2 3 4 3

60

3 2 3 2 3 2 | 3 4 3 2 3 4 | 2 4 | 3 2 3 | 2 3 | 3 2

2 1 2 3 4 3

2 1 2 | 3 2

Kopenhagen XII: Sarabande

2 3 4 | 3 2 3 2 | 3 4 2 | 3 2 | 3 2 4 | 3 4 3 4

7

3 2 3 4 3 4 3 2 2 3 4 5

13

4 3 2 3 2 3 2 4 3 2 3 5 4 3 2 3 5

19

4 3 2 3 5 4 3 2 3 2 3 2 4 3 2 3

25 Double

3 2 3 4 3 4 3 2 3 2 4 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4

31

3 4 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3 2

37

3 2 3 2 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 2 3 3 2 3 2 3 4 1 2 1 2 3

Kopenhagen XIII: René Mesangeau (?): Allemande

Kopenhagen XIV: Germain Pinel (?): Allemande

Einzelanmerkungen

- Kopenhagen I: Kopenhagen, Nr. 1, fol. 1r: *Præludium* | C.. Takt 14, Unterstimme, letzte Note (C): Im Schlusstakt sind weder Pausenzeichen noch Notenwerte angegeben.
- Kopenhagen II: Kopenhagen, Nr. 2, fol. 2r-3r: *Præludium* | *ex clave G.#* | *Ab. Org.*: Takt 7, Tenorstimme, 3. und 4. Note (h a): Zu diesen Tönen sind zwei verschiedene Fingersätze angegeben. Auf gleicher Höhe mit den anderen Fingersatz-Angaben für die Tenorstimme, direkt unter den Tonbuchstaben der Tabulatur-Notation, steht der Fingersatz 12. Eine Zeile darunter ist die Fingersatz-Variante 22 notiert. Unmittelbar unter der ersten Ziffer der Variante befindet sich das Ornament-Zeichen. Auf diese Weise wird deutlich angezeigt, dass bei Verwendung des Ornaments mit der Fingersatz-Variante 22 zu spielen ist, bei Verzicht auf die Verzierung mit dem unmittelbar unter den Tönen stehenden Fingersatz 12. Takt 18, Oberstimme, 6. Note (g¹): Bei dem in der Handschrift angegebenen Fingersatz handelt es sich offensichtlich um ein Versehen; beide Oberstimmen vereinen sich an dieser Stelle zu einem gemeinsamen Ton, der in der Handschrift in beiden Stimmen mit einer anderen Fingersatz-Ziffer versehen ist (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Takt 31, Sopranstimme, 1. Note (c¹), und Altstimme, 1. Note (e¹): Aufgrund der Stimmkreuzung zwischen Sopran- und Altstimme ist es offensichtlich zu einer Verwechslung der Fingersatz-Angaben für diese

beiden Stimmen gekommen (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Die richtige Zuordnung des Ornament-Zeichens zu einem der beiden Töne hängt mit dieser Verwechslung untrennbar zusammen. In der Handschrift steht es zusammen mit dem Fingersatz 2 unter dem Ton e¹ der Altstimme. Da dieser Fingersatz aber offenbar nicht zur Alt- sondern zu der durch die Stimmkreuzung an dieser Stelle tiefer liegenden Sopranstimme gehört, wird Gleiches auch für das Ornament-Zeichen gelten.

- Kopenhagen III: Kopenhagen, Nr. 3, fol. 2v-3r: *Currant / Ab.*, am Ende: *Anno 1626, 3. Jan / fecit.*; Takte 3-25; vollständig in: Dickinson 1974, Teil II, S. 16-18.
- Kopenhagen IV: Kopenhagen, Nr. 18, fol. 8v-9r: *Der 103 Psalmen | Nu Preiß mein | Seelen.* Takt 48, Unterstimme, letzte Note (c): Im Schlusstakt sind weder Pausenzeichen noch Notenwerte angegeben. Gegen Ende des Stückes ist in der Handschrift unter dem in der Übertragung wiedergegebenen Tabulatur-Text eine schlichtere Variante notiert. Diese Alternativ-Fassung ist nicht mit Fingersätzen versehen. Sie umfasst die folgenden Änderungen: Takt 42, Oberstimme: punktierte halbe Note d² und Viertel e²; Takt 43, Mittelstimme: Töne a und h ohne Rhythmusangabe (vermutlich entsprechend punktierte halbe Note a und Viertel h); Takt 45, Oberstimme: zwei Töne d² ohne Rhythmusangabe (vermutlich zwei halbe Noten); Takt 46, Oberstimme: in der zweiten Takthälfte Töne f und e ohne Rhythmusangabe (vermutlich zwei Viertelnoten).
- Kopenhagen V: Kopenhagen, Nr. 20, fol. 9v-10r: *Erstanden ist | der Heilige Christ.* Auftakt: In der Handschrift stehen in allen drei Stimmen vor den ersten Tönen jeweils zwei halbe Pausen. Takt 16, Unterstimme, 2. Note (G): Der Beginn des Tonbuchstabens G, zu dem kein gesondertes Rhythmuszeichen angegeben ist, und die Schlussfermate sind zu einem Schriftzug zusammengezogen.
- Kopenhagen VI: Kopenhagen, Nr. 23, fol. 10v-11r: *Intonation.* Takt 1, Oberstimme, 8. und 9. Note (d² d¹): Die Fingersatz-Angaben für die beiden Töne sind in der Handschrift offenbar vertauscht worden (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Takt 5, Unterstimme, letzte Note (D): Im Schlusstakt sind weder Pausenzeichen noch Notenwerte angegeben.
- Kopenhagen VII: Kopenhagen, Nr. 27, fol. 12v-13r: *Engelendische | Nachtigall.* Takt 4, Tenorstimme, 2. Note (d): In der Handschrift steht eine Viertelnote g. Takt 10, Mittelstimme, 3. Note (c¹), und Unterstimme, 2. Note (e): Die Rhythmuszeichen sind von einem Fleck fast vollständig verdeckt.
- Kopenhagen VIII: Kopenhagen, Nr. 35, fol. 14v-16r: *Courrante | Lavigon*, am Beginn des Doubles (Takt 37, fol. 14v): *La | Duple*. Takt 51, Oberstimme, 1. und 2. Note (b¹ b¹): In der Handschrift stehen zwei Sechzehntel-Noten.
- Kopenhagen IX: Kopenhagen, Nr. 41, fol. 16v-17r: *Praeludium | ex. A.* Takt 3, Oberstimme, 2. Note (h¹): In der Handschrift steht h. Takt 9, Unterstimme, letzte Note (A): Im Schlusstakt sind weder Pausenzeichen noch Notenwerte angegeben.
- Kopenhagen X: Kopenhagen, Nr. 43, fol. 17v-19r: *Allamande.*, am Ende der ersten Doppelseite (fol. 18r): *Variatio Vel Alio modo | Sequitur*, am Beginn der Variatio (Takt 13, fol. 18v): *Alio modo*. Takt 1, Oberstimme, 5. und 6. Note (e² f²), und Takt 11, Oberstimme, 8. und 9. Note (c² d²): In der Handschrift stehen jeweils zwei Sechzehntel-Noten. Takt 14, Oberstimme, 2. bis 4. Note (a¹ h¹ c²): In der Handschrift geht diesen drei

- Sechzehntel-Noten eine Achtelpause voraus. Takt 22, Mittel- und Unterstimme: In diesem Takt ist der zunächst notierte Fingersatz durch Überschreiben korrigiert worden. Die Fingersatz-Ziffern sind daher schwer lesbar. Insbesondere in der Unterstimme ist kaum zu entscheiden, welche der erkennbaren Ziffern zur ursprünglichen und welche zur berichtigten Fingersatz-Fassung gehören. Daher werden hier die in der Übertragung nicht wiedergegebenen, vermutlich zuerst niedergeschriebenen Fingersätze mitgeteilt, die Mittelstimme hoch-, die Unterstimme tiefgestellt: $5^{3212} 5^{32}$ (die weiteren Fingersatz-Angaben des Taktes sind nicht verändert worden). Takt 23, Mittelstimme, 4. Note (g): In der Handschrift ist eine punktierte Achtelnote angegeben.
- Kopenhagen XI: Kopenhagen, Nr. 47, fol. 20v-22r: *Courrante*. | *La Bourbono.*, am Beginn der Variatio (Takt 33, fol. 20v): *Devision*; Takte 1-14, 20-23 und 28-64; vollständig in: Dickinson 1974, Teil II, S. 70-73. Takt 28, Altstimme: Auf die beiden Viertelnoten f^1 (angebunden) und e^1 folgt in der Handschrift eine Viertelnote d. Takt 32: In der Handschrift sind für alle Stimmen als Notenwerte angebundene halbe Noten ohne nachfolgende Pausen notiert. Takt 42, Unterstimme, 6. und 7. Note (a b): In der Handschrift stehen zwei Sechzehntel-Noten. Takt 45, Unterstimme, letzte Note (B): Zu dem Tonbuchstaben B ist nach vorausgehender Achtelpause kein zugehöriger Notenwert angegeben. Takt 48, Unterstimme, 1. Note (D): In der Handschrift endet mit Takt 48 eine Doppelseite. Am unteren Rand der Seite folgt im Anschluss an die halbe Note D der Unterstimme aus Takt 47 auf gleicher Höhe die Wendeaufforderung „*Verte*“. Aus Platzgründen verzichtet der Schreiber dafür auf die in der Übertragung ergänzte angebundene punktierte halbe Note D. Takt 51, Anfang: Unter dem Bogen zur Angabe der Handverteilung steht direkt über dem ersten Ton f der Unterstimme der Tonbuchstabe f^1 ohne eine Rhythmusangabe. Er bleibt in der Übertragung unberücksichtigt, da der Ton unabhängig von dem nicht angegebenen Notenwert bei Verwendung des in der Handschrift angegebenen Fingersatzes nicht ausführbar ist. Takt 61: Altstimme, 5. Note (e^1): Zu dem Tonbuchstaben ist in der Handschrift kein Notenwert angegeben.
- Kopenhagen XII: Kopenhagen, Nr. 48, fol. 21v-23r: *Sarabande.*, am Beginn des Doubles (Takt 25, fol. 22v): *Duoble*. Takt 16, Tenorstimme, 2. Note (a): In der Handschrift ist eine halbe Note angegeben. Takt 17: Das am Anfang des Taktes über und unter dem Notentext angegebene Zeichen markiert den Einstiegspunkt für eine verkürzte Wiederholung. Takt 32, Tenorstimme, 1. Note (e): In der Handschrift steht *cis*.
- Kopenhagen XIII: Kopenhagen, Nr. 50, fol. 23v-24r: *Allamande* | *De Mr.* | *Meschanson.*. Takt 3, Mittelstimme, 3. und 4. Note (e d): Die Fingersatz-Angaben für die beiden Töne sind in der Handschrift vermutlich vertauscht worden (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Takt 13, Mittelstimme, 3. Note (d): In der Handschrift steht eine Viertelnote ohne Verlängerungspunkt. Takt 22, Oberstimme, 5. und 6. Note ($a^1 h^1$): In der Handschrift sind zwei Sechzehntel-Noten notiert.
- Kopenhagen XIV: Kopenhagen, Nr. 51, fol. 24v-25r: *Allamande.* | *De: Mr.* | *Pinell.*. Takt 3, Oberstimme, 7. Note (c^2): Bei dem in der Handschrift angegebenen Fingersatz handelt es sich vermutlich um ein Versehen (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Takt 3, Mittelstimme, 4. Note (f)

sowie die damit gleichzeitig frei einsetzende Note (a): In der Handschrift sind zwei halbe Noten notiert.

2.14 Krakau

Zu den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, die sich in Folge von Kriegsverlagerungen heute in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau befinden, gehört die Tabulaturhandschrift mit der Signatur Mus. ms. 40622. Obwohl Ernesto Epstein das Manuskript bereits 1940 kurz beschrieben und darauf hingewiesen hat, dass es zu Beginn eine Applicatio mit Fingersatz-Angaben für Tonleiterfiguren enthält¹, sind die darin enthaltenen Fingersätze bislang nicht weiter beachtet worden. Epstein erwähnt, dass es sich bei der Handschrift im Wesentlichen um eine Tabulatur für das Hamburger Cithrinchen, ein fünfhöriges zitherartiges Instrument, handelt und bezeichnet sie daher als Cithrinchen-Tabulatur. Eintragungen in Clavier-Tabulatur-Notation finden sich nur auf den die Cithrinchen-Tabulatur umrahmenden ersten und letzten vier Blättern der insgesamt 90 Seiten umfassenden Handschrift (fol. 1-4 und 87-90). Beide Teile der Handschrift haben ein eigenes Deckblatt, das erste mit der Jahresangabe 1664 (fol. 1r) leitet die Clavier-, das zweite von 1680 (fol. 5r) die Cithrinchen-Tabulatur ein. Bei beiden Datierungen ist als Ort Hamburg angegeben, was sich mit der Beobachtung Epsteins deckt, dass der umfangreiche Mittelteil der Handschrift eine Reihe von Arien aus in Hamburg aufgeführten Opern enthält.

Auf den ersten Seiten der Clavier-Tabulatur von 1664 (fol. 1-4) sind sechs kleine Stücke eingetragen: Applicatio, Bergamasca, Gavotte, Champagnie, Sarabande und Courante. Die letzten Seiten (fol. 87-90) beinhalten eine Erklärung der Clavier-Tabulatur-Schrift und eine vierstimmige Tonleiter-Harmonisierung². Fingersatz-Angaben finden sich ausschließlich auf den ersten Seiten der Handschrift, zum überwiegenden Teil in der am Beginn der Tabulatur stehenden Applicatio, daneben vereinzelt in den Tanzsätzen Bergamasca, Gavotte, Sarabande und Courante.

Fingersatz-Angaben in Krakau

18 in Krakau I:	Applicatio
1 in Krakau II:	Bergamasca
4 in Krakau III:	Gavotte
5 in Krakau IV:	Sarabande
1 in Krakau V:	Courante

¹ Ernesto Epstein, *Der französische Einfluß auf die Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, Diss. Universität zu Berlin, Würzburg 1940 [Epstein 1940], S. 56 u. 80-82.

² *Concordanten oder griffe so guth undt wohl klingen*. Die gleiche Akkordfolge findet sich am Beginn der Handschrift Wolfenbüttel, dort ist sie in der Oberstimme mit Ornament-Zeichen und Fingersätzen versehen (Wolfenbüttel I).

Krakau I: Applicatio

1
3 4
mit der rechten handt
5 4
mit der linken handt
3 4
beide Hände
2 3
4 3

6
1 2 3 2 3 2 3 4

Krakau II: Bergamasca

5
// 4 //

Krakau III: Gavotte

1
// // 3 // // 3 4 5 // //

Krakau IV: Sarabande

The image shows the musical score for Krakau IV: Sarabande, measures 1 through 17. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system contains measures 1-6, and the second system contains measures 8-17. Measure 1 is marked with a first ending bracket and a '3' with a double bar line. Measure 6 is marked with a second ending bracket and a '3' with a double bar line. Measures 12 and 16 are also marked with a '3' and a double bar line. Ellipses [...] indicate omitted measures between 6 and 8, and between 12 and 16. A repeat sign with first and second endings is present between measures 12 and 13.

Krakau V: Courante

The image shows the musical score for Krakau V: Courante, measures 4 and 5. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system contains measure 4, and the second system contains measure 5. Measure 4 is marked with a first ending bracket and a '3' with a double bar line. Measure 5 is marked with a '3' and a double bar line.

Einzelanmerkungen

- Krakau I: Krakau, Nr. 1, fol. 2r: *Cum Deo* | *Applicatio*.
Krakau II: Krakau, Nr. 2, fol. 2r: *Pergamasca*; Takte 5-6; vollständig in: Epstein 1940, Notenanhang, Nr. 2, S. 2.
Krakau III: Krakau, Nr. 3, fol. 2v-3r: *Gavotte*; Takte 1-6.
Krakau IV: Krakau, Nr. 5, fol. 2v-3r: *Saraband*; Takte 1-3, 6-7, 12-13 und 16-17; Takte 1-12 vollständig in: Epstein 1940, Notenanhang, Nr. 10, S. 5.
Krakau V: Krakau, Nr. 6, fol. 3v-4r: *Courant franz.*; Takte 4-5.

2.15 Lynar A1

Die Handschrift Mus. ms. Lynar A1 ist die wichtigste Quelle für die Überlieferung von Sweelincks Claviermusik. Sie ist auch im Hinblick auf die Applikatur von zentraler Bedeutung, da sie eine große Anzahl von Fingersatz-Angaben enthält und wahrscheinlich aus dem unmittelbaren Umfeld Sweelincks stammt. Wegen ihrer überragenden Bedeutung ist sie häufig Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen¹.

Das Manuskript gehört zu den Lübbenauer Clavier-Handschriften aus dem Besitz des Grafen Lynar zu Lübbenau in Brandenburg. Es handelt sich um insgesamt 13 Handschriften aus dem 17. Jahrhundert: Lynar A1-2 und Lynar B1-11. Die zusammengehörenden Handschriften Lynar A1 und A2 sind schon im 19. Jahrhundert bekannt gewesen und in Auszügen kopiert worden. Am Ende des 19. Jahrhunderts war das Original nicht greifbar, so dass sich Max Seiffert für seine Sweelinck-Ausgabe von 1894 nur auf eine 1841 von dem Lübbenauer Arzt H. Müller angefertigte Kopie stützen konnte². In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden die Handschriften wieder aufgefunden und zusammen mit den neu entdeckten Tabulaturen Lynar B1-11 von Graf Rochus Friedrich zu Lynar (1857-1928) dem Spreewald-Museum in Lübbenau-Lehde überlassen. Max Seiffert ordnete die einzelnen Handschriften und gab ihnen ihre jetzigen Signaturen. Seit 1956 werden die Manuskripte von der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DDR), jetzt Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz verwaltet.

In Lynar A1 sind allein 28 Werke von Jan Pieterszoon Sweelinck überliefert³. Die Handschrift besticht durch einen nahezu fehlerlosen Notentext. Damit ist das Manuskript nicht nur quantitativ sondern auch qualitativ die wichtigste Quelle für Sweelincks Clavier-Musik. Für zahlreiche Werke, darunter einige der bedeutendsten des Amsterdamer Meisters, ist sie die einzige Quelle überhaupt⁴. Dies alles deutet darauf hin, dass dem Schreiber als Vorlage Autographe Sweelincks oder hervorragende Abschriften aus seinem unmittelbaren Umfeld zur Verfügung gestanden haben.

Die Sweelinck-Werke verteilen sich auf die ersten drei Viertel der 332 Seiten zählenden Handschrift, dazwischen finden sich vornehmlich Kompositionen von Christian Erbach (um 1570-1635) und Peter Philips (1560/61-1628) sowie ein Stück von Giovanni Gabrieli

¹ Jan Pieterszⁿ Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, 2. Aufl., Amsterdam 1943 [Sweelinck (Seiffert 1943)], S. XLIV-XLV; A. E. F. Dickinson, *A Forgotten Collection. A Survey of the Weckmann Books*, in: *The Music Review* 17 (1956), S. 97-109; Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12) [Schierning 1961], S. 66-84; A. E. F. Dickinson, *The Lübbenau Keyboard Books. A further Note on faceless Features*, in: *The Music Review* 27 (1966), S. 270-286; Werner Breig, *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A1 und A2. Eine quellenkundliche Studie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), S. 96-117 u. 223-236 [Breig 1968]; Pieter Dirksen, *Lübbenauer Clavierhandschriften*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 1495-1498 [Dirksen 1996]; Pieter Dirksen, *New perspectives on Lynar A1*, in: *The Keyboard in Baroque Europe*, hrsg. v. Christopher Hogwood, Cambridge 2003, S. 36-66 [Dirksen 2003].

² *Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck*, hrsg. v. Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Bd. 1: *Werken voor orgel of klavier*, hrsg. v. Max Seiffert, 's-Gravenhage u. Leipzig 1894 [Sweelinck (Seiffert 1894)], S. II-III; Sweelinck (Seiffert 1943), S. XLIV.

³ 26 Stücke sind in der Handschrift Lynar A1 als Werke Sweelincks ausgewiesen; die dort anonym überlieferte Variationsreihe *Soll es sein* [SwWV 330] ist in der Handschrift Budapest (Kapitel 2.3) als Sweelinck-Werk gekennzeichnet. Daneben enthält Lynar A1 die Variationsreihe *Die flüchtig Nimphae* [SwWV 331], die Sweelinck zugeschrieben wird.

⁴ Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15) [Dirksen 1997], S. 20-23.

(1554/57-1612). Das letzte Viertel gliedert sich in drei Abschnitte: Der erste umfasst zwölf Kompositionen englischer Meister⁵, der zweite acht französische Couranten und der dritte zwölf sehr uneinheitliche, vornehmlich anonyme Stücke. Werner Breig und Pieter Dirksen haben das Repertoire im Hinblick auf die Datierung der Handschrift eingehend untersucht⁶; demnach ist die Entstehung des überwiegenden Teils der in Lynar A1 aufgenommenen Stücke nicht nach 1615-1620 anzusetzen⁷. Die durchgängig hervorragende Textüberlieferung der Quelle spricht dafür, dass sie in großer zeitlicher Nähe zur Komposition der Stücke angelegt worden ist. Dirksen kommt daher zu dem Ergebnis, dass die Arbeiten an der Handschrift Lynar A1 spätestens um 1620 begonnen haben⁸. Der weitaus größte Teil der Handschrift muss gleich in den ersten Jahren niedergeschrieben worden sein. Lediglich die letzten vier Stücke können nicht vor etwa 1645 eingetragen worden sein, sodass davon auszugehen ist, dass der Schreiber die freien Seiten am Ende der Handschrift erst nach einer Unterbrechung von etwa 20 Jahren ausgefüllt hat⁹. Werner Breig hat darauf hingewiesen, dass das für die Handschrift Lynar A1 verwendete Papier teilweise ein Wasserzeichen erkennen lässt, das zwischen 1607 und 1615 im Elsaß verwendet worden ist¹⁰. Elsässisches Papier wurde infolge eines gut entwickelten Straßburger Papierhandels über den Rhein bis in die Niederlande transportiert. Mit der Niederschrift von Lynar A1 kann aber frühestens um 1614 oder 1615 begonnen worden sein, da erst um diese Zeit das französische Liedchen *Esce Mars* in Amsterdam bekannt wurde, über das Sweelinck eine Reihe von Variationen geschrieben hat, die in der Handschrift Lynar A1 überliefert sind¹¹.

Insgesamt umfasst die Handschrift 81 Stücke. Fingersätze finden sich in den Nummern 1, 2, 3, 5, 20, 22, 28, 36, 41, 43 und 75. Acht Stücke davon sind von Sweelinck¹², fünf Toccaten (Nr. 1, 2, 3, 5 und 20), zwei Fantasien (Nr. 22 und 28) und das Variationswerk *Pavan Philippi* über eine Pavane von Peter Philips (Nr. 36). Daneben finden sich Fingersätze in zwei Intavolierungen (Nr. 41 und 43), von denen zumindest die erste von Peter Philips stammt, und in einer anonym überlieferte Toccata (Nr. 75).

Es ist sehr aufschlussreich, die Verteilung der Fingersatz-Angaben in der Handschrift Lynar A1 mit der Chronologie der Niederschrift der Handschriften Lynar A1 und A2 zu vergleichen, die Werner Breig ausführlich untersucht hat¹³. In der ersten Phase der Niederschrift wurden nur Eintragungen in Lynar A1 vorgenommen. Zunächst wurden die Nummern 1-4, 21-30 und 36-48 niedergeschrieben, vielleicht auch noch das nur eine Seite umfassende Fragment Nummer 31. Unter den insgesamt 27 oder 28 Einträgen befinden sich 22 der insgesamt 28 Werke von Sweelinck, darunter die auf frühestens 1614 oder 1615 zu datierenden Variationen über *Esce Mars* (Nr. 37); die restlichen 5 oder 6 Stücke stammen von Peter Philips (Nr. 41-45¹⁴, ggf. auch Nr. 31). In zeitlichem Zusammenhang mit diesen Stücken sind die Nummern 5-6, 32-34 und 49 nachgetragen worden, die jeweils unmittelbar an einen der drei Abschnitte anschließen, etwas später auch die Nummer 7. Diese Nachträge enthalten vier weitere Stücke von Sweelinck (Nr. 5-7 und 49) und drei anonym überlieferte Kompositionen (Nr.

⁵ Dieser Abschnitt ist ediert in: *The Lynar virginal book. Twelve pieces by John Bull, Giles and Richard Farnaby, Orlando Gibbons, Leonhard Woodson and other, from the Lynar A1 manuscript*, hrsg. v. Pieter Dirksen, London 2002 (*Early keyboard music*, 42).

⁶ Breig 1968, S. 231-232; Dirksen 2003.

⁷ Breig 1968, S. 232; Dirksen 2003, S. 61.

⁸ Dirksen 2003, S. 66.

⁹ Dirksen 2003, S. 61.

¹⁰ Breig 1968, S. 97.

¹¹ Dirksen 1997, S. 504-505.

¹² Schon die 1894 von Max Seiffert vorgelegte Ausgabe der Sweelinck-Clavierwerke enthält alle in den Sweelinck-Werken aus Lynar A1 enthaltenen Fingersätze. Seiffert stand dafür, wie eingangs erwähnt, zwar nur eine Kopie von Teilen der Handschrift zur Verfügung, diese sehr zuverlässige Abschrift beinhaltete jedoch alle Fingersatz-Angaben der Vorlage (Sweelinck (Seiffert 1894), S. XV).

¹³ Breig 1968, S. 113-117.

¹⁴ Die Zuschreibung von Nr. 43 (*Ecco l'Aurora*) an Peter Philips ist nicht gesichert.

32-34). Bis auf zwei deutlich später eingetragene Werke (Nr. 16 und 20) sind alle Kompositionen von Sweelinck in dieser ersten, sehr umfangreichen Phase notiert worden. Breig hält es für möglich, dass der Schreiber zunächst beabsichtigte, eine groß angelegte, nach Formtypen geordnete Sammlung anzulegen. Jedenfalls sind zwischen den am Beginn der Handschrift eingetragenen Toccaten zunächst zahlreiche Seiten frei geblieben.

Auffällig ist, dass bis auf zwei Ausnahmen alle Stücke mit Fingersatz-Angaben in die erste Phase der Niederschrift fallen. Die zwei erst später eingetragenen Stücke zeigen auffällige Besonderheiten. Bei dem ersten (Nr. 20) handelt es sich um eine Toccata von Sweelinck¹⁵, deren Anfang ungewöhnlich viele Ornament-Zeichen aufweist; bezeichnenderweise ist auch nur dieser Teil des Stückes mit Fingersätzen versehen. Das andere Stück (Nr. 75) ist eine anonym überlieferte *Tocata secundi Tonj*¹⁶, in der lediglich einige Fingersätze bei Skalenanfängen zu beobachten sind. Breig hat in Lynar A1 von Nummer 70 an einzelne Veränderungen in der Notenschrift beobachtet, am auffälligsten sind diese bei den letzten vier Stücken (Nr. 78-81). Er hält es deshalb für möglich, dass sie auf einen anderen Schreiber zurückgehen¹⁷. Da die letzten vier Einträge in Lynar A1 aus einer deutlich späteren Zeit stammen, vermutet Dirksen, dass zwar alle Stücke der Handschrift Lynar A1 vom gleichen Schreiber stammen, dass sich dessen Schreibgewohnheiten aber im Laufe der Zeit bis zum Eintrag der letzten vier Stücke deutlich verändert haben¹⁸. Alle anderen Stücke aus dem letzten Teil der Handschrift datiert Dirksen noch in die zwanziger Jahre der 17. Jahrhunderts. Die anonym überlieferte *Tocata secundi toni*, der späteste Eintrag mit Fingersatz-Angaben in Lynar A1, ist demnach wahrscheinlich eines der letzten Stücke, das noch in relativer zeitlicher Nähe zum Hauptteil der Handschrift notiert worden ist.

Werner Breig hat nachgewiesen, dass die Titel der Stücke in Lynar A1 von zwei verschiedenen Schreibern eingetragen worden sind. Einer der beiden ist mit dem Notenschreiber identisch. Auf den anderen Schreiber gehen die Titel von 30 Stücken zurück. Dabei handelt es sich ohne Ausnahme um genau diejenigen Stücke, die in der ersten Phase der Niederschrift eingetragen worden sind¹⁹. Breig vermutet, „daß der Titelschreiber in einer engen Verbindung zum Notenschreiber und zur Aufzeichnung der Sweelinck-Philips-Gruppe stand. Man könnte sich sogar vorstellen, daß die Titel Stück für Stück zeitlich vor dem Notentext eingezeichnet wurden, etwa von einem Lehrer, der seinen Schüler allmählich sich eine Repertoire-Sammlung anlegen ließ und mit den Titeleintragungen die jeweils nächste Kopieraufgabe stellt.“²⁰

Über den Schreiber der Clavier-Handschrift ist viel spekuliert worden. Max Seiffert vermutete, ausgehend von den Initialen *M. W.* (S. 309) am Ende des Variationszyklus *Lucidor einß hütt der schaf* (Nr. 70), Matthias Weckmann (um 1616-1674) als Schreiber²¹, einen Schüler des Sweelinck-Schülers Jacob Praetorius (1586-1651), und vermerkte entsprechend auf der Titelseite der Quelle *Jugendautograph des Hamburger Organisten Matthias Weck-*

¹⁵ Lynar A1 V.

¹⁶ Lynar A1 XI.

¹⁷ Breig 1968, S. 111.

¹⁸ Dirksen 2003, S. 61.

¹⁹ Breig 1968, S. 112.

²⁰ Breig 1968, S. 112. Pieter Dirksens hält Breigs Vermutung, dass die Titel vor dem Notentext eingetragen worden sind, dadurch für widerlegt, dass der Notenschreiber bei vier Stücken, deren Titel von dem anderen Schreiber stammen, am Ende *J.P.S.* notiert hat (in Nr. 21, 22, 24 und 25). Diese Angabe deute darauf hin, dass die Titel mit der Nennung des Komponisten erst nach der Niederschrift des Notentextes eingetragen worden seien. Hätte der Titel mit der Komponisten-Angabe schon vorher über dem einzutragenen Stück gestanden, wäre der Hinweis auf Sweelinck am Ende des Stückes überflüssig (Dirksen 1997, S. 22-23). Da in jedem Fall einer der beiden Hinweise auf den Komponisten der Stücke, ob nun im Titel oder am Ende des Eintrags, unnötig ist und sich zudem beide Komponisten-Angaben nie gemeinsam auf einer Doppelseite befinden, weil sich die vier Stücke jeweils über mehrere Seiten erstrecken, erscheint Dirksens Einwand gegen Breigs Vermutung nicht unbedingt als zwingend.

²¹ Sweelinck (Seiffert 1943), S. XLV.

mann. Alan Curtis konnte zeigen, dass sich Seifferts Vermutung durch Schriftvergleiche mit Weckmann-Autographen nicht bestätigen lässt, und stellte den Scheidemann-Schüler Johann Adam Reincken (um 1640-1722) als möglichen Schreiber zur Diskussion²². Doch auch dieser scheidet nach Vergleichen mit erhaltenen Autographen, auf die Werner Breig aufmerksam gemacht hat, aus²³. Unabhängig davon würden beide Namen eine deutlich spätere Datierung nach sich ziehen, als sie aufgrund der Repertoire-Untersuchungen und bei zeitnaher Verwendung des Papiers zu erwarten wäre.

Schon Lydia Schierning hat darauf hingewiesen, dass die Notation der Quelle eine Entstehung in den Niederlanden nahelegt, und vermutet, dass die Handschrift in der näheren Umgebung Sweelincks entstanden sein könnte²⁴. Die Notation auf zwei Systemen mit jeweils sechs Linien, bei der der Anteil der rechten Hand im oberen, der der linken im unteren System notiert wird²⁵, ist in England und den Niederlanden zur Entstehungszeit der Handschrift Lynar A1 die gebräuchliche Notationsform für Claviermusik. Sie findet sich in zahlreichen englischen Handschriften, so in dem zwischen etwa 1605 und 1617 entstandenen *Fitzwilliam Virginal Book*²⁶, und lässt sich in den Niederlanden von dem um 1570 entstandenen Manuskript der Suzanne van Soldt²⁷ bis zum 1659 in Amsterdam gedruckten *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen* von Anthoni van Noordt²⁸ verfolgen²⁹. Die Verwendung dieser Notation in Lynar A1 spricht gegen die von Breig in Erwägung gezogene These, dass es sich um die Handschrift eines süddeutschen Musikers handeln könnte, der in seinen Lehr- und Wanderjahren mit dem Sweelinck-Repertoire in Berührung gekommen sei³⁰. Siegbert Rampe bemerkt, dass die für Lynar A1 verwendete Notationsweise zwar nicht in süddeutschen, wohl aber in Ausnahmefällen in norddeutschen Quellen nachzuweisen ist, hält eine Entstehung in dieser Region aber dennoch für ausgeschlossen, da die Handschrift kein einziges Werk eines norddeutschen Meisters enthält³¹. Neben Jan Pieterszoon Sweelinck sind in Lynar A1 der in Augsburg tätige Christian Erbach, dessen Werke durch seine zahlreichen Schüler weite Verbreitung fanden, und Peter Philips am stärksten vertreten. Philips lebte ab 1590 in den südlichen Niederlanden, ab 1597 war er Organist am Brüsseler Hof. Im gleichen Amt wirkte neben Philips ab 1611 auch Peeter Cornet (um 1575-1633), kurzzeitig, bevor er 1617 Domorganist in Antwerpen wurde, auch John Bull (um 1563-1628). Von Bull und Cornet sind ebenfalls einige Stücke in Lynar A1 enthalten. Neben der Notation von Lynar A1 spricht vor allem das Repertoire der Handschrift für eine Entstehung in den Niederlanden.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so kann als sicher gelten, dass die Handschrift Lynar A1 aus der ersten Phase ihrer Niederschrift, die zwischen 1615 und 1620 in den Niederlanden anzusetzen ist, eine überwältigend große Anzahl nach Gattungen gegliederter

²² Alan Curtis, *Jan Reinken and a Dutch Source for Sweelinck's Keyboard Works*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20 (1967), S. 44-51.

²³ Breig 1968, S. 232-233.

²⁴ Schierning 1961, S. 79-80.

²⁵ Siehe Abbildungen Lynar A1 1-4.

²⁶ Cambridge, Fitzwilliam Museum, MU MS 168 (olim Music MS 32.G.29); *The Fitzwilliam Virginal Book*, hrsg. v. J. A. Fuller Maitland u. W. Barclay Squire, 2 Bde., Leipzig 1899, Repr. Wiesbaden 1959 (beiden Bänden ist jeweils eine Faksimile-Abbildung der Handschrift vorangestellt).

²⁷ London, The British Library, Add. Ms. 29485; *The Susanne van Soldt manuscript*, hrsg. v. Alan Curtis u. Sterling Jones, in: *Nederlandse Klaviermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw*, hrsg. v. Alan Curtis, Amsterdam 1961 (*Monumenta Musica Neerlandica*, 3), S. 1-56 (enthält eine Faksimile-Abbildung der Handschrift auf S. XLVI).

²⁸ Anthoni van Noordt, *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen*, hrsg. v. Jan van Biezen, Amsterdam 1976 (*Monumenta musica Neerlandica*, 11) [Noordt (van Biezen 1976)] (enthält eine Faksimile-Abbildung des Originals auf S. VI).

²⁹ Peter van Dijk, *Aspects of Fingering and Hand Division in Lynar A1*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 127-144 [Dijk 2002], S. 127; Dirksen 1997, S. 549-550.

³⁰ Breig 1968, S. 233.

³¹ Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, Bd. I.1: *Toccaten (Teil 1)*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 2003 (Bärenreiter-Verlag 8473) [Sweelinck 1/1 (Rampe 2003)], S. X.

Sweelinck-Stücke mit einem nahezu fehlerlosen Notentext enthält. Setzt man dazu in Beziehung, dass Sweelinck in dieser Zeit in Amsterdam einer regen Unterrichtstätigkeit nachging, die zahlreiche Schüler von weit her anzog, so erscheint es als höchst wahrscheinlich, dass es sich bei dem Schreiber der Handschrift um einen Schüler Sweelincks handelt, der während seiner Studienzeit in Amsterdam unter den Augen des Lehrers den größten Teil der einzigartigen Handschrift angelegt hat. Vermutlich standen ihm als Vorlagen für seine Abschriften Handschriften aus dem Besitz Sweelincks zur Verfügung, für die zahlreichen Werke des Amsterdamer Meisters vielleicht sogar dessen Autographe.

Harald Vogel geht davon aus, dass es sich bei dem Schreiber um den aus Leipzig stammenden und später als Kapellmeister der schwedischen Hofkapelle und Organist der Deutschen Kirche in Stockholm tätigen Andreas Düben (um 1597-1662) handelt³². Er ist von 1614 bis 1620 als Schüler von Sweelinck in Amsterdam belegt³³. Im Archiv des Königlichen Schlosses in Stockholm befinden sich Schriftstücke von seiner Hand³⁴, die nach der Einschätzung Vogels die gleiche Schrift zeigen wie Lynar A1³⁵. Daneben hält er es für denkbar, dass auch sein Bruder Martin Düben (1598/99-um 1649) an der Niederschrift beteiligt gewesen sein könnte³⁶, in welchem Umfang, lässt er offen.

Siegbert Rampe lenkt die Aufmerksamkeit auf einen anderen, bislang unbeachteten Aspekt³⁷: Die dritte und vierte Variation von Sweelincks Choralbearbeitung *Erbarm dich mein o Herre Gott* (Nr. 24) sind, wie der Schreiber ausdrücklich angibt³⁸, *Manualiter undt Pedaliter* auszuführen. Dem trägt die Notation Rechnung, in dem die mit dem cantus firmus betraute Pedalstimme, in Tabulturnotation geschrieben, unter den zwei Liniensystemen, in denen der Anteil der beiden Hände notiert ist, angegeben wird³⁹. Auffällig daran ist, dass für die Tabulatur-Schrift, wie in der aus Bartfeld⁴⁰ stammenden Handschrift Budapest⁴¹, keine deutschen, sondern lateinische Buchstaben verwendet werden, was Rampe vermuten lässt, dass der Schreiber ein aus Osteuropa stammender Sweelinck-Schüler sein könnte.

Die Frage, wer aus dem Kreis der Sweelinck-Schüler als Schreiber von Lynar A1 in Betracht kommt, ist im Hinblick auf die Bedeutung der Fingersätze aus der Handschrift Lynar A1 von nachrangiger Bedeutung; entscheidender ist es zu untersuchen, auf wen die in der Handschrift enthaltenen Fingersätze zurückgehen. Wie Seiffert 1894 berichtet, ging der Lübbenauer Arzt H. Müller, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Kopie von Teilen der Handschrift angelegt hat, davon aus, dass die meisten Verzierungen und Fingersatz-Angaben von einer späteren Hand in die Handschrift eingetragen worden sind, offenbar weil er vermutete, dass die für ihre Ausführung erforderlichen technischen Voraussetzungen bei Spielern am Anfang des 17. Jahrhunderts nicht gegeben waren⁴². Seiffert beurteilt die Fingersätze aus

³² Harald Vogel, *Die Deutsche Kirche in Stockholm als Zentrum europäischer Orgelkultur*, in: *Die Düben-Orgel. Festschrift zur Einweihung – Stockholm 9. Mai 2004*, Stockholm 2004, hrsg. v. Wolfgang Wallrich, S. 11-14 [Vogel 2004]; Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741) [Sweelinck 1 (Vogel 2005)], S. 17-18.

³³ Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Leipzig 1926, Repr. Leipzig 1974, S. 193.

³⁴ Zwei Namenszüge von Andreas Düben sind wiedergegeben in: *Orgelmusik av familjen Düben*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Stockholm 1997 (*Bibliotheca Organi Sueciae*, 1), S. 2.

³⁵ Vogel 2004, S. 11 u. 14.

³⁶ Sweelinck 1 (Vogel 2005), S. 18.

³⁷ Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, Bd. IV.1: *Lied- und Tanzvariationen (Teil 1)*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 2008 (Bärenreiter-Verlag 8487) [Sweelinck 4/1 (Rampe 2008)], S. V-VI.

³⁸ Lynar A1, S. 120.

³⁹ Auch in Anthoni van Noordts *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen* wird diese Kombination aus zwei Notationsformen verwendet (Noordt (van Biezen 1976), S. VI).

⁴⁰ Deutscher Name der Stadt Bardejov in der Slowakische Republik.

⁴¹ Kapitel 2.3.

⁴² Sweelinck (Seiffert 1894), S. XV.

der Handschrift Lynar A1, die er zu diesem Zeitpunkt nur aus der Kopie kennt, grundlegend anders: „*Ich hoffe jedoch nachweisen zu können, daß die erwähnten Fingersatzangaben der Sweelinck'schen Spieltechnik durchaus nicht so fremd zu sein brauchen.*“⁴³ Eine eingehende Untersuchung des wieder aufgefundenen Originals zeigt, dass es in der Handschrift Lynar A1 keinerlei Anhaltspunkte dafür gibt, dass die in ihr enthaltenen Fingersätze und Verzierungszeichen erst später in die Handschrift eingetragen worden sind⁴⁴.

Pieter van Dijk hat die Frage untersucht, ob die in Lynar A1 enthaltenen Fingersatz-Angaben auf den Schreiber der Handschrift zurückgehen oder schon in der von ihm kopierten Vorlage enthalten waren⁴⁵. Er weist in diesem Zusammenhang auf einige Besonderheiten bei der Notierung der Fingersätze hin, die Anhaltspunkte dafür bieten könnten, dass der Schreiber die Fingersatz-Angaben zusammen mit dem Notentext abgeschrieben hat. Vornehmlich bezieht er sich auf einen ungewöhnlichen Fingersatz, bei dem vielleicht zwei Ziffern vertauscht worden sind und die letzten vier von sechs aufeinander folgenden Fingersatz-Ziffern nicht genau über den zugehörigen Noten stehen, sondern ein wenig nach links verschoben sind⁴⁶, was wahrscheinlich eher beim Kopieren einer Zahlenfolge als beim Eintragen eines neu gefundenen Fingersatzes zu erwarten wäre. Daneben erwähnt er lediglich zwei einzelne vom Schreiber korrigierte Fingersatz-Ziffern, bei denen die zuerst geschriebenen, aber noch zu erkennenden Ziffern jeweils denjenigen entsprechen, die unmittelbar auf den korrigierten Fingersatz folgen⁴⁷, sodass man vermuten könnte, dass beim Kopieren zunächst eine Ziffer übersehen worden ist. Der von van Dijk angeführte, vermeintlich fehlerhaft notierte Fingersatz – es wäre der einzige in der gesamten Quelle überhaupt – ist zwar sehr ungewöhnlich, aber nicht unausführbar und könnte, wenn man die Stelle im musikalischen Kontext betrachtet, durchaus Sinn ergeben⁴⁸. Die verbleibenden erwähnten Notationsdetails, vier etwas ungenau

⁴³ Sweelinck (Seiffert 1894), S. XV.

⁴⁴ Sweelinck (Seiffert 1943), S. L.

⁴⁵ Dijk 2002, S. 129-132. In der Handschrift Lynar A1 sind alle mit Fingersätzen versehenen Sweelinck-Stücke in Brevis-Takten notiert; ein Takt ist also in der Regel zwei ganze Noten lang. Die von van Dijk angegebenen Taktzahlen beziehen sich auf Gustav Leonhardts Sweelinck-Ausgabe, in der die Brevis-Takte der Handschrift jeweils in zwei einzelne Takte aufgespalten worden sind und daher doppelt gezählt werden: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, hrsg. v. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Bd. I: *The instrumental works*, hrsg. v. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn u. Frits Noske, Teil 1: *Keyboard works. Fantasias and Toccatas*, hrsg. v. Gustav Leonhardt, 2. Aufl., Amsterdam 1974 [Sweelinck 1 (Leonhardt 1974)]. Im Rahmen dieser Arbeit orientiert sich die Taktzählung dagegen an den originalen Brevis-Takten, die bei der Wiedergabe der Fingersatz-Stellen aus der Handschrift Lynar A1 unverändert beibehalten werden. Dadurch ergeben sich andere Taktzahlen als in der Untersuchung von van Dijk. (Gelegentlich sind in der Handschrift auch überlange Takte zu beobachten, die drei ganze Noten umfassen, im Zusammenhang mit Fingersatz-Angaben nur an einer einzigen Stelle: Lynar A1 V, 13.)

⁴⁶ Lynar A1 I, 19, oberes System, Fingersatz 324323 (siehe Abbildung Lynar A1 2). Pieter van Dijk erscheint die Abfolge der ersten drei Ziffern des in der Handschrift angegebenen Fingersatzes nicht sehr logisch. Er hält es deshalb für wahrscheinlich, dass die ersten beiden Ziffern vertauscht worden sind, womit sich für die Stelle der Fingersatz 234323 ergeben würde. Da in Lynar A1 bei Skalen-Ausschnitten in der rechten Hand in der Regel der dritte Finger als Hauptfinger verwendet wird (siehe Kapitel 3.2), sodass für die fragliche Stelle eigentlich der Fingersatz 343232 zu erwarten wäre, vermutet van Dijk, dass die Verwendung einer anderen Applikatur an dieser Stelle aus musikalischen Gründen beabsichtigt sein könnte (Dijk 2002, S. 131). Auch Harald Vogel geht davon aus, dass die ersten zwei Ziffern des Fingersatzes vertauscht worden sind (Sweelinck 1 (Vogel 2005), S. 29 u. 125; in der Ausgabe werden Brevis-Takte notiert, aber Semibreven-Takte gezählt, in Anlehnung an die Taktangaben der älteren Ausgaben, in denen die originalen Brevis-Takte jeweils in zwei einzelne Takte aufgespalten worden sind; die fragliche Stelle befindet sich nach Vogels Zählung in Takt 37). Daran anschließend sieht er in der parallelen Verwendung unterschiedlicher Applikaturformen eine Besonderheit der Spielweise Sweelincks (Vogel 2005, S. 111). Diese sehr weitgehende Interpretation basiert lediglich auf der Vermutung, dass die ersten beiden Ziffern der fraglichen Fingersatz-Stelle vertauscht worden sind, was jedoch keineswegs als gesichert gelten kann.

⁴⁷ Lynar A1 I, 26, rechte Hand, sechste Ziffer: 2 verändert zu 3 (siehe Abbildung Lynar A1 2); Lynar A1 III, 34, rechte Hand, vierte Ziffer: 4 verändert zu 2 (siehe Abbildung Lynar A1 3).

⁴⁸ Lynar A1 I, 19 (siehe Abbildung Lynar A1 2): Der dem Fingersatz unmittelbar vorausgehende C-Dur-Akkord markiert den klarsten Einschnitt innerhalb des Stückes. Mit der bezifferten Stelle beginnt die erste Sechzehntel-

positionierte und zwei vom Schreiber korrigierte Fingersatz-Ziffern, sind bei der Angabe von Fingersätzen nicht ungewöhnlich, verweisen jedenfalls nicht zwingend darauf, dass die in Lynar A1 enthaltenen Fingersatz-Ziffern vom Schreiber der Handschrift zusammen mit dem Notentext aus einer Vorlage kopiert worden sind.

Die Schreibweise der Fingersatz-Ziffer 5 im ersten Stück der Handschrift unterscheidet sich in auffälliger Weise von der in allen anderen Stücken⁴⁹. Van Dijks Vermutung, der Schreiber habe im ersten Stück seiner Sammlung aus Bewunderung für Sweelinck die Schreibweise der Ziffer imitiert⁵⁰, ist nicht sehr plausibel. Viel wahrscheinlicher erscheint es, dass einige Fingersätze von anderer Hand, vielleicht der eines Lehrers, ergänzt worden sind. Die genauen Umstände, unter denen die insgesamt über 500 einzelnen Fingersatz-Ziffern in die Handschrift eingetragen worden sind, lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Es kann aber als sicher gelten, dass die Fingersätze der Handschrift Lynar A1, die allem Anschein nach im direkten Umfeld Sweelincks entstanden ist, als die bedeutendsten Zeugnisse für seine „gantz eigne Fingerführung“⁵¹ angesehen werden können. Vielleicht gehen sie sogar, wie in der jüngeren Literatur übereinstimmend vermutet wird⁵², unmittelbar auf den Unterricht bei Sweelinck zurück.

Passage des Stückes, die mit zwei aufsteigenden Tönen beginnt, die in eine absteigende Skala münden. Musikalisch wäre es bei dieser markanten Passage durchaus sinnvoll, den kurzen melodischen Anstieg langsamer zu beginnen und erst bei der Abwärtsskala zu beschleunigen. Interessanterweise verwendet der Schreiber für die ersten beiden, aufsteigenden Sechzehntel-Noten in der Handschrift deutlich mehr Platz als für die Töne der abwärts führenden Skala. Vielleicht kann in dem größeren Abstand der aufsteigenden Töne voneinander am Beginn der Passage ein Versuch gesehen werden, durch die Notation auszudrücken, dass diesen Tönen mehr Raum gegeben werden soll. Unterstellt man eine entsprechende Interpretation, dann ist der Fingersatz 324323 durchaus sinnvoll. Nach dem Beginn mit dem Hauptfinger 3 (siehe Kapitel 3.2) wird in der Aufwärtsbewegung der zweite Finger anstelle des vierten eingesetzt, damit dieser zum dritten Ton hin nicht fortgesetzt werden muss. Dieser Fingersatz lässt sich am Beginn zwar nur etwas langsamer ausführen als der Fingersatz 234323, der sich ergibt, wenn man nach van Dijks Vermutung die ersten beiden Ziffern vertauscht, dies ist musikalisch aber durchaus sinnvoll und wird durch die besondere Notation der Sechzehntel vielleicht sogar nahe gelegt; zudem ergibt sich eine differenziertere Artikulation vor dem melodischen Höhepunkt der Stelle durch die kleine Seitwärtsbewegung der Hand, die der Einsatz des vierten Fingers nach dem zweiten erfordert.

⁴⁹ Siehe Abbildungen Lynar A1 1 und 2 sowie 3 und 4.

⁵⁰ Dijk 2002, S. 129.

⁵¹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, Repr. Kassel 1969, S. 328.

⁵² Siegbert Rampe: „Zahlreiche Eintragungen von Fingersätzen und Ornamentik zu einzelnen, hauptsächlich von Sweelinck stammenden Kompositionen führen zu der Annahme, dass diese im Unterricht des Amsterdamer Organisten durchgenommen wurden.“ (Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)*, in: *Schütz-Jahrbuch* 27 (2005), S. 53-127, S. 71). Harald Vogel: „Weil die Fingersätze in der Handschrift Lynar A1 [...] auf den Unterricht bei Sweelinck zurück gehen, erhalten diese Angaben für die Beurteilung des Studienganges der Sweelinck-Schüler ein hohes Maß an Authentizität.“ (Harald Vogel, *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), S. 105-123 [Vogel 2005], S. 105). Pieter Dirksen: Die Handschrift Lynar A1, „die wohl auch Teile von Sweelincks Spiel- und Unterrichtsrepertoire überliefert (u. a. Werke von G. Gabrieli, Chr. Erbach d.Ä., P. Philips, J. Bull und P. Cornet), wurde wahrscheinlich um 1619 nach autographen Vorlagen Sweelincks von A. oder M. Düben in Amsterdam als Bestandteil der Unterweisung kopiert.“ (Pieter Dirksen, *Sweelinck*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 16, Kassel u. Stuttgart 2006, Sp. 339-359, S. 351).

Fingersatz-Angaben in Lynar A1

122 in Lynar A1 I:	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (C) [SwWV 282]
14 in Lynar A1 II:	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni [SwWV 293]
66 in Lynar A1 III:	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni [SwWV 292]
10 in Lynar A1 IV:	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata primi toni [SwWV 286]
66 in Lynar A1 V:	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (G) [SwWV 288]
1 in Lynar A1 VI:	Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (G) [SwWV 267]
113 in Lynar A1 VII:	Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (C) [SwWV 254]
5 in Lynar A1 VIII:	Jan Pieterszoon Sweelinck: <i>Pavan Philippi</i> [SwWV 329]
22 in Lynar A1 IX:	Peter Philips: <i>Le Rossignol</i>
77 in Lynar A1 X:	Peter Philips (?): <i>Ecco l'Aurora</i>
10 in Lynar A1 XI:	Toccata secundi toni

Um die zwei zusammen gehörenden Handschriften-Seiten
bei der Abbildung Lynar A1 2 auf einer Doppelseite
wiedergeben zu können, bleibt diese Seite frei.

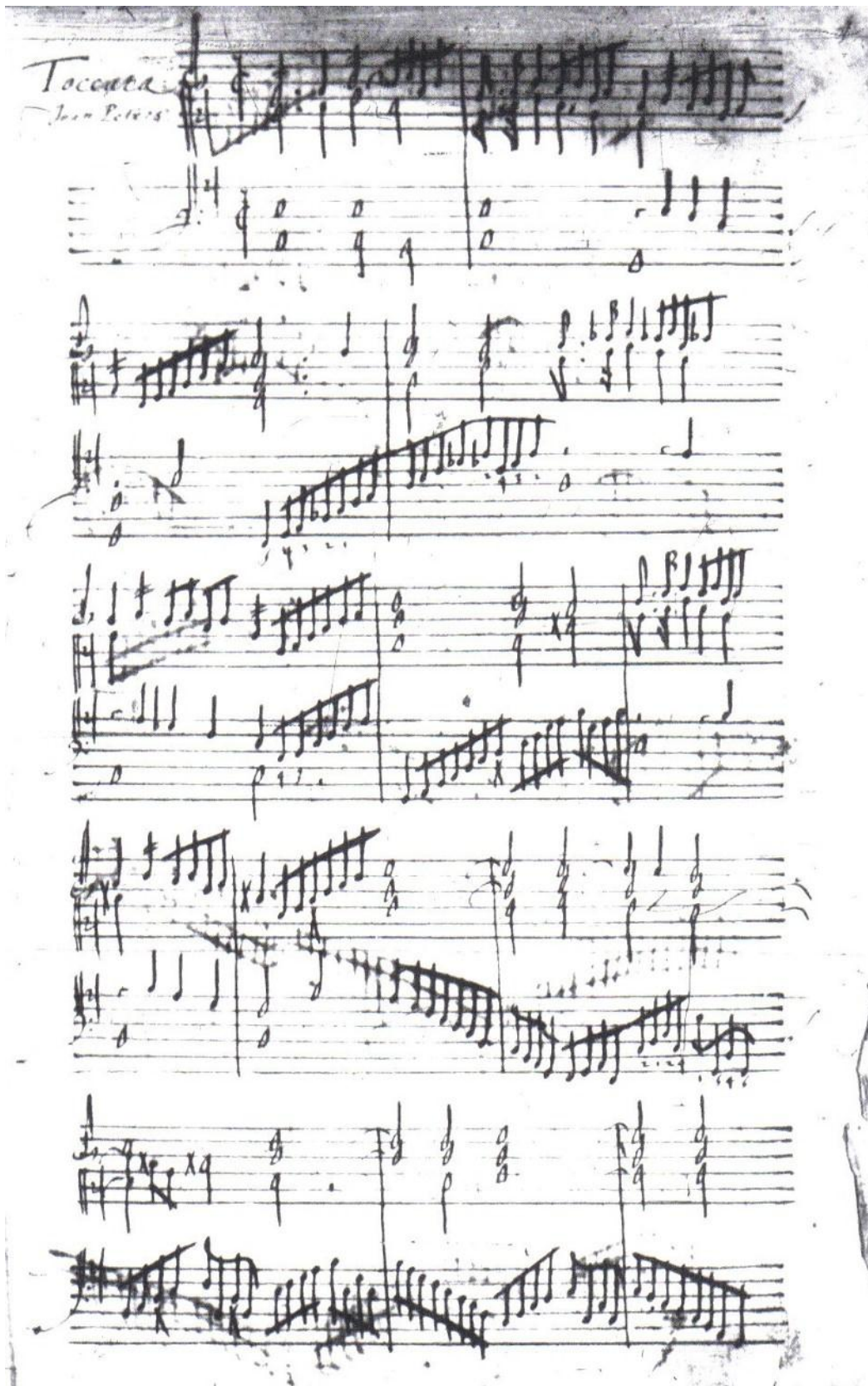


Abbildung Lynar A1 1

Handschrift Lynar A1, S. 1:

Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (C) [SwWV 282] – Lynar A1 I, Takte 1-12¹



Abbildung Lynar A1 2

Handschrift Lynar A1, S. 2 und 3:

Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (C) [SwWV 282] – Lynar A1 I, Takte 12^{II}-33

Handwritten musical score on a page numbered 3 in the top right corner. The score consists of ten systems of two staves each, with various musical notations including notes, rests, and complex rhythmic patterns. The notation is dense and appears to be a form of early manuscript notation, possibly for a keyboard instrument. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is highly detailed, with many notes and rests, and some systems include fingerings (e.g., 3 2 1 4 2 1). The page is numbered 3 in the top right corner.

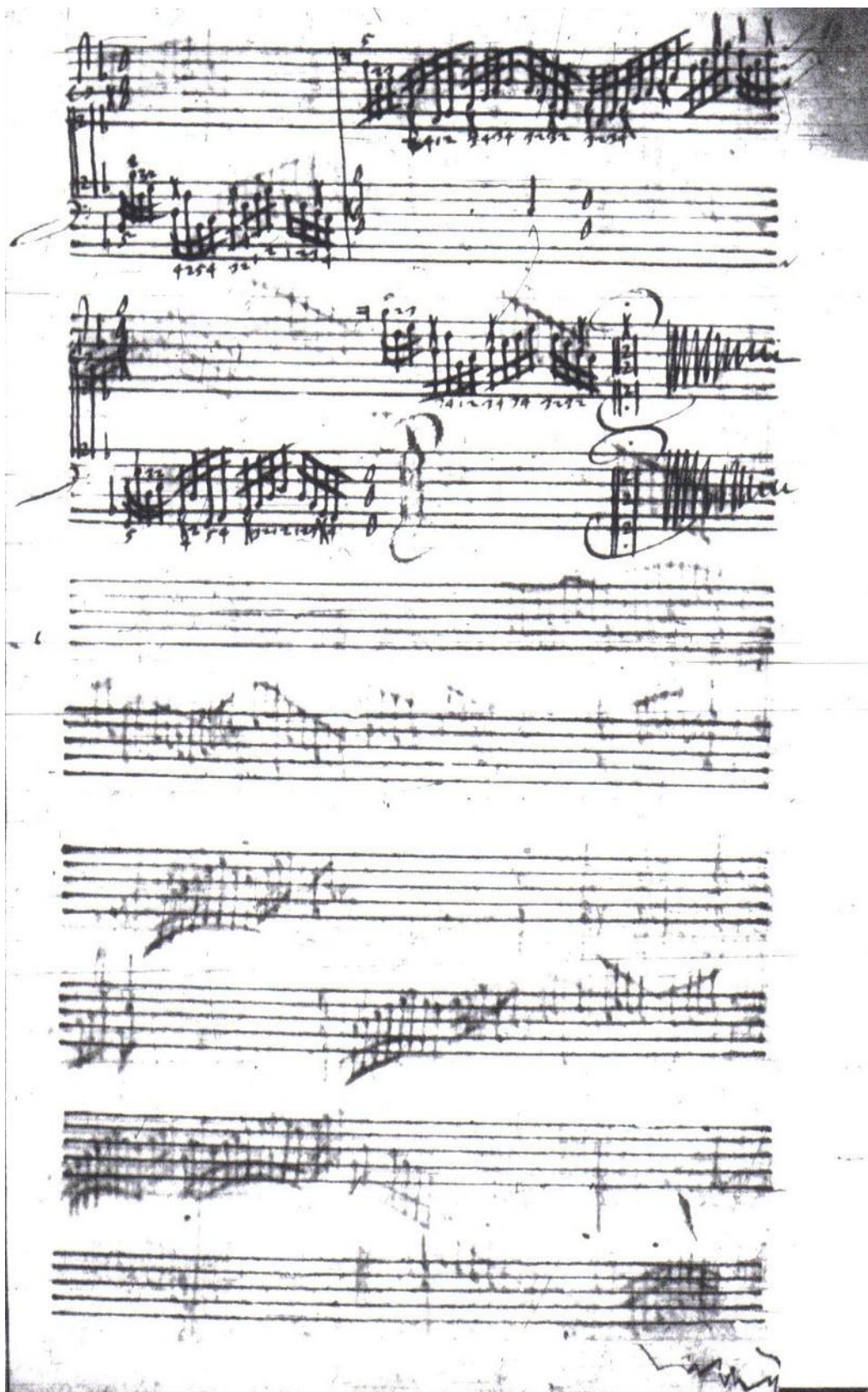


Abbildung Lynar A1 3

Handschrift Lynar A1, S. 13:

Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni [SwWV 292] – Lynar A1 III, Takte 33^{II}-36



Abbildung Lynar A1 4

Handschrift Lynar A1, S. 154:

Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (C) [SwWV 254] – Lynar A1 VII, Takte 55^{II}-65^I

Lynar A1 I: Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (C) [SwWV 282]

Measures 3-5 of the Toccata (C). The piece is in C major and 3/4 time. Measure 3 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line begins with a whole note chord (C2, G2) and a half note (C3). Fingerings: 5 4 3 2 1 (measures 3-4), 2 4 3 2 (measures 4-5).

Measures 6-13. Measure 6 contains an ellipsis [...]. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a half note (C3) and a half note (G2). Fingerings: 2 1 2 4 1 5 4 5 (measures 9-13). Measure 13 contains an ellipsis [...].

Measures 13-16. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a whole note (C2) and a half note (G2). Fingerings: 5 (measure 13), 5 4 3 2 (measures 13-14), 2 3 5 (measure 15). Measure 16 contains an ellipsis [...].

Measures 17-19. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a half note (C3) and a half note (G2). Fingerings: 1 2 4 (measures 17-18). Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a whole note (C2) and a half note (G2). Fingerings: 3 2 4 3 2 3 (measures 19-20). Measure 20 contains an ellipsis [...].

Measures 20-23. Measure 20 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a half note (C3) and a half note (G2). Fingerings: 5 2 3 4 (measures 20-21), 5 4 (measures 21-22). Measure 23 contains an ellipsis [...].

Measures 22-24. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a half note (C3) and a half note (G2). Fingerings: 2 5 (measures 22-23). Measure 24 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a whole note (C2) and a half note (G2). Fingerings: 5 (measures 24-25).

Lynar A1 II: Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni
[SwWV 293]

Lynar A1 III: Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni
[SwWV 292]

Lynar A1 IV: Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata primi toni
[SwWV 286]

Lynar A1 V: Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (G) [SwWV 288]

5 3
1
2 1
5 4 4

4 3 2 1 2 5

1 4 2 3 4 1 1 2 3 4 1 4 4 3 2 1 2 3

3 4 1 4 1 1 2 3 4 2 4 3 2 3 3 4 2 4 3 2 3 3 4 3 2 1

3

Lynar A1 VI: Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (G) [SwWV 267]

4

Lynar A1 VII: Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (C) [SwWV 254]

53^{II}

3 5 4 3 4 2 3 2 4 3 4 2 3 4 3 4 3 4

55^{II}

3 2 3 4 3 4 2 3 4 5 3 4 4 2 3 4 2 3 4 3 2 4 2 3 4 2 4 2 3 4

57^{II}

3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 5 4 3 2 3 2 3 2 5 4 3 2 3 2 3 2 3 4

59^{II}

3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 4 2 4 2 3 2 3 2 4 3 4 2 3 4 3 1 2

5

61^{II}

Lynar A1 VIII: Jan Pieterszoon Sweelinck: *Pavan Philippi*
[SwWV 329]

68

5 2 5 3 5

Lynar A1 IX: Peter Philips: *Le Rossignol*

1

2 2 5

[...]

4

5 1 3 2 1 2 4 5

[...]

3 2 3 4 3

Lynar A1 X: Peter Philips (?): *Ecco l'Aurora*

4

[...]

6 5

7 8^{II} 18

18^{II}

21 24

24^{II}

26 31^{II}

32 2 4

34 ³⁵II

3 2 3 2 3 2 3 2 [...] 2 5

36^{II}

2 2 3 2

38

4

39^{II}

5 4 3 5

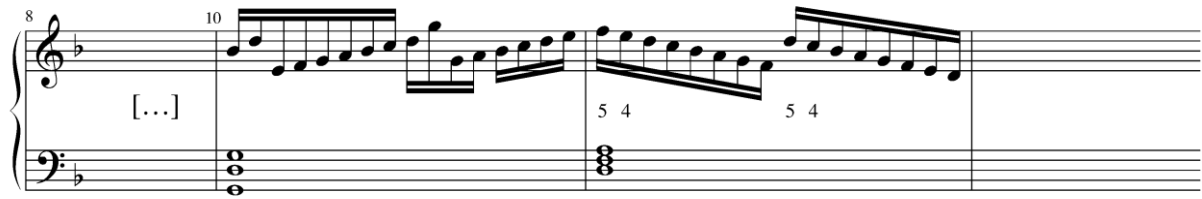
41

3 4 5 2 3 4 3

Lynar A1 XI: Toccata secundi toni

4 6

5 2 3 4 [...] 5 4



Einzelanmerkungen

- Lynar A1 I: Lynar A1, Nr. 1, S. 1-5: *Toccata* | Joan Peters.; Takte 3-5, 9-10^I, 13-15, 17, 19-22, 24-27, 36^{II}-38^I und 43-51^I; vollständig in: Sweelinck 1 (Vogel 2005), Nr. 1, S. 28-31; Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Bd. I.2: *Toccaten (Teil 2)*, Kassel 2004 (Bärenreiter-Verlag 8474), S. 7-9; Sweelinck 1 (Leonhardt 1974), Nr. 19, S. 112-115; Sweelinck (Seiffert 1943), Nr. 30, S. 114-116; Sweelinck (Seiffert 1894), Nr. 23, S. 85-87.
- Lynar A1 II: Lynar A1, Nr. 2, S. 6-9: *Toccata 2di* | Toni | Joann Peters.; Takte 8^{II}-10^I; vollständig in: Sweelinck 1 (Vogel 2005), Nr. 2, S. 32-34; Sweelinck 1/1 (Rampe 2003), S. 11-13; Sweelinck 1 (Leonhardt 1974), Nr. 22, S. 125-127; Sweelinck (Seiffert 1943), Nr. 25, S. 104-105; Sweelinck (Seiffert 1894), Nr. 19, S. 77-78.
- Lynar A1 III: Lynar A1, Nr. 3, S. 10-13: *Toccata 2di* | Toni | Johann Peters.; Takte 33-36; vollständig in: Sweelinck 1 (Vogel 2005), Nr. 3, S. 35-37; Sweelinck 1/1 (Rampe 2003), S. 14-15; Sweelinck 1 (Leonhardt 1974), Nr. 21, S. 122-124; Sweelinck (Seiffert 1943), Nr. 24, S. 102-103; Sweelinck (Seiffert 1894), Nr. 18, S. 75-76. Takt 35-36: In der Handschrift steht vor dem Schlussakkord kein Taktstrich.
- Lynar A1 IV: Lynar A1, Nr. 5, S. 18-21: *Toccata Primi* | Toni. | Joann Peters.; Takte 37-38; vollständig in: Sweelinck 1 (Vogel 2005), Nr. 5, S. 40-43; Sweelinck 1/1 (Rampe 2003), S. 2-5; Sweelinck 1 (Leonhardt 1974), Nr. 15, S. 90-93; Sweelinck (Seiffert 1943), Nr. 20, S. 90-92; Sweelinck (Seiffert 1894), Nr. 14, S. 63-65.
- Lynar A1 V: Lynar A1, Nr. 20, S. 74-79: *Tocata* | J.P.S.; Takte 1-17^I und 19-20^I; vollständig in: Sweelinck 1 (Vogel 2005), Nr. 8, S. 64-68; Sweelinck 1/1 (Rampe 2003), S. 18-21; Sweelinck 1 (Leonhardt 1974), Nr. 18, S. 103-106; Sweelinck (Seiffert 1943), Nr. 28, S. 110-112; Sweelinck (Seiffert 1894), Nr. 21, S. 81-83.
- Lynar A1 VI: Lynar A1, Nr. 22, S. 95-104: *Fantasia* | Joan Pieters., am Ende: J.P.S.; Takt 13; vollständig in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 2: *Fantasien*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2007 (Edition Breitkopf 8742) [Sweelinck 2 (Dirksen 2007)], Nr. 9, S. 86-93; Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Bd. II.2: *Polyphone Werke (Teil 2)*, Kassel 2010 (Bärenreiter-Verlag 8476), S. 10-17; Sweelinck 1 (Leonhardt 1974), Nr. 9, S. 61-67; Sweelinck (Seiffert 1943), Nr. 9, S. 44-48; Sweelinck (Seiffert 1894), Nr. 7, S. 36-40.
- Lynar A1 VII: Lynar A1, Nr. 28, S. 150-155: *Fantasia* | Johan Pieters | a 4; Takte 53^{II}-61; vollständig in: Sweelinck 2 (Dirksen 2007), Nr. 1, S. 27-31; Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Bd.

II.1: *Polyphone Werke (Teil 1)*, Kassel 2005 (Bärenreiter-Verlag 8475), S. 59-62; Sweelinck 1 (Leonhardt 1974), Nr. 14, S. 86-89; Sweelinck (Seiffert 1943), Nr. 18, S. 84-86; Sweelinck (Seiffert 1894), Nr. 13, S. 60-62. Takt 61, linke Hand, obere Stimme, 5. Note (cis): In der Handschrift fehlt das Vorzeichen.

- Lynar A1 VIII: Lynar A1, Nr. 36, S. 188-194: *Pavan Philippi* | Joan Peters.; Takt 68; vollständig in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 4: *Lied- und Tanzvariationen*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2004 (Edition Breitkopf 8744), Nr. 4, S. 39-44; Sweelinck 4/1 (Rampe 2008), S. 37-42; Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, hrsg. v. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Bd. I: *The instrumental works*, hrsg. v. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn u. Frits Noske, Teil 3: *Keyboard works. Settings of secular melodies and dances / Works for lute*, hrsg. v. Frits Noske, 2. Aufl., Amsterdam 1974, Nr. 11, S. 46-50 (die Fingersätze sind im Notentext nicht angegeben, aber im kritischen Bericht aufgeführt); Sweelinck (Seiffert 1943), Nr. 69, S. 251-254; Sweelinck (Seiffert 1894), Nr. 29, S. 107-110.
- Lynar A1 IX: Lynar A1, Nr. 41, S. 214-217: *Le Rossignol à 5.* | *di Orlando* | *Intavolata da Pietro* | *Philippi*; Takte 1, 3^{II}-4 und 6^{II}-7; vollständig in: Peter Philips, *Complete Keyboard Music*, hrsg. v. David J. Smith, London 1999 (*Musica Britannica*, 75) [Philips (Smith 1999)], Nr. 9, S. 76-87. Takt 1: In der Handschrift steht ein zusätzlicher Taktstrich nach der Dauer einer ganzen Note, also vor dem Einsatz des Oberstimme mit c². Danach ist das Stück durchgängig in Brevis-Takten notiert.
- Lynar A1 X: Lynar A1, Nr. 43, S. 223-225: *Ecco l'aurora* | *Luca Marenz.* | à 5.; Takte 1-2, 6-7^I, 8^{II}-9, 18-21, 24-26, 31^{II}-34^I und 35^{II}-42; vollständig in: Philips (Smith 1999), N. 6, S. 52-61.
- Lynar A1 XI: Lynar A1, Nr. 75, S. 320-321: *Tocata* | *secundi* | *Tonj*; Takte 4, 6-7 und 10-11.

2.16 Lynar A2

Die Handschrift Mus. ms. Lynar A2 ist zusammen mit dem zuvor beschriebenen Teil Lynar A1¹ entstanden. Sie geht auf denselben Schreiber zurück und verwendet die gleiche Notation. Anders als Lynar A1 enthält dieser Teil des Handschriften-Paares jedoch kein einziges Werk von Sweelinck. Unter den 42 Stücken aus Lynar A2 befinden sich Kompositionen von Christian Erbach (um 1570-1635), Giovanni Gabrieli (1554/57-1612), William Byrd (1542/43-1623), John Bull (um 1563-1628), Orlando Gibbons (1583-1625) und Tarquinio Merula (1594-1665).

Nach den Untersuchungen von Werner Breig zur Chronologie der Niederschrift der Handschriften Lynar A1 und A2² hat der Schreiber zunächst 27 umfangreiche Stücke, vielleicht zusammen mit einem kurzen Fragment, in Lynar A1 eingetragen, ausschließlich Werke von Jan Pieterszoon Sweelinck und Peter Philips (1560/61-1628), darunter neun der insgesamt 11 Stücke, die in Lynar A1 mit Fingersatz-Angaben versehen sind. Danach hat er zwei zusammenhängende Gruppen in Lynar A2 notiert, die erste umfasst 12 Stücke von Erbach³ und ein Ricercar von Gabrieli (Nr. 1-13), die zweite 19 Stücke der englischen Komponisten Byrd, Bull und Gibbons (Nr. 24-42)⁴, darunter die einzigen zwei Stücke aus Lynar A2 mit Fingersatz-Angaben⁵, eine Galliard von Orlando Gibbons (Nr. 27) und ein Preludium von John Bull (Nr. 32), die beide nur fünf, jeweils an einer Stelle unmittelbar aufeinander folgende Ziffern umfassen. Diese beiden Werke sind somit vor den zwei Stücken aus Lynar A1 niedergeschrieben worden, die Fingersätze aufweisen, aber nicht in der ersten Phase der Niederschrift notiert worden sind⁶. Von den 19 Werken englischer Komponisten in Lynar A2 sind zwölf in *Parthenia* enthalten, dem ersten Druck mit englischer Virginalmusik, der 1613 in London erschien, auch die zwei Stücke mit Fingersatz-Angaben⁷. Dem Schreiber muss nicht unbe-

¹ Kapitel 2.15.

² Werner Breig, *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A1 und A2. Eine quellenkundliche Studie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), S. 96-117 u. 223-236 [Breig 1968].

³ Da das erste Blatt der Handschrift stark beschädigt ist, fehlen beim ersten Stück der Titel und ein Teil des Notentextes.

⁴ Breig 1968, S. 115.

⁵ Vier wie Fingersätze angeordnete Ziffern in einem Ricercar von Erbach (Nr. 11), die fälschlich als Fingersätze veröffentlicht worden sind (in: Christian Erbach, *The Collected Keyboard Compositions*, hrsg. v. Clare G. Rayner (*Corpus of Early Keyboard Music*, 36), Bd. II: *Ricercars*, American Institute of Musicology 1972 [Erbach 2 (Rayner 1972)], Nr. 21, S. 45-49, Takt 101), dienen dazu, bei einer Korrektur des Notentextes die Reihenfolge der Töne anzugeben. Der Schreiber hat an dieser Stelle (Lynar A2, S. 15, vierter Takt der vierten Zeile) zunächst die Achtelfolge f-g-a-f geschrieben, hätte aber d-d-e-f notieren sollen. Um das Geschriebene dahin gehend zu verändern, fügt er vor und nach der Vier-Achtel-Gruppe jeweils einen Noten-Schlüssel ein, den ersten, um die Tonfolge eine Terz nach unten zu versetzen, den zweiten, um für die folgenden Noten wieder die korrekte Schlüsselung anzugeben. Die so erhaltenen Töne d-e-f-d versieht er mit den Ziffern 2-3-4-1, die die richtige Reihenfolge der Töne angeben. Auf der Nachbarseite verwendet der Schreiber in ähnlicher Weise vier Ziffern, um zwei, nach einem Zeilenwechsel zunächst versehentlich ausgelassene, dann aber nachgetragene Takte richtig einzuordnen (Lynar A2, S. 14, Anfang der sechsten Zeile). Als Fingersatz wäre die Ziffernfolge 2341 für eine in der linken Hand stufenweise bis zur Terz aufsteigende und zum Ausgangston zurückkehrende Figur widersinnig. (Die Stelle ist in der Ausgabe von Clare G. Rayner völlig entstellt, da nicht nur die Ziffernfolge als Fingersatz-Angabe missdeutet wird, sondern zudem der erste eingefügte Notenschlüssel, ein F-Schlüssel, offenbar als C-Schlüssel gelesen wird, sodass sich die Notenfolge a-h-c¹-a ergibt.)

⁶ Lynar A1 V und XI.

⁷ *Parthenia. A critical edition of this famous book, first published in 1612-13, comprising eight pieces by William Byrd, seven by John Bull and six by Orlando Gibbons*, hrsg. v. Thursten Dart, 2. Aufl., London 1962, Nr. 9, S. 15 (Preludium von Bull), und Nr. 16, S. 27-29 (Galliard von Gibbons).

dingt ein Exemplar des Druckes zur Verfügung gestanden haben, ebenso wahrscheinlich ist eine handschriftliche Kopie als Vorlage⁸.

Fingersatz-Angaben in Lynar A2

5 in Lynar A2 I: Orlando Gibbons: Galliard

5 in Lynar A2 II: John Bull: Preludium (G)

Lynar A2 I: Orlando Gibbons: Galliard

Musical score for Lynar A2 I: Orlando Gibbons: Galliard, measures 37-38. The score is in treble and bass clefs. Measure 37 shows a half note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 38 shows a half note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Fingering numbers 4, 3, 2, 3, 4 are indicated above the notes in measure 38.

Lynar A2 II: John Bull: Preludium (G)

Musical score for Lynar A2 II: John Bull: Preludium (G), measures 1-3. The score is in treble and bass clefs. Measure 1 shows a half note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 2 shows a half note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Measure 3 shows a half note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. Fingering numbers 4, 3, 2, 3, 2 are indicated below the notes in measure 3.

Einzelanmerkungen

Lynar A2 I: Lynar A2, Nr. 27, S. 42-43: *Galljardo* | *Orlando Gibbons*; Takte 37-38; vollständig in: Orlando Gibbons, *Keyboard Music*, hrsg. v. Gerald Hen-drie, London 1962 (*Musica Britannica*, 20), Nr. 25, S. 51-53 (ohne An-gabe der Fingersätze). Takt 37, rechte Hand, untere Stimme, letzte Note (h^1): In der Handschrift fehlt das Achtel-Fähnchen.

Lynar A2 II: Lynar A2, Nr. 32, S. 45: *Preludium* | *Doctor Bull*; Takte 1-3; vollstän-dig in: John Bull, *Keyboard Music*, Bd. 2, hrsg. v. Thurston Dart, Lon-don 1963 (*Musica Britannica*, 19), Nr. 117, S. 129-130 (ohne Angabe der Fingersätze).

⁸ Breig 1968, S. 115.

2.17 Lynar B2

Die Handschrift Mus. ms. Lynar B2 gehört zur Gruppe der Lübbenauer Clavier-Handschriften¹ aus der Sammlung des Spreewaldmuseums in Lübbenau-Lehde, die heute von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz verwaltet werden. Anders als die beiden Handschriften Lynar A1 und A2 sind die Manuskripte Lynar B1-11 in Tabulatur geschrieben. Die Handschrift Lynar B11, auch Lynar C genannt, besteht aus schlichten Kantionalsätzen zum Genfer Psalter. Die Teile Lynar B1-10 beinhalten insgesamt 80 Stücke, alle als Komponisten bekannten deutschen Sweelinck-Schüler sind darin mit wenigstens einem Werk vertreten². Von Sweelinck selbst finden sich 13 Stücke, 10 davon sind Unika³. An der Niederschrift der Handschriften waren mehrere Schreiber beteiligt. Das Repertoire deutet insgesamt auf eine Entstehung in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts⁴. Harald Vogel geht aufgrund von Schriftvergleichen davon aus, dass die Tabulaturen größtenteils von dem Sweelinck-Schüler Andreas Düben (um 1597-1662) geschrieben sein könnten, den er auch für den Schreiber der Handschriften Lynar A1 und A2 hält, gibt aber nicht an, auf welche Teile der Lynar-B-Tabulaturen er sich dabei bezieht⁵.

Die Handschrift Lynar B2 ist unter den Lynar-B-Tabulaturen die Handschrift mit dem zweitgrößten Umfang⁶. Über ihren Entstehungsort können nur Vermutungen angestellt werden. Der Inhalt der Handschrift deutet auf Norddeutschland, vielleicht auch auf Kopenhagen, wo Melchior Schildt (1592/93-1667), von dem eine Komposition in der Sammlung enthalten ist, von 1626 bis 1629 als Hoforganist tätig war⁷. Sie enthält auf 30 Blättern insgesamt 17 Stücke, 11 Choralbearbeitungen, fünf Fantasien und eine Fuge. Die überwiegende Mehrzahl der Stücke ist anonym überliefert, drei davon lassen sich durch Konkordanzen eindeutig als Werke von Sweelinck und Scheidemann identifizieren⁸. Zwei Stücke sind mit Initialen versehen, hinter *M.S.* verbirgt sich Melchior Schildt, hinter *J.P.* nach der vorherrschenden Meinung Jan Pieterszoon Sweelinck⁹. Stilkritische Analysen haben zu dem Ergebnis geführt, dass fünf

¹ Siehe Kapitel 2.15.

² Pieter Dirksen, *Lübbenauer Clavierhandschriften*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 1495-1498.

³ Alle in Lynar B enthaltenen Sweelinck-Werke sind erwähnt in: Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007 [Dirksen 2007], S. 10.

⁴ Dirksen 2007, S. 10.

⁵ Harald Vogel, *Die Deutsche Kirche in Stockholm als Zentrum europäischer Orgelkultur*, in: *Die Düben-Orgel. Festschrift zur Einweihung – Stockholm 9. Mai 2004*, Stockholm 2004, hrsg. v. Wolfgang Wallrich, S. 11-14.

⁶ Jan Pieterszoon Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, 2. Aufl., Amsterdam 1943, S. XLVI-XLVII; Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12) [Schierning 1961], S. 28-31; *Acht Choralbearbeitungen für Orgel von Jan P. Sweelinck und seine Schule*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 1991 (*Exempla musica Neerlandica*, 16) [Acht Choralbearbeitungen (Dirksen 1991)].

⁷ Schierning 1961, S. 30.

⁸ *Acht Choralbearbeitungen* (Dirksen 1991), S. VI.

⁹ Klaus Beckmann sieht in den Initialen *J.P.* den Hamburger Sweelinck-Schüler Johann Praetorius (1595-1660) und hat zahlreiche, sonst allgemein Sweelinck zugeschriebene Werke unter diesem Namen herausgegeben: Johannes Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 1: *14 Choralbearbeitungen. 2 Psalmbearbeitungen. 1 Liedbearbeitung*, hrsg. von Klaus Beckmann, Singen 1995 (*Veröffentlichungen der Gesellschaft der Orgelfreunde*, 153) (Bodensee-Musikversand 2006) [Joh. Praetorius 1 (Beckmann 1995)]; Johann Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke. 14 Choralbearbeitungen, 2 Psalm-Bearbeitungen*, hrsg. von Klaus Beckmann, Mainz 2004 (*Meister der Norddeutschen Orgelschule*, 7) (Edition Schott 9727) [Joh. Praetorius (Beckmann 2004)]; eine Übersicht über die zahlreichen im Zusammenhang mit der umstrittenen Zuschreibungsfrage veröffentlichten Artikel von Klaus Beckmann und Erwidern von Pieter Dirksen in: Joh. Praetorius 1 (Beckmann 1995), S. 3-5.

weitere Werke aus der Handschrift wahrscheinlich ebenfalls auf Sweelinck zurückgehen¹⁰, dazu zählt auch eine Bearbeitung von Psalm 23¹¹. Sie ist das einzige Stück mit Fingersatz-Angaben in der Handschrift Lynar B2, die Fingersätze beschränken sich auf einen einzigen Takt.

Fingersatz-Angaben in Lynar B2

12 in Lynar B2 I: Jan Pieterszoon Sweelinck (?): Psalm 23 [SwWV 310]

Lynar B2 I: Jan Pieterszoon Sweelinck (?): Psalm 23 [SwWV 310]

(2. Variatio)

100

2 5 4 3 2 3 4 3 2 1 2 3

Einzelanmerkungen

Lynar B2 I: Lynar B2, Nr. 12, fol. 19v-21r: *P 23 | Mein hütter Undt | mein hirtt | auf 2 Clauiren*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 56, fol. 19v): 2 *Variatio*: | A 2; Takte 100-102; vollständig in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 3: *Choral- und Psalmvariationen*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2006 (Edition Breitkopf 8743), Nr. 15, S. 117-123; Joh. Praetorius (Beckmann 2004), Nr. 15, S. 105-111; Joh. Praetorius 1 (Beckmann 1995), Nr. 15, S. 97-103; *Acht Choralbearbeitungen* (Dirksen 1991), Nr. 2, S. 5-12.

¹⁰ Pieter Dirksen, *Sweelinck's Opera Dubia. A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: *Tijdschrift van den Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 36 (1986), S. 80-135, S. 82-96.

¹¹ Zur Zuschreibung von Psalm 23 an Sweelinck: Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music. A study of English elements in seventeenth-century Dutch composition*, 2. Aufl., Leiden u. London 1972, S. 79-80; Werner Breig, *Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 482-492, S. 488; Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15), S. 154-160.

2.18 Lynar B3

Unter den Tabulaturen Lynar B1-10 der Lübbenauer Clavier-Handschriften¹ ist Mus. ms. Lynar B3 die umfangreichste Quelle². Sie umfasst insgesamt 38 Stücke³, der überwiegende Teil besteht aus Praeludien, daneben enthält die Handschrift drei Fantasien, zwei Ricercare, eine Fuge und vier choralgebundene Werke. Namentlich genannt ist nur der mit zwei Praeludien vertretene David Abel (gest. 1639), einige weitere Komponisten sind durch Initialen ausgewiesen. *H.S.M.* bezeichnet Heinrich Scheidemann, *J.P.* nach vorherrschender Meinung⁴ Jan Pieterszoon Sweelinck, auch *M.J.P.S.W.* könnte für ihn stehen. *P.H.* hat Max Seiffert mit Peter Hasse (um 1585-1640) aufgelöst, *A.D.O.* und *M.D.O.* mit Andreas bzw. Magister Düben, Organist (um 1597-1662)⁵. Schon Willi Apel hat bezweifelt, dass beide Abkürzungen für Andreas Düben stehen, und vermutet, dass mit *M.D.O.* ein unbekannter Bruder gemeint sein könnte⁶. Pieter Dirksen konnte dies bestätigen, indem er die Initialen mit Martin Düben (1598/99-um 1649) gleichsetzte, der zusammen mit seinem Bruder in Stockholm tätig war⁷. Am ungewöhnlichsten ist die auf Seiffert zurückgehende Deutung von *M.W.C.B.M.* als *Musicus Wilhelm Carges Berolinensis Marchicus*⁸ (Musiker Wilhelm Karges aus Berlin und der Mark). Unter dem mit diesen Initialen versehenen Stück befindet sich die einzige Datierung innerhalb der gesamten Handschriften-Gruppe, sie verweist auf das Jahr 1628. Wenn die Initialen tatsächlich Wilhelm Karges (1613/14-1699) bezeichnen, wäre er bei der Niederschrift des Stückes gerade höchstens 15 Jahre alt gewesen⁹.

Am Anfang der Handschrift ist wenigstens eine Seite verloren gegangen. Die erste erhaltene Seite zeigt die rechte Hälfte einer Doppelseite, ihr linkes Gegenstück fehlt. Da der Schreiber eine aufgeschlagene Doppelseite immer zusammenhängend beschrieben hat, sind nur Bruchstücke erhalten. Sie gehören zu zwei verschiedenen Stücken und zeigen viele Fingersatz-Angaben. Die erhaltenen Teile der beiden Werke werden vollständig wiedergegeben. Vom ersten sind zwei Teile mit jeweils 6 Takten (A1-6 und B1-6) überliefert. Auf der fehlenden linken Seite werden drei weitere Teile der Komposition notiert gewesen sein, der Beginn, der Abschnitt zwischen den beiden erhaltenen Teilen und der Schluss. Insgesamt kann für das Stück ein Umfang von etwa 30 Takten angenommen werden. Die musikalische Faktur ist, soweit erkennbar, vergleichbar mit der der folgenden, als Praeludien bezeichneten Stücke. Bei dem ersten fragmentarisch überlieferten Stück handelt es sich, den erhaltenen zwei Bruchstü-

¹ Siehe Kapitel 2.17.

² Jan Pieterszⁿ Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, 2. Aufl., Amsterdam 1943 [Sweelinck (Seiffert 1943)], S. XLVI-XLVII; Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12), S. 35-37.

³ Die Zählung basiert auf dem Inventar von Pieter Dirksen, der zwei kurze Fragmente auf der ersten Seite der Handschrift als einzelne Stücke zählt (Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Muziekhistorische Monografieën*, 15), S. 659-660.)

⁴ Siehe Kapitel 2.17.

⁵ *Orgel-Meister IV*, hrsg. v. Max Seiffert, Lippstadt [o. J.] (*Organum*, IV/21). In der Sammlung sind fünf Praeludien aus Lynar B3 veröffentlicht, zwei von David Abel (Nr. 4 u. 5, S. 6-8) sowie je eines von Andreas Düben (Nr. 3, S. 5-6), Martin Düben (Nr. 2, S. 4, unter dem Namen seines Bruders Andreas) und Peter Hasse (Nr. 2-6, S. 8-10).

⁶ Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 365.

⁷ *Orgelmusik av familjen Düben*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Stockholm 1997 (*Bibliotheca Organi Sueciae*, 1), S. X-XI. Die Sammlung enthält alle in Lynar B3 enthaltenen Praeludien der Gebrüder Düben, eines von Andreas (Nr. 5, S. 29) und zwei von Martin Düben (Nr. 6-7, S. 30-33).

⁸ Sweelinck (Seiffert 1943), S. XLVII.

⁹ Margarete Reimann, *Wilhelm Karges in der Tabulatur des Grafen Lynar, Lübbenau*, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 195-198.

cken nach zu urteilen, wahrscheinlich um ein Praeludium in G. Vom zweiten Stück sind zwei Teile mit jeweils 5 Takten erhalten, darunter der Anfang mit dem Titel *Praeludium*. Das Stück ist in einer Lüneburger Handschrift vollständig erhalten¹⁰. Die beiden Teile lassen sich daher als die Takte 1-5 und 11-15 eines Praeludiums in d von Heinrich Scheidemann identifizieren.

Unmittelbar auf die beiden Fragmente folgen auf den nächsten Seiten der Handschrift Lynar B3 zwei Stücke, die ebenfalls Fingersätze aufweisen. Das erste, ein Praeludium in e, stammt, wie erneut eine Parallelüberlieferung in einer der Lüneburger Tabulaturen belegt, ebenfalls von Scheidemann¹¹ und ist nahezu vollständig mit Fingersätzen versehen, das zweite, ein Praeludium in d, ist ein anonymes Unikat, bei dem sich die Fingersatz-Angaben auf einige Stellen beschränken.

Alle vier Praeludien bzw. Praeludien-Fragmente rechnen mit der Verwendung des Pedals für die Bassstimme¹², wie in jedem einzelnen der Stücke an den Fingersätzen zu erkennen ist, die es der linken Hand über weite Strecken nicht ermöglichen, die unterste Stimme zu greifen¹³. Der Schreiber notiert an einigen Stellen einen leicht ansteigenden Strich zwischen den Tabulatur-Buchstaben einzelner Stimmen, um die Verteilung der Töne auf die beiden Hände anzugeben¹⁴. Alle Töne über dem Strich sind von der rechten, alle darunter von der linken Hand auszuführen. Auch wenn dieses Zeichen nicht durchgängig verwendet wird, lässt sich unter Berücksichtigung der Fingersatz-Angaben die beabsichtigte Handverteilung in der Regel an allen Stellen eindeutig bestimmen. Die Striche zur Angabe der Handverteilung werden an den jeweiligen Stellen in der Übertragung zwischen den Notensystemen für die rechte und die linke Hand wiedergegeben.

In dem fast durchgängig mit Fingersätzen versehenen Praeludium in e von Heinrich Scheidemann¹⁵ ist ein Detail der Notation bemerkenswert. In Takt 12 ist in der Oberstimme der Ton e¹ mit einem Doppelstrich-Ornament versehen; das Zeichen steht wie in der Handschrift üblich direkt unter dem Tabulatur-Buchstaben, auf der gleichen Höhe mit den Fingersatz-Angaben. Auffällig ist, dass direkt hinter dem Doppelstrich, also unter dem eigentlichen Tonbuchstaben e, als weiterer Tonbuchstabe ein fis notiert ist¹⁶. Damit weist der Schreiber darauf hin, dass bei der Ausführung des Ornaments nicht mit f sondern mit fis getrillert werden soll.

¹⁰ Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Musikabteilung, Mus. ant. pract. K.N. 207/15, Nr. 43; ediert in: Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Orgelwerke*, Teil 3: *Freie Orgelwerke*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Mainz 2004 (*Meister der Norddeutschen Orgelschule*, 10) (Edition Schott 9730) [Scheidemann 3 (Beckmann 2004)], Nr. 11, S. 31.

¹¹ Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv der Stadt Lüneburg, Musikabteilung, Mus. ant. pract. K.N. 207/17¹, Nr. 10; ediert in: Scheidemann 3 (Beckmann 2004), Nr. 7, S. 21-22.

¹² Michael Belotti, *Be-greifen, Er-greifen. Aufführungspraktische Hinweise in den Quellen norddeutscher Orgelmusik – Teil 1*, in: *Organ. Journal für die Orgel* 4 (2001), Heft 2, S. 16-19; Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007, S. 164-165.

¹³ In der Handschrift sind die mit dem Pedal auszuführenden Töne nicht besonders hervorgehoben. Bei den beiden Fragmenten (Lynar B3 I und II) und dem ersten in Lynar B3 vollständig erhaltenen Praeludium (Lynar B3 III) ist an den Fingersatz-Angaben eindeutig zu erkennen, dass die Bassstimme durchgängig vom Pedal auszuführen ist. In dem sich daran anschließenden Praeludium in d (Lynar B3 IV), in dem nur verhältnismäßig wenige Fingersätze enthalten sind, ist stellenweise auch eine Ausführung der Bassstimme im Manual denkbar. Da einige Abschnitte des Stückes jedoch ohne die Verwendung des Pedals nicht ausführbar sind, kann davon ausgegangen werden, dass auch bei diesem Stück die Bassstimme stets mit dem Pedal gespielt werden soll. Bei der Wiedergabe dieses Stückes wird daher wie bei den drei vorangehenden die tiefste Stimme durchgängig als Pedalstimme notiert.

¹⁴ Siehe Abbildung Lynar B3 I.

¹⁵ Lynar B3 III.

¹⁶ Siehe Abbildung Lynar B3 I.

Das letzte Stück mit Fingersatz-Angaben in Lynar B3 ist eine wahrscheinlich von Christian Erbach (um 1570-1635) stammende¹⁷ Fantasia. Sie folgt nicht unmittelbar auf die vier anderen Stücke mit Fingersätzen, steht aber noch im ersten Viertel der Handschrift. Aus den Fingersätzen ist ersichtlich, dass die Fantasia anders als die Praeludien nicht mit dem Einsatz des Pedals rechnet. Die Handverteilung lässt sich an den Stellen mit Fingersatz-Angaben in der Regel aus dem Zusammenhang erschließen, Striche zur Aufteilung der Töne auf die beiden Hände sind in der Fantasia nicht enthalten.

Fingersatz-Angaben in Lynar B3

- 48 in Lynar B3 I: [Praeludium (G)]
- 29 in Lynar B3 II: Heinrich Scheidemann: Praeludium (d) [WV 31]
- 190 in Lynar B3 III: Heinrich Scheidemann: Praeludium (e) [WV 38]
- 24 in Lynar B3 IV: Praeludium (d)
- 40 in Lynar B3 V: Christian Erbach (?): Fantasia sexti toni

¹⁷ Einen Hinweis auf Erbach enthält das Stück, das anonym auch in Lynar A1 (Kapitel 2.15) überliefert ist (Nr. 13, S. 47-49), in der Handschrift Mus. ms. 40615 (fol. 107r-108r) aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Christian Erbach, *The Collected Keyboard Compositions*, hrsg. v. Clare G. Rayner (*Corpus of Early Keyboard Music*, 36), Bd. I: *Ricercars*, American Institute of Musicology 1971, S. X u. XX).

Um die zwei zusammen gehörenden Handschriften-Seiten
bei der folgenden Abbildung auf einer Doppelseite
wiedergeben zu können, bleibt diese Seite frei.

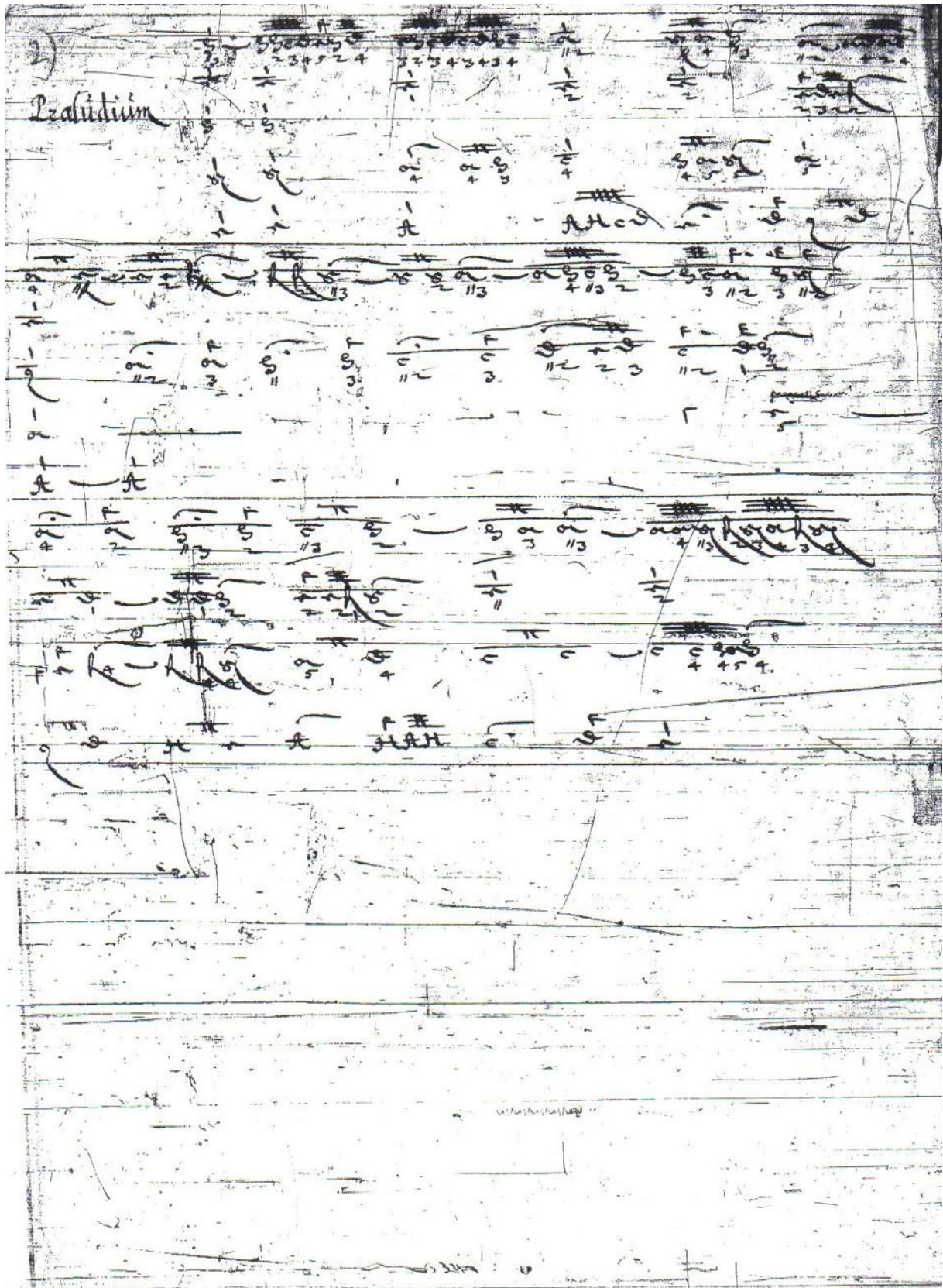


Abbildung Lynar B3 1

Handschrift Lynar B3, S. 2a und 2b:

Heinrich Scheidemann: Praeludium (e) [WV 38] – Lynar B3 III

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. There are several annotations and markings throughout the piece, including the words "Halt", "E.E.F.", and "ad libitum". The manuscript is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The bottom half of the page contains several empty staves, suggesting the music continues on the following page. The handwriting is somewhat cursive and appears to be from a personal or working manuscript.

Lynar B3 I: [Praeludium (G)]

A1

4 4 4 5 1 [5] 4 4 4 5 4 4 4 4

A7

B1

2 3 2 2 1 // 3 // //

Lynar B3 II: Heinrich Scheidemann: Praeludium (d) [WV 31]

1

11

4 3 // 1 //

12

Lynar B3 III: Heinrich Scheidemann: Praeludium (e) [WV 38]

1

1/3 2 3 4 5 2 4 3 2 3 4 3 4 3 4 //2 // 4 //3 //2 4 2 4

1 2 2 2 3 2 2

4 4 3 4 4 5 #5 5

7

1/3 4 //3 2 //3 2 //3 2 3 4 3 //2 3 2 //3 3 4 3 2 //3 2 4

2 1 3 2 1 2 // 2 1

4 5 4 4 3 4 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 4 5 4

12

4 // 2 // 2 //3 2 //3 4 //3 2 3 //2 2 //3 2 //3 3 //2 3 //2

3 3 3 2 1 3 2 // 2 //

5

18

// 2 //3 2 //3 3 2 // 2 //

3 // 3 // 3 // 1 // 3 2 1 3 2

23

28

Lynar B3 IV: Praeludium (d)

1

7

9

15

16

2 4 3 2 //2 3 4 3 2 3 2

Lynar B3 V: Christian Erbach (?): Fantasia sexti toni

28

4 2 3 4 //2 //3 3 5

5 // 2 //

33

4 // 2 // 4 // 2 // 4 // 2 // 2

38

4 // 2 // 4 // 2 // 4 // 2 // 4 // 2

43

1 // 2 3 // 4 2 // 3 4 3 // 4 3 // 4

48

1 // 3 4

53

[...]



Einzelanmerkungen

- Lynar B3 I: Lynar B3, Nr. 1, S. 1b: aus zwei offenbar zu demselben Stück gehörenden, jeweils sechs Takte umfassenden Stellen bestehendes Fragment; Takte A1-6 und B1-6 (vollständig wiedergegeben). Takt A2, Tenorstimme, 4. Note (g): Bei dem in der Quelle angegebenen Fingersatz handelt es sich ganz offensichtlich um ein Versehen (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer).
- Lynar B3 II: Lynar B3, Nr. 2, S. 1b: *Praeludium*; aus zwei jeweils fünf Takte umfassenden Stellen bestehendes Fragment eines *Praeludiums*, das in der Lüneburger Handschrift Mus. ant. pract. K.N. 207/15 vollständig erhalten ist; Takte 1-5 und 11-15 (vollständig wiedergegeben). Das ganze Stück nach der Überlieferung in der Lüneburger Quelle ist ediert in: Scheide-mann 3 (Beckmann 2004), Nr. 11, S. 31.
- Lynar B3 III: Lynar B3, Nr. 3, S. 2a-b: *Praeludium*.
- Lynar B3 IV: Lynar B3, Nr. 4, S. 3a-b: *Praeludium*; Takte 1-6, 9-11 und 15-18.
- Lynar B3 V: Lynar B3, Nr. 9, S. 10a-b: *Fantasia* | 6. *toni*; Takte 28-49 und 53-58; vollständig in: Christian Erbach, *The Collected Keyboard Compositions*, hrsg. v. Clare G. Rayner (*Corpus of Early Keyboard Music*, 36), Bd. V: *Introits, an Intonation, a Hymn, Magnificats, Kyries, Appendix*, American Institute of Musicology 1977, S. 135-139 (ohne Angabe der Fingersätze). Takt 29, Unterstimme, ganze Pause: In dem in der Handschrift durchgängig vierstimmig notierten Stück fehlt an dieser Stelle das Pausenzeichen. Takte 33-36 und 38-41: Der Wechsel von Brevis- und ganzen Pausen in der Handschrift ist bedingt durch einen Zeilenwechsel nach Takt 33 und einen Seitenübergang nach Takt 40.

2.19 Lynar B8

Die Lübbenauer Clavier-Handschrift Mus. ms. Lynar B8¹ ist eines der kürzesten Manuskripte unter den wahrscheinlich in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenen Tabulaturen Lynar B1-11². Es enthält auf sieben Seiten zwei Bearbeitungen des Chorals *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, von denen die erste nur eine Seite umfasst. Am Beginn der umfangreicheren zweiten Choralbearbeitung steht der Hinweis *Alio modo auff .2. Undt .3. Clavir, sambb dm Pedal, Zu gebrauch. Anton Neünhaber* (fol. 1v). Ein Anton Neunhaber ist nicht bekannt³. Wie aus der auf Max Seiffert zurückgehenden Kurzbeschreibung auf dem Einbanddeckel der Handschrift zu ersehen ist, geht er davon aus, dass es sich um Andreas Neunhaber (1603-1663) handelt, der wie sein Lehrer, der Sweelinck-Schüler Paul Siefert (1586-1666), aus Danzig stammt. Pieter Dirksen hält es daher für möglich, dass die Handschrift in Danzig entstanden ist⁴.

In der zweiten Choralbearbeitung der Handschrift Lynar B8 finden sich zwei Stellen mit Fingersätzen. Schon aus dem Titel des Stückes ist zu ersehen, dass es sich um ein Orgelstück handelt, das für ein Instrument mit drei Manualen und Pedal geschrieben ist. Im Verlauf des Stückes werden zahlreiche konkrete Angaben zur Manualverteilung gemacht, auch an den beiden mit Fingersatz-Angaben versehenen Stellen.

Fingersatz-Angaben in Lynar B8

20 in Lynar B8 I: Andreas Neunhaber: *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*

Lynar B8 I: Andreas Neunhaber: *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled '2. Clav.' and the bottom staff is labeled '3. Clavir'. The top staff begins at measure 76 and contains a complex melodic line with several slurs and a triplet of notes. Below the first few notes of this line are the fingerings '3 4 3 2 3 4'. The top staff ends at measure 141 with a continuation mark '[...]'. The bottom staff contains a bass line with several notes and rests. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8.

¹ Jan Pieterszⁿ Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, 2. Aufl., Amsterdam 1943, S. XLVI-XLVII; Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12) [Schierning 1961], S. 39.

² Siehe Kapitel 2.17.

³ Schierning 1961, S. 39.

⁴ Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007, S. 9.

143

Einzelanmerkungen

- Lynar B8 I: Lynar B8, Nr. 2, fol. 1v-4r: *Alio modo* | auff .2. Undt .3. | Clavir, sambb dm | Pedal, Zu gebrauch. | Anton Neünhaber (zu Nr. 1, fol. 1r: Ich ruff Zu | dir Herr | Jesu Christ. | Auff .2. Clav:); Takte 76-77 und 141-144; vollständig in: *Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1988 (Edition Breitkopf 8534), Nr. 4, S. 18-25 (im Notentext ohne Angabe von Fingersätzen, Erwähnung der Fingersätze aus Takt 77 im Revisionsbericht). Die mit dem Pedal auszuführenden Töne sind in der Handschrift nicht besonders hervorgehoben; in der Übertragung ist die tiefste Stimme als Pedalstimme notiert.

2.20 New Haven

Die Handschrift LM 5005 der Music Library der Yale University in New Haven¹ stammt aus der Sammlung des amerikanischen Musikgelehrten Lowell Mason, die 1873 der Yale University gestiftet wurde. Diese stammt zum größten Teil aus der musikalischen Bibliothek des Darmstädter Hoforganisten Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846), die Mason 1852 aus dessen Nachlass erwerben konnte.

Das Manuskript besteht aus drei Teilen. Der erste umfasst 21 Seiten und besteht aus kurzen Praeludien, Toccaten, Fantasien und Fugen, die zum größten Teil anonym überliefert sind. Nur zwei Komponisten sind namentlich genannt, der aus Augsburg stammende Wiener Domorganist Wolff Ebner (1612-1665)² und der Weimarer Hofmusiker Christian Herbig (gest. 1663)³. Daneben treten mehrfach die Initialen AV auf, teilweise mit den Zusätzen S[enior] oder J[unior], die bislang keinem Komponisten zugeordnet werden konnten, so auch bei dem einzigen mit Fingersätzen versehenen Stück, der *Toccata AV.S.*. Den 22 Seiten umfassenden Mittelteil der Handschrift bildet eine Abschrift der Sammlung *Harmonia organica* von Johann Erasmus Kindermann (1616-1655), die 1645 in Nürnberg veröffentlicht wurde. Die letzten 9 Seiten sind mit anonymen Stücken beschrieben.

Die unpaginierte Handschrift ist in Liniennotation auf zwei Systemen zu je fünf Linien geschrieben und geht auf einen einzigen, unbekanntenen Kopisten zurück. Konkrete Angaben über Ort und Zeit der Entstehung sind dem Manuskript nicht zu entnehmen. Das Wasserzeichen der Papiermühle Oberweimar verweist auf den Raum Weimar, das Repertoire der Handschrift auf den Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts⁴.

Die *Toccata AV.S.* (S. 10) ist zwar nicht ausdrücklich als Applicatio bezeichnet, aber ganz offensichtlich als Fingersatz-Übungsstück angelegt. Michael Belotti hat das Stück 1999 erstmals veröffentlicht und darauf hingewiesen, dass die Fingersatz-Angaben denen aus Sweelincks Umfeld entsprechen⁵. Elf Takte des Stückes stimmen mit einem Abschnitt aus einer in der Handschrift Göttingen fragmentarisch überlieferten Toccata von Samuel Scheidt⁶ überein. Da die nahezu gleichlautende Stelle in beiden Quellen mit zahlreichen Fingersätzen versehen ist, ergibt sich die Möglichkeit eines direkten Applikatur-Vergleichs⁷.

¹ Peter Wollny, *Quellen thüringischer Musik für Tasteninstrumente in der Lowell Mason Collection der Yale University*, in: *Jahrbuch 1999* (Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.), hrsg. v. Wilhelm Seidel, Eisenach 2000, S. 161-168 [Wollny 2000]; Michael Belotti, *Johann Pachelbel als Lehrer*, in: *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen. Bericht über das musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 13. bis 16. Januar 2000*, hrsg. v. Rainer Kaiser, Eisenach 2001 (*Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte*, 4), S. 8-44, S. 11; *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Werke in Erstausgaben*, Bd. 2, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 2004 (Bärenreiter-Verlag 8427) [*Deutsche Orgel- und Claviermusik 2* (Rampe 2004)], Vorwort, S. VI; Georg Muffat und Wolfgang Ebner: *Sämtliche Werke für Clavier (Orgel)*, Bd. 2, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 2004 (Bärenreiter-Verlag 8460) [Muffat/Ebner 2 (Rampe 2004)], Vorwort, S. VII.

² Von Ebner stammen eine Toccata und vermutlich zwei Praeludien, ediert in: Muffat/Ebner 2 (Rampe 2004), S. 38-39 u. 60-62.

³ Von Herbig stammen vier Choralcanzonen, ediert in: *Deutsche Orgel- und Claviermusik 2* (Rampe 2004), S. 34-41.

⁴ Peter Wollny weist darauf hin, dass in einem Weimarer Noteninventar von 1662, das eine dem teilweise süd-deutsch-österreichischen Repertoire der Handschrift New Haven vergleichbare Ausrichtung zeigt, eine Reise des Kapellmeisters Adam Drese erwähnt wird, die eigens zum Erwerb von Musikalien unternommen worden ist, und vermutet, dass die Handschrift New Haven damit in Zusammenhang stehen könnte (Wollny 2000, S. 168).

⁵ Michael Belotti, *Zur Aufführungspraxis der Orgelwerke Pachelbels*, in: *Johann Pachelbel, Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 1: *Praeludien und Toccaten. Pedaliter*, hrsg. v. Michael Belotti, Boston, Massachusetts 1999 (Wayne Leupold Editions 600052), S. XI-XXIII [Belotti 1999], S. XIII-XIV.

⁶ Göttingen II.

⁷ Siehe Anhang II.

Die Handschrift New Haven ist die einzige im Rahmen dieser Untersuchung behandelte Fingersatz-Quelle, in der auch Fußsätze für das Pedalspiel enthalten sind. Alle Stücke mit Applikatur-Angaben stehen im ersten Teil der Handschrift. Dabei handelt es sich neben der mit Fingersätzen versehenen Toccata um drei anonym überlieferte Stücke mit Fußsatz-Angaben. In keinem Stück sind sowohl Finger- als auch Fußsätze enthalten. Die Fußsätze aus der Handschrift New Haven werden als Ergänzung zu den Fingersatz-Angaben im Anhang I wiedergegeben und besprochen.

Fingersatz-Angaben in New Haven

152 in New Haven I: Toccata (C)

New Haven I: Toccata (C)

The image displays a musical score for 'New Haven I: Toccata (C)'. It consists of four systems of music, each with a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes, and footings (pedal points) are indicated by numbers 1-5 below notes in the left hand. The piece is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, along with some chords and rests.

Einzelanmerkungen

New Haven I: New Haven, S. 13: *Toccata AV.S.*, Takt 7, Oberstimme, 7. Note (b¹): In der Handschrift steht kein neuerliches Vorzeichen.

2.21 QN 203

Unter der Signatur Ms. QN 203 (olim XX.L.5) wird in der Biblioteka Rossijskoj akademii nauk in St. Petersburg eine Handschrift verwahrt, die auf den ersten Seiten sechs kurze Clavier-Stücke in Tabulatur-Notation enthält, von denen fünf mit Fingersatz-Angaben versehen sind¹. Ihnen geht eine kurze Erläuterung der Noten- und Pausenwerte der Tabulatur-Notation voraus. Den anschließenden Hauptteil der Handschrift bildet eine Sammlung von 40 Liedern für Singstimme und Basso continuo vornehmlich in deutscher, aber auch in französischer und englischer Sprache². Die Handschrift trägt den Titel *Tabulatur Büchlein. Der Durchlautigsten, Hochgebornen Fürstin vnd Frewlein, Frewlein Loÿsae Charlotten, Marggrävin vnd Churfl. Frewlein zu Brandenburg, In Preußen, zu Gülich, Cleve, Berge Hertzogin, Meiner gnedigsten Fürstin vnd Frewlein. Im Jahre 1632.*

Sie steht in Zusammenhang mit dem Gambisten und Komponisten Walter Rowe (um 1584-1671), der aus England stammend seit 1614 in Berlin, vornehmlich am Hof des Kurfürsten von Brandenburg tätig war³. Er war ein begehrter Lehrer. Zu seinem Schülerkreis gehörte auch Prinzessin Luise Charlotte, die Tochter des Kurfürsten, für die 1632 das *Tabulatur Büchlein* angelegt worden ist, in das Rowe, der einen Teil der Handschrift selbst verfasst hat, auch vier eigene Lieder eingetragen hat. Als Luise Charlotte 1645 den Herzog von Kurland heiratete, kam die Handschrift nach Mitau⁴ an den Hof des Herzogs. Von dort gelangten auf Betreiben von Zar Peter dem Großen am Beginn des 18. Jahrhunderts zahlreiche Bücher in die Bibliothek der 1725 von ihm gegründeten Russischen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg, darunter wahrscheinlich auch das *Tabulatur Büchlein*.

Bei den sechs Clavier-Stücken aus dem ersten Teil der Handschrift QN 203 handelt es sich um Tanz-, Psalm- und Liedsätze, von denen nur der erste, eine Bergamasca, keine Fingersätze enthält. Das zweite Stück mit dem Titel *Sarpando Gautiers* ist vermutlich eine anonyme Clavier-Bearbeitung⁵ einer Sarabande des französischen Lautenvirtuosen Denis Gaultier (1597/1603-1672). Das einzige im Rahmen der Clavier-Stücke verwendete Ornamentzeichen ist der Doppelstrich; er wird auf einer Höhe mit den Fingersätzen notiert. Eine Besonderheit der Handschrift QN 203 sind die einigen Doppelstrichen beigefügten Fingersätze: Sie bestehen aus jeweils zwei Ziffern, die zwei benachbarte Finger bezeichnen, und sind unter den Ornamentzeichen und damit nicht auf der Höhe der anderen Fingersatz-Angaben notiert⁶. In der Übertragung wird die Anordnung von Fingersätzen und Ornament-Zeichen der Handschrift entsprechend wiedergegeben. Die Handverteilung wird in der Handschrift QN 203 auf sehr übersichtliche Weise angegeben: Der Schreibraum ist durch eine durchgehende horizontale Trennlinie in zwei Bereiche geteilt, im oberen werden die von der rechten, im unteren die von der linken Hand auszuführenden Töne notiert.

¹ Auf die Fingersatz-Angaben am Beginn der Handschrift hat Harald Vogel hingewiesen, der eine Auswahl von ihnen veröffentlicht hat, in: Harald Vogel, *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), S. 105-123, S. 118-119.

² Johannes Bolte, *Das Liederbuch der Prinzessin Luise Charlotte von Brandenburg*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 25 (1893), Repr. New York 1966, S. 32-36.

³ Tim Crawford, *Rowe, Walter*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 21, S. 816-817; *The St. Petersburg "Swan" manuscript: a facsimile of manuscript O No. 124, Library of the St. Petersburg Academy of Sciences*, hrsg. v. Tim Crawford u. François-Pierre Goy, Columbus, Ohio 1994 (*Monuments of the Lutenist Art*, 2), S. 20-23.

⁴ Deutscher Name der lettischen Stadt Jelgava, nahe Riga.

⁵ Siehe die Hinweise zu den Kompositionen der französischen Lautenisten René Mesangeau und Germain Pinel in Kapitel 2.13.

⁶ Siehe Abbildung QN 203 1.

Fingersatz-Angaben in QN 203

5 in QN 203 I:	Denis Gaultier (?): Sarabande
23 in QN 203 II:	Psalm 39
41 in QN 203 III:	Psalm 134
64 in QN 203 IV:	<i>Wie soll mir dann geschehen</i>
50 in QN 203 V:	Sarabande

Wie soll mir
 dan geschehen
 wann ich dies
 meiden soll

The image shows a page of handwritten musical notation on four staves. The first staff contains the title and lyrics. The second staff features a large, decorative initial 'S' on the left, followed by two lines of musical notation with notes and clefs. The third staff contains two lines of musical notation with notes and clefs. The fourth staff contains two lines of musical notation with notes and clefs. The notation is in a historical style, likely from a 16th-century manuscript.

Abbildung QN 203 1

Handschrift QN 203, fol. 7v und 8r:

Wie soll mir dann geschehen – QN 203 IV

$\frac{1}{2}$ g a b e | ~~g a b c d e~~ ~~g a b c d e~~ ~~g a b c d e~~ ~~g a b c d e~~ ~~g a b c d e~~
 32 39 39 39 32 32 1 39 39 32 39 39 32

$\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$
 G | g g/a g + g/H/H/g

~~g a b c d e~~ ~~g a b c d e~~ ~~g a b c d e~~ ~~g a b c d e~~
 2 4 2 2 2 2 3 9 3 2

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$
 g a b c g K/g/a g
 g f e c G g/H/H/g G

QN 203 I: Denis Gaultier (?): Sarabande

Musical score for QN 203 I: Denis Gaultier (?): Sarabande, measures 6-12. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 6 starts with a double bar line and a fermata. Fingerings 3, 4, 2 are indicated for the first three notes. Measure 7 contains an ellipsis [...]. Measure 8 is a repeat sign. Measure 9 contains an ellipsis [...]. Measure 10 is a repeat sign. Measure 11 contains an ellipsis [...]. Measure 12 ends with a double bar line and a fermata. Fingerings 3, 2 are indicated for the last two notes.

QN 203 II: Psalm 39

Musical score for QN 203 II: Psalm 39, measures 4-12. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 4 starts with a double bar line and a fermata. Measure 5 contains an ellipsis [...]. Measure 6 contains an ellipsis [...]. Measure 7 contains an ellipsis [...]. Measure 8 contains an ellipsis [...]. Measure 9 contains an ellipsis [...]. Measure 10 contains an ellipsis [...]. Measure 11 contains an ellipsis [...]. Measure 12 ends with a double bar line and a fermata. Fingerings 4, 3, 4, 3, 2 are indicated for the first five notes.

Musical score for QN 203 II: Psalm 39, measures 14-39. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 14 contains an ellipsis [...]. Measure 15 contains an ellipsis [...]. Measure 16 contains an ellipsis [...]. Measure 17 contains an ellipsis [...]. Measure 18 contains an ellipsis [...]. Measure 19 contains an ellipsis [...]. Measure 20 contains an ellipsis [...]. Measure 21 contains an ellipsis [...]. Measure 22 contains an ellipsis [...]. Measure 23 contains an ellipsis [...]. Measure 24 contains an ellipsis [...]. Measure 25 contains an ellipsis [...]. Measure 26 contains an ellipsis [...]. Measure 27 contains an ellipsis [...]. Measure 28 contains an ellipsis [...]. Measure 29 contains an ellipsis [...]. Measure 30 contains an ellipsis [...]. Measure 31 contains an ellipsis [...]. Measure 32 contains an ellipsis [...]. Measure 33 contains an ellipsis [...]. Measure 34 contains an ellipsis [...]. Measure 35 contains an ellipsis [...]. Measure 36 contains an ellipsis [...]. Measure 37 contains an ellipsis [...]. Measure 38 contains an ellipsis [...]. Measure 39 ends with a double bar line and a fermata. Fingerings 3, 2 are indicated for the last two notes.

Musical score for QN 203 II: Psalm 39, measures 40-52. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 40 contains an ellipsis [...]. Measure 41 contains an ellipsis [...]. Measure 42 contains an ellipsis [...]. Measure 43 contains an ellipsis [...]. Measure 44 contains an ellipsis [...]. Measure 45 contains an ellipsis [...]. Measure 46 contains an ellipsis [...]. Measure 47 contains an ellipsis [...]. Measure 48 contains an ellipsis [...]. Measure 49 contains an ellipsis [...]. Measure 50 contains an ellipsis [...]. Measure 51 contains an ellipsis [...]. Measure 52 ends with a double bar line and a fermata. Fingerings 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 3, 2, 5 are indicated for the first fifteen notes.

QN 203 III: Psalm 134

Musical score for QN 203 III: Psalm 134, measures 1-12. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 1 starts with a double bar line and a fermata. Measure 2 contains an ellipsis [...]. Measure 3 contains an ellipsis [...]. Measure 4 contains an ellipsis [...]. Measure 5 contains an ellipsis [...]. Measure 6 contains an ellipsis [...]. Measure 7 contains an ellipsis [...]. Measure 8 contains an ellipsis [...]. Measure 9 contains an ellipsis [...]. Measure 10 contains an ellipsis [...]. Measure 11 contains an ellipsis [...]. Measure 12 ends with a double bar line and a fermata. Fingerings 4, 1, 5, 1, 2, 3, 2, 5, 2 are indicated for the first nine notes.

8
4 3 2 1 2 3 2 5 2

15
// 43 // 32 // 43 3 2

22
// 43 // 32 // 43 3 2 3 2 3 2 3 4 4

QN 203 IV: *Wie soll mir dann geschehen*

3 4 // 43 2 // 43 2 // // 2 // 4 // 2 // // 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 4

6
3 2 3 2 4 3 4 3 4 3 2 // 2 3 2 3 4 2 // 4 // 2 // 3 2 // 4

11
3 4 3 2 3 2 // 2 // 4 // 2 // 4 // 2 // 2 // 2 // 2 3 4 3 2

QN 203 V: Sarabande

Einzelanmerkungen

- QN 203 I: QN 203, Nr. 2, fol. 3v-4r: *Sarpando Gautiers*; Takte 6-8 und 12-14.
 QN 203 II: QN 203, Nr. 3, fol. 4v-6r: *Psalm 39*.
 QN 203 III: QN 203, Nr. 4, fol. 6v-7r: *134. | Psalm*.
 QN 203 IV: QN 203, Nr. 5, fol. 7v-8r: *Wie soll mir | dan geschehen, | wann ich dich
 | meiden soll*.
 QN 203 V: QN 203, Nr. 6, fol. 8v-9r: *Sarbande*.

2.22 QN 204

Seit dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts befindet sich die heute unter der Signatur Ms. QN 204 (olim XX. L. 6.) in der Biblioteka Rossijskoj akademii nauk verwahrte Handschrift in St. Petersburg. Auf welchem Wege sie dorthin gelangt ist, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Sie geht auf drei unterschiedliche Schreiber zurück, die nacheinander jeweils einen zusammenhängenden Teil der Handschrift angelegt haben. Alan Curtis hat das Manuskript 1961 eingehend beschrieben und den dritten, von einem niederländischen Schreiber stammenden Teil, der u. a. drei Stücke von Jan Pieterszoon Sweelinck enthält, ediert¹. Auf dem Titelblatt der Handschrift stehen neben der Jahresangabe 1646 die Initialen *J.J.T.* des ersten Schreibers, der auf den ersten neun Blättern der Handschrift vornehmlich Tanzsätze eingetragen hat, vielleicht in Kopenhagen, da die einzigen in diesem Teil der Handschrift namentlich genannten Komponisten, Gabriel Voigtländer (um 1596-1643) und Jacob Foucart (gest. 1641), um 1640 am dänischen Hof tätig waren².

Im Hinblick auf Fingersätze ist nur der zweite Teil der Handschrift von Bedeutung. Er umfasst sieben von einem unbekanntem deutschen Schreiber in Tabulatur-Notation beschriebene Blätter, auf denen zwei Werke von Heinrich Scheidemann notiert sind, darunter das einzige mit Fingersätzen versehene Stück der Handschrift, eine nur in dieser Quelle überlieferte Fantasia in G. Der Eintrag datiert vom *19 Februarij Anno 1650* (fol. 10v). Fingersatz-Angaben finden sich nur an einigen Stellen am Anfang des Stückes³.

Fingersatz-Angaben in QN 204

31 in QN 204 I: Heinrich Scheidemann: Fantasia (G) [WV 86]

QN 204 I: Heinrich Scheidemann: Fantasia (G) [WV 86]

The image shows a musical score for the beginning of Heinrich Scheidemann's Fantasia in G. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score begins with a measure marked with a '5' above the treble staff. The first few measures show a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1, 2, 4, and 5. There is a double bar line with a repeat sign (//) after the first measure. The score continues with more notes and fingerings, including a measure with a '10' above the treble staff. A bracketed ellipsis [...] indicates a continuation of the piece. The score ends with a measure containing two notes with fingerings 1 and 2.

¹ *Nederlandse Klaviermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw*, hrsg. v. Alan Curtis, Amsterdam 1961 (*Monumenta Musica Neerlandica*, 3), S. XII-XVII u. 59-74.

² Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007, S. 50-51.

³ Klaus Beckmann vermutet, dass die Fingersätze Nachträge von fremder Hand sind, und verzichtet deshalb auf ihre Wiedergabe (Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Orgelwerke*, Teil 3: *Freie Orgelwerke*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Mainz 2004 (*Meister der Norddeutschen Orgelschule*, 10) (Edition Schott 9730) [Scheidemann 3 (Beckmann 2004)], S. 70). Aus der Handschrift ist kein Hinweis zu entnehmen, der in diese Richtung zeigt (zur Authentizität der in den Handschriften überlieferten Fingersatz-Angaben siehe Kapitel 1.3).

11

3 2 1 2

1 2 1

2

2

4

16

34

[...]

3

2 4 5

3 2 3 4 5

38

4

43

5

[...]

3

Einzelanmerkungen

QN 204 I: QN 204, Nr. 18, fol. 10v-15r: *Fantasia* | *Ex G # dur:* | *H.S.M:* | *d:* 19 *Februarij* | *Anno 1650:*; Takte 5-7, 10-15, 34-40 u. 43-44; vollständig in: Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Werke für Clavier (Cembalo)*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2000 (Edition Breitkopf 8688), Nr. 3, S. 16-19; Scheidemann 3 (Beckmann 2004), Nr. 18, S. 55-59 (ohne Angabe der Fingersätze).

2.23 Scheidt

1624 ist in Hamburg die *Tabulatura nova* von Samuel Scheidt erschienen¹. Sie ist die bedeutendste gedruckte Sammlung von Claviermusik aus dem 17. Jahrhundert in Deutschland. Die dreiteilige Sammlung umfasst in den ersten beiden Teilen neben einzelnen freien Werken vor allem umfangreiche Variationsreihen, im dritten Teil liturgisches Repertoire. Da der Druck der anspruchsvollen Kompositionen in der in Norddeutschland üblichen Buchstaben-Tabulatur technisch sehr aufwendig gewesen wäre, verwendet Scheidt den beim Druck von Vokalmusik angewendeten Noten-Typendruck von Einzelstimmen². Aus seinem Vorwort *An die Organisten* ist ersichtlich, dass er davon ausgeht, dass die Spieler die Partiturnotation von zumeist vier übereinander angeordneten Fünf-Linien-Systemen in eine eigene Spielvorlage in Buchstaben-Notation übertragen werden³.

Die einem Stück aus dem ersten Teil der *Tabulatura nova* beigelegten Fingersatz-Angaben sind die einzigen gedruckten Fingersätze aus dem Schülerkreis Sweelincks. Sie befinden sich in der 5. Variation über *Ach du feiner Reuter* und beziehen sich ausschließlich auf drei Stellen mit Tonrepetitionen. Die zweistimmige Variation ist überschrieben mit *Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave manu tum dextra, tum sinistra* (Bicinium mit Nachahmung eines Orgeltremulanten, mit zwei Fingern auf nur einer Taste, bald mit der rechten, bald mit der linken Hand). Scheidt beabsichtigt offenbar eine besondere klangliche Wirkung, zu der die angegebenen Fingersätze in direkter Beziehung stehen. Die drei Tonrepetitionen sind nur zu Beginn mit Fingersätzen versehen, wobei jeweils mit dem Hinweis *&c.* angezeigt wird, dass mit dem Fingersatz in ähnlicher Weise fortgefahren werden soll. Die wiedergegebenen Abschnitte umfassen neben den mit Fingersätzen versehenen Stellen immer auch die folgenden, nicht mehr eigens bezeichneten Takte bis zur Änderung der musikalischen Faktur.

Fingersatz-Angaben in Scheidt

88 in Scheidt I: Samuel Scheidt: *Ach du feiner Reuter* [SSWV 111]

¹ Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil I, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1994 (Edition Breitkopf 8565) [Scheidt 1 (Vogel 1994)]; Teil II, 1999 (8566); Teil III, 2002 (8567).

² Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*, Teil II: *Blütezeit und Verfall. 1620-1755*, Mainz 2009, S. 403; Scheidt 1 (Vogel 1994), S. 4.

³ „Als ist eine jede Stimme besonders gesetzt / damit ein jeder dieselbe in die gewöhnliche Buchstaben Tabulatur versetzen könne / vnd nicht grösser müh haben darff / als wann er sonsten ein gedrucktes oder geschriebenes Liedlein / eine Stimme nach der andern / absetzte.“ (Scheidt 1 (Vogel 1994), S. 16).

Scheidt I: Samuel Scheidt: *Ach du feiner Reuter* [SSWV 111]

5. Variatio

145

Applicat: 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 &c.

Applicat: 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 &c.

149

152

[...]

Applicat: 3 2 3 2 3 2 3 2 &c.

2 1 2 1 2 1 2 1 &c.

154

158

160

[...]

Appl: 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2

2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

163

3 2 3 4 3 2 3 2 &c.

2 1 2 3 2 1 2 1 &c.

167

Einzelanmerkungen

Scheidt I: Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil I, Hamburg 1624 (RISM S 1352), Nr. X, S. 183-203: *Niederlandisch Liedgen. | Cantio Belgica.*, am Beginn der fünften Variatio (Takt 145, S. 195): *V. Variatio*; Takte 145-149, 152-157 und 160-169; vollständig in: Scheidt 1 (Vogel 1994), Nr. X, S. 112-120. Takt 161-163: Im Originaldruck steht &c. in der oberen Stimme bereits am Ende von Takt 161 (an einem Zeilenumbruch) und nicht erst (wie in der Unterstimme) am Ende der Bezifferung in Takt 163.

2.24 Skara

1965 wurde in der Stifts- und Landsbibliothek im schwedischen Skara unter den Beständen der Katedralskolans musiksamling mit der Tabulatur Ms. 493b eine Handschrift entdeckt¹, die aus dem Besitz von Gustav Düben (um 1628-1690) stammt, dem Sohn des Sweelinck-Schülers Andreas Düben (um 1597-1662). Sie ist der berühmten Düben-Sammlung² zuzurechnen, die 1732 von Gustavs Sohn Anders von Düben (1673-1738) der Universität Uppsala³ vermacht worden ist. Die Handschrift umfasst 43 Stücke auf 70 Seiten, von denen einige unbeschrieben geblieben sind. Der größte Teil der Sammlung besteht aus Claviermusik und ist von Gustav Düben selbst niedergeschrieben worden. Lediglich vier in Gitarren-Tabulatur notierte Stücke (Nr. 36-39) gehen auf eine andere Hand zurück. Am Anfang der Handschrift befindet sich der mit großem Abstand umfangreichste Abschnitt der Sammlung (Nr. 1-35), er besteht vornehmlich aus französisch beeinflussten Tanzsätzen. Nach den sich daran anschließenden Gitarren-Stücken folgen nur noch vier vom Ende der Handschrift her eingetragene Psalmsätze (Nr. 40-43).

Der größte Teil der Stücke aus der Handschrift Skara ist anonym überliefert. Zwei Einträge sind datiert, beide stammen aus dem Jahr 1659. Es handelt sich dabei um die einzigen Stücke der Sammlung, die durch die Initialen *G.D.* als Werke Gustav Dübens ausgewiesen sind: zum einen das erste Stücke der Handschrift, ein Praeludium in d (Nr. 1)⁴, zum anderen eine Allemande in d (Nr. 17), an die sich mit einer Courante (Nr. 18) und einer Sarabande (Nr. 19) in gleicher Tonart zwei Tänze anschließen, die mit der Allemande eine zusammenhängende Folge bilden und daher vermutlich ebenfalls von Düben stammen⁵. Vier Komponisten sind namentlich genannt⁶. Über *Joan Tresor* (Nr. 2-4) – der Name wird ansonsten nur in der Handschrift Ihre⁷ als Komponist einer Sarabande erwähnt – ist nichts weiter bekannt. Mit *Mons. Gustaff Sparr* (Nr. 9) könnte Freiherr Gustaf Larsson Sparre (1625-1689) gemeint sein, der von 1653 bis 1655 am französischen Hof residierte. Bei *Mons. Gautier* (Nr. 20-23) und *Mons. Pinell* (Nr. 25 und 33) handelt es sich vermutlich um die französischen Lautenisten Denis Gaultier (1597/1603-1672) und Germain Pinel (gest. 1661). Die mit ihren Namen versehenen Stücke sind vermutlich anonyme Clavier-Bearbeitungen ihrer Lauten-Kompositionen⁸.

In der Handschrift Skara sind ausgesprochen viele Fingersatz-Angaben enthalten. 30 Stücke der Sammlung beinhalten Fingersätze, die rechte Hand ist häufig nahezu durchgängig beziffert, insgesamt zählt man mehr als 1.400 einzelne Fingersatz-Ziffern. Diese Fülle an Fingersätzen, die die Vermutung nahe legt, dass die Sammlung in Beziehung zu Dübens Unter-

¹ Jan Olof Rudén, *Ett nyfunnet komplement till Dübensamlingen*, in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 47 (1965), S. 51-58 [Rudén 1965]; Jan Olof Rudén, *Stormaktstidens 10 i topp*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, 58 (1976), S. 25-52, S. 30-31; Jan Olof Rudén, *Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981, S. 76.

² Siehe Kapitel 2.6.

³ Inzwischen befindet sich dort unter der Signatur Instr. mus. i hs. 137 eine Kopie der Handschrift.

⁴ Siehe Abbildung Skara 1.

⁵ Die vier Stücke sind sowohl von Jan Olof Rudén als auch von Pieter Dirksen, jeweils zu einer Suite zusammengefasst, ediert worden, in: Gustav Düben, *Svit d-moll för tangentinstrument*, hrsg. v. Jan Olof Rudén, Lidin-gö 1988 (Hans Busch Musikförlag); *Orgelmusik av familjen Düben*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Stockholm 1997 (*Bibliotheca Organi Sueciae*, 1) [*Orgelmusik av familjen Düben* (Dirksen 1997)], Nr. 8, S. 35-37.

⁶ Die Darstellung folgt Rudén 1965, S. 55-57.

⁷ Kapitel 2.10.

⁸ Siehe die Hinweise zu den Kompositionen der französischen Lautenisten René Mesangeau und Germain Pinel in Kapitel 2.13.

richtsttigkeit stehen knnte⁹, macht eine Beschränkung auf eine Auswahl aus den Fingersatz-Angaben der Handschrift Skara unvermeidlich. Sie umfasst alle mit Fingersätzen versehenen Stücke der vier namentlich genannten Komponisten sowie neben dem einleitenden Praeludium von Gustav Düben die vermutlich ebenfalls von ihm stammenden Tanzsätze Courante und Sarabande. Die ihnen unmittelbar vorausgehende, in der Handschrift als Werk Dübens ausgewiesene Allemande beinhaltet keine Fingersatz-Angaben. Unter den neun wiedergegebenen Fingersatz-Stücken befinden sich die fünf Werke mit den meisten Fingersatz-Angaben. Insgesamt umfasst die Auswahl gut ein Drittel aller in der Handschrift Skara enthaltenen Fingersatz-Ziffern.

An einigen Stellen, an denen an der Verteilung der Töne auf die beiden Hände Zweifel bestehen könnten, ist in der Handschrift zwischen den fraglichen Tönen ein kleiner Trennungsstrich notiert, der in der Übertragung mit angegeben wird. Das einzige vorkommende Ornament-Zeichen ist der Doppelstrich. Wenn bei einer Note sowohl eine Fingersatz-Ziffer als auch das Doppelstrich-Zeichen notiert sind, steht es in den meisten Fällen rechts neben, gelegentlich aber auch unter der Ziffer¹⁰. In der Übertragung wird es immer neben die Fingersatz-Angabe gesetzt. Auftaktige Stücke sind im Hinblick auf die Notenwerte in den Schlussakkorden der einzelnen zu wiederholenden Teile und auf die Verwendung von Pausen in den Auftakten ausgesprochen pragmatisch notiert. Da in den Auftakten die Melodiestimme in der Regel unbegleitet erscheint, sind bei den Schlussakkorden gelegentlich für die die Melodiestimme ausführende rechte Hand kürzere Notenwerte angegeben als für die mit der Begleitung betraute linke, die an den Auftakten nicht beteiligt ist. Entsprechend wird bei den Auftakten auf Pausenzeichen für die linke Hand verzichtet. Diese Schreibweise wird in der Übertragung unverändert übernommen.

Fingersatz-Angaben in Skara (Auswahl)

79 in Skara I:	Gustav Düben: Praeludium (d)
88 in Skara II:	Joan Tresor (?): Allemande
78 in Skara III:	Joan Tresor (?): Courante
62 in Skara IV:	Gustaf Sparre (?): Sarabande
109 in Skara V:	Gustav Düben (?): Courante
24 in Skara VI:	Gustav Düben (?): Sarabande
35 in Skara VII:	Denis Gaultier (?): Sarabande
71 in Skara VIII:	Denis Gaultier (?): Courante
9 in Skara IX:	Germain Pinel (?): Allemande

⁹ Erik Kjellberg, *Kunghliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620 – ca 1720*, Diss. Universität Uppsala, 1979, S. 275-277.

¹⁰ Siehe Abbildung Skara 1.

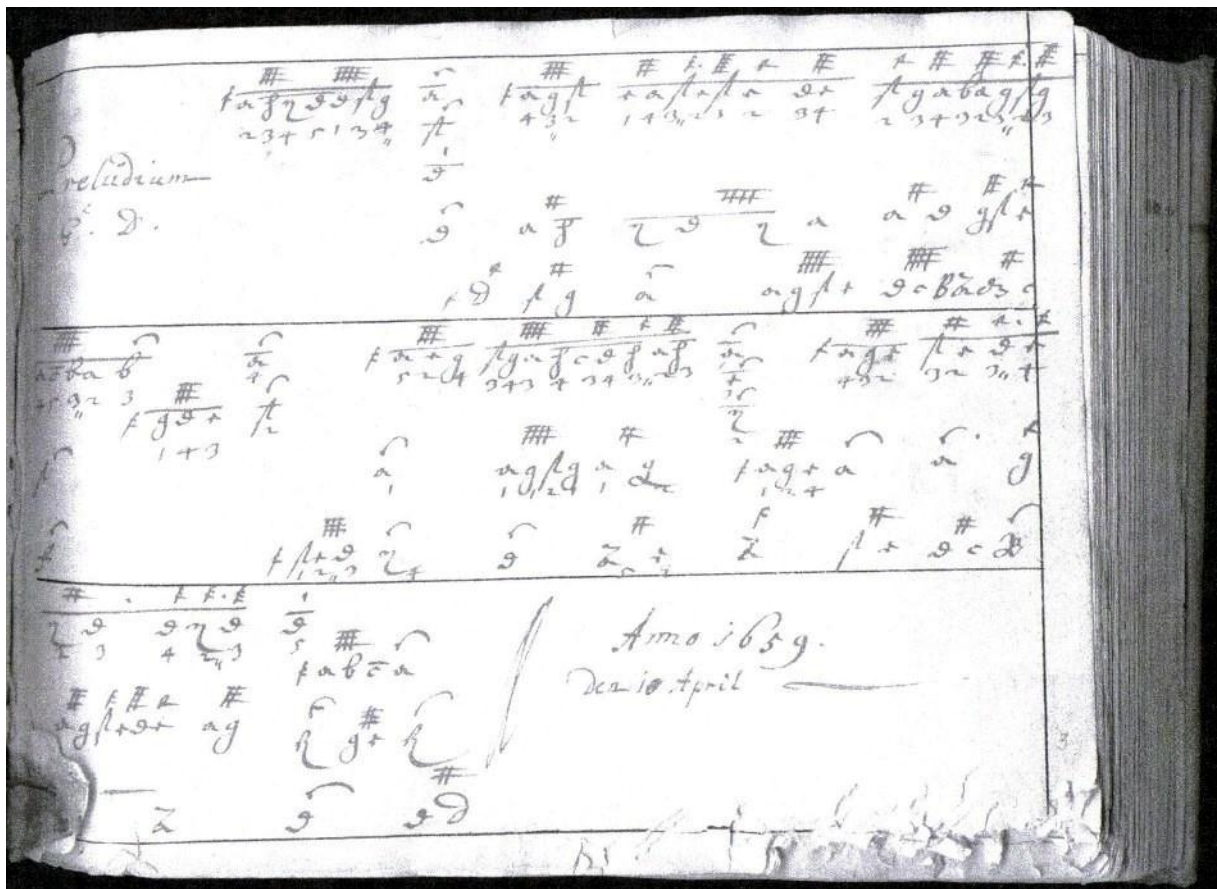


Abbildung Skara 1

Handschrift Skara, fol. 3r:

Gustav Düben: Praeludium (d) – Skara I

Skara I: Gustav Düben: Praeludium (d)

1
2 3// 4 5 1 3 4// 4 3// 2 1 4 3// 2 3 2 3 4 2 3 4 3 2 3// 2 3

5
4 5 3// 2 3 4 5 2 4 3 4 3 4 3 4 3// 2 3 4 3 2

9
3 2 3// 4 #2 3 4 2// 3 5

Skara II: Joan Tresor (?): Allemande

2 3 4 // 2 5 3// 2 3 4 3// 2 4 3 4 3 2 3 4 3// 2 3 4 3 4

4
4 5 5 4 3// 2 3 2 2 3 4 3 2 3// 4 3 2

8

3 4 3 4 2 3// 2 | 4 3// 2 | 2 1 2 | 4 3 4 | 3 2 3 | 2 3 2// 3 4 2 3 2

12

3 4 3 4 2 | 2 | 3 |

Skara III: Joan Tresor (?): Courante

2 3 4 | 3// 4 3 4 | 2// 4 3 2 | 4 3 2// 3 | 2// 3 4 5 | 2 3// 2

3// 2 3 2 | 3 4 2// 3 | 2// 4 3 4 | 5 | 2 4 3// 2 3

4 3// 2 | 3 | 4 3// 2 | 3 2 3// 2 | 2 | 2

3// 2 3 4 | 4 | 4 3 2 | 3 4 | // 2 | 4 3// 2 | 5

21

Skara IV: Gustaf Sparre (?): Sarabande

1

7

13

19

Skara V: Gustav Düben (?): Courante

Measures 1-6 of the Courante. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A repeat sign is present at the end of measure 6.

Measures 7-12 of the Courante. The right hand continues the melodic development with some grace notes and slurs. The left hand maintains the accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 12.

Measures 13-18 of the Courante. The right hand has more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The left hand accompaniment remains consistent. A repeat sign is present at the end of measure 18.

Measures 19-24 of the Courante. The right hand features a series of slurs and grace notes. The left hand accompaniment continues. A repeat sign is present at the end of measure 24.

Measures 25-28 of the Courante. The right hand concludes the piece with a final melodic phrase. The left hand accompaniment ends with a sustained chord. A repeat sign is present at the end of measure 28.

Skara VI: Gustav Düben (?): Sarabande

Musical score for Skara VI: Gustav Düben (?): Sarabande. The score is in 3/8 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 1 and ends at measure 7. The second system starts at measure 8 and ends at measure 14. The right hand (treble clef) features a melodic line with various ornaments and fingerings, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments are marked with a # and a slash. Measure 14 includes a repeat sign and a double bar line.

Skara VII: Denis Gaultier (?): Sarabande

Musical score for Skara VII: Denis Gaultier (?): Sarabande. The score is in 3/8 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 1 and ends at measure 6. The second system starts at measure 7 and ends at measure 12. The third system starts at measure 13 and ends at measure 18. The right hand (treble clef) features a melodic line with various ornaments and fingerings, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments are marked with a # and a slash. Measure 18 includes a repeat sign and a double bar line.

Musical score for measures 19-24. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated above the staff.

Skara VIII: Denis Gaultier (?): Courante

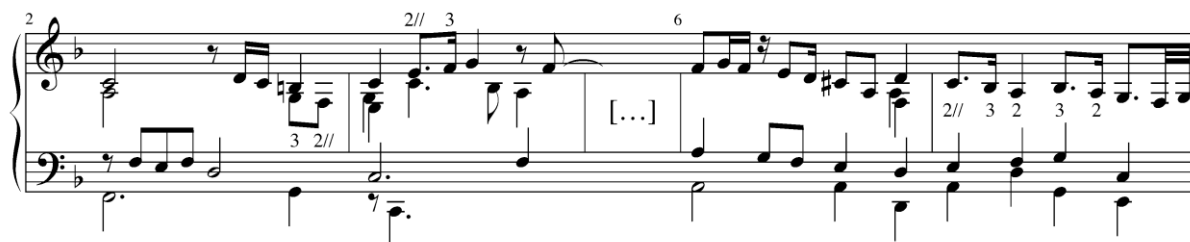
Musical score for measures 5-12. The right hand has a melodic line with many ornaments and fingerings. The left hand has a simple accompaniment. Measure numbers 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are indicated above the staff.

Musical score for measures 13-20. The right hand continues with a melodic line and ornaments. The left hand accompaniment is consistent. Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20 are indicated above the staff.

Musical score for measures 21-28. The right hand features a melodic line with ornaments and fingerings. The left hand accompaniment is steady. Measure numbers 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28 are indicated above the staff.

Musical score for measures 29-36. The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings. The left hand accompaniment is consistent. Measure numbers 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are indicated above the staff.

Skara IX: Germain Pinel (?): Allemande



Einzelanmerkungen

- Skara I: Skara, Nr. 1, fol. 3r: *Preludium* | *G. D.*; am Ende: *Anno 1659.* | *Den 15 April.* Takt 4, Oberstimme, 7. und 8. Note ($f^1 g^1$): In der Handschrift sind zwei Sechzehntel-Noten notiert. Takt 10, Unterstimme, 1. Note (A): Die Handschrift ist an dieser Stelle leicht beschädigt, sodass der Tonbuchstabe nicht zu erkennen ist.
- Skara II: Skara, Nr. 2, fol. 3v-4r: *Allamanda.* | *Joan Tresor.* Takt 6, Begleitstimmen, 2. Note (F): Das Rhythmus-Zeichen steht rechts neben der Note. Wahrscheinlich soll damit angedeutet werden, dass der Ton etwas länger als eine halbe Note auszuhalten ist. In der Übertragung wird dies durch einen sich an die Note anschließenden Bogen wiedergegeben. Takt 6, Begleitstimmen, 3. Note (c): Für diese Note ist in der Handschrift kein Notenwert angegeben.
- Skara III: Skara, Nr. 3, fol. 4v-5r: *Courant* | *J. T.* Takte 12 und 24, Schlussakkorde in der rechten Hand: Als Notenwerte sind jeweils punktierte halbe Noten notiert, die in der Mitte durchgestrichen sind. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine Korrektur, mit der die zunächst geschriebenen Notenwerte halbiert werden sollen. Takt 21, Mittelstimme, 1. Note (a): In der Handschrift ist für den ersten Teil der übergebundenen Note kein Notenwert notiert.
- Skara IV: Skara, Nr. 9, fol. 8v-9r: *Sarabanda* | *Mons^r.* | *Gustaff Sparr.* Takt 5, Mittelstimme, 1. Note (gis): In der Handschrift ist die Note nicht punktiert. Takt 9, Unterstimme, 1. Note (g): Die Handschrift ist an dieser Stelle leicht beschädigt, sodass der Tonbuchstabe nicht zu erkennen ist. Takt 11, 3. Stimme, 1. Note (e^1): In der Handschrift ist die Note nicht punktiert.
- Skara V: Skara, Nr. 18, fol. 19v-20r: *Courant.* Takt 4, 5. und 6. Note ($a^1 b^1$): In der Handschrift sind zwei Zweiunddreißigstelnoten notiert. Takt 28, Ende: Die Niederschrift endet mit dem Schlussakkord, der unmittelbar am Seitenrand steht. Ein Wiederholungs- und Abschlusszeichen ist wahrscheinlich aus Platzmangel nicht mehr notiert.
- Skara VI: Skara, Nr. 19, fol. 20v-21r: *Sarabanda*; Takte 1-9 und 14-16; vollständig in: *Orgelmusik av familjen Düben* (Dirksen 1997), Nr. 8, S. 37. Takt 16, Unterstimme, 1. Note (A): In der Handschrift ist die halbe Note nicht punktiert.
- Skara VII: Skara, Nr. 21, fol. 22v-23r: *Saraband* | *Mons^r.* *Gautier.* Takt 4, Akkord der rechten Hand auf Zählzeit 2 ($f^1 a^1 d^2$): Die unteren beiden Töne sind in der Handschrift nicht punktiert. Takt 21, Akkord der rechten Hand

auf Zählzeit 2 (c¹ f¹ a¹): Der unterste Ton ist in der Handschrift nicht punktiert.

Skara VIII: Skara, Nr. 23, fol. 24v-25r: *Courant Mons^r*: | *Gautier*. Takt 5, Oberstimme, 1. Note (c¹): In der Handschrift steht eine halbe Note c². Takt 9, Mittel- und Unterstimme, jeweils 1. Note (d und B): Die Übertragung entspricht den Angaben in der Quelle. In beiden Stimmen ist lediglich eine halbe Note ohne anschließende Pause notiert. Takt 23, Unterstimme, 1. Note (A): Für den ersten Teil der übergebundenen Note ist in der Handschrift kein Notenwert angegeben.

Skara IX: Skara, Nr. 25, fol. 26v-27r: *Allamand Mons^r*: | *Pinell.*; Takt 2-3 und 6-7.

2.25 Tappert

In der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz hat Harald Vogel im Nachlass von Wilhelm Tappert (1830-1907) die Übertragung einer verschollenen Handschrift aus dem Jahre 1635 gefunden, die zahlreiche Fingersätze zum Passamezzo aus Teil I der 1624 in Hamburg veröffentlichten *Tabulatura nova* von Samuel Scheidt enthält¹. Hinter den in der Handschrift angegebenen Initialen *H.G.* vermutet Tappert den Organisten, Komponisten und Musiktheoretiker Heinrich Grimm (1592/93-1637) als Schreiber der Tabulatur. Er lebte nach seiner Flucht aus dem im Dreißigjährigen Krieg zerstörten Magdeburg von 1631 bis zu seinem Tode in Braunschweig, was demnach als Entstehungsort der Handschrift gelten dürfte².

Im noch nicht erschlossenen, aber nach sachlichen Gesichtspunkten geordneten Nachlass Tapperts befinden sich zahlreiche Übertragungen von Tabulaturen, die der Berliner Kritiker und Musikschriftsteller im Zuge seiner eingehenden Beschäftigung mit der Geschichte der Tabulaturenschrift angefertigt hat. Neben der von Vogel erwähnten Übertragung der gesamten Handschrift in moderne Notation hat sich dort, datiert mit 27/4 88, auch eine Abschrift der ersten Variatio des Stückes in Tabulatur erhalten³. Offenbar war es Tappert wichtig, neben dem in der Übertragung festgehaltenen Notentext mit der Tabulatur-Abschrift die Besonderheiten des Schriftbilds der Handschrift zu dokumentieren⁴.

Harald Vogel, der alle Stellen mit Fingersatz-Angaben aus Tapperts Übertragung im Anhang zu seiner Ausgabe von Scheidts *Tabulatura nova* veröffentlicht hat⁵, hat darauf hingewiesen, dass die Handschrift von 1635 unter Nr. 551 im Katalog 65 des Berliner Antiquariats Leo Liepmannssohn vom April 1888 aufgeführt wird⁶. Im gleichen Monat entstand Tapperts Tabulatur-Abschrift. Der Antiquariatskatalog gibt im Titel Auskunft über den Vorbesitzer der Handschrift: *Katalog 65 enthaltend die musikalische und hymnologische Bibliothek des Professors Franz Commer († 1887), Kgl. Musikdirector, Mitglied der Königlichen Akademie der Künste, Herausgeber der Musica Sacra, etc.*⁷.

Im Oktober 1959 wird die Handschrift erneut zum Verkauf angeboten worden, diesmal im Tutzingener Musikantiquariat Hans Schneider im Katalog 72 unter Nr. 2131. Der Katalog beinhaltet eine Faksimile-Abbildung von einer Seite der Handschrift. Sie zeigt einen Teil

¹ Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil I, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1994 (Edition Breitkopf 8565) [Scheidt 1 (Vogel 1994)], S. 19.

² Rüdiger Wilhelm, *Die Braunschweiger Orgel- und Organistenszene zur Zeit der Braunschweiger Handschrift des Passamezzos SSWV 107 (1635) aus Samuel Scheidts Tabulatura nova*, in: *Samuel Scheidt (1587-1654). Werk und Wirkung*, Halle an der Saale 2006 (*Schriften des Händel-Hauses in Halle*, 20), S. 223-232 [Wilhelm 2006], S. 229.

³ Die Abschrift in Tabulatur befindet sich im Nachlasskasten *Deutsche Orgeltabulaturen* in der Mappe 1624 ff. *Samuel Scheidt* (freundliche Mitteilung von Clemens Brenneis, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv).

⁴ In einem ebenfalls von Wilhelm Tappert angelegten Manuskript (Mus. ms. 41048, Biblioteka Jagiellońska, Krakau, ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin), das den größten Teil der Handschrift Kopenhagen in moderner Notation enthält (siehe Kapitel 2.13), findet sich vor dem Notentext der Übertragung auf der dritten Seite des Manuskripts ebenfalls eine originalgetreue Abschrift eines exemplarischen Teils der Tabulatur-Handschrift (siehe Abbildung Kopenhagen 4). Sie umfasst die ersten zwei Tabulatur-Zeilen des zweiten Stückes der Kopenhagener Handschrift (fol. 2r, siehe Abbildung Kopenhagen 1). Ein Vergleich von Original und Abschrift ist sehr beeindruckend. Jedes Detail entspricht genau der Vorlage. Aus der über 250 Jahre älteren Handschrift werden alle Angaben nicht nur inhaltlich übernommen, auch die Form der einzelnen Schriftzeichen und ihre räumliche Anordnung werden präzise wiedergegeben, sodass eine sehr genaue Kopie des Tabulatur-Schriftbildes entsteht, die exemplarisch die charakteristischen Züge der Handschrift wiedergibt.

⁵ Scheidt 1 (Vogel 1994), S. 168-169.

⁶ Scheidt 1 (Vogel 1994), S. 19.

⁷ Leo Liepmannssohn, Antiquariat, *Katalog 65*, Berlin 1888.

der *Septima Variatio*, in der sich auch einige Fingersatz-Angaben befinden⁸. Wie der Katalog-Text erläutert⁹, fehlt die fünfte Variatio des Scheidt-Passamezzos aus der *Tabulatura nova* in der Handschrift von 1635. Die *Septima Variatio* entspricht also der achten Variatio in der *Tabulatura nova*. In der Tabulatur-Handschrift sind die linke und rechte Seite einer aufgeschlagenen Doppelseite zusammenhängend beschrieben worden. Insgesamt umfasst die *Septima Variatio* in der Handschrift von 1635 sechs Systeme, die die ganze Doppelseite ausfüllen. Die Abbildung im Antiquariatskatalog zeigt aber nur die linke Seite der Doppelseite. Zu lesen sind deshalb nur sechs Bruchstücke von jeweils zwei bis drei Takten Länge¹⁰.

Im folgenden Fingersatz-Stück werden alle Fingersätze aus der von Harald Vogel auszugswise veröffentlichten Tappert-Abschrift wiedergegeben. Der weitaus größte Teil der Fingersätze befindet sich in der vierten Variatio, in der die anspruchsvollen Figurationen der linken Hand fast durchgängig mit Fingersätzen versehen sind. Daneben kommen einige weitere Angaben in den drei unmittelbar folgenden Variatios 5 bis 7 vor. Diese Zählung orientiert sich an der Handschrift; in der *Tabulatura nova* sind dies die Variatios 6 bis 8. Nur die letzten beiden Bruchstücke der siebten Variatio aus der Abbildung der Handschrift im Antiquariatskatalog beinhalten Stellen mit Fingersätzen; das erste bestätigt die von Vogel veröffentlichten Angaben, das zweite ergänzt sie um eine isolierte Fingersatz-Ziffer für die rechte Hand am Anfang eines von ihm nicht wiedergegebenen Taktes¹¹.

Fingersatz-Angaben in Tappert

484 in Tappert I: Samuel Scheidt: Passamezzo [SSWV 107]

Tappert I: Samuel Scheidt: Passamezzo [SSWV 107]

4. Variatio

97

5 1 2 1 4 3 2 1 * * * * 5 1 2 1 4 3 2 1 * * * * 4 3 2 4

102

5 1 2 3 4 3 2 1 * * * * 5 1 2 1 3 2 4 3 * * *

⁸ Wilhelm 2006, S. 228-230 (mit Faksimile-Abbildung der Handschriften-Seite aus dem Antiquariatskatalog; die Katalognummer ist fälschlicherweise mit 172 angegeben).

⁹ Hans Schneider, Musikantiquariat, *Katalog* 72, Tutzing 1959, Nr. 2132, S. 182.

¹⁰ Takte 193-195¹, 198-200, 204-206, 209-211¹, 214-216¹ und 219-220 (7. Variatio, Takte 1-3¹, 6-8, 12-14, 17-19¹, 22-24¹ und 27-28).

¹¹ Takt 219 (7. Variatio, Takt 27), Oberstimme, 1. Note (c²): Fingersatz-Ziffer 4.

106

5 1 2 3 2 3 2 3 2 4 2 3 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 5 1 2 1 4 2 4 2 1 2 1 4 2 4 1

109

5 1 2 1 4 2 4 2 4 2 3 2 4 2 5 1 5 1 2 1 1 2 3 2 3 2 3 5 1 2 3 2 4 1 2 1 2 1 2 3 2

112

1 2 3 2 3 2 3 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 5 2 3 2 5 5 1 2 1 5 1 2 1 5 1 2 1 2 1 2 3

115

5 1 2 1 2 3 4 3 1 2 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 2 1 2 1 4 2 4 4 2 4 5 1 2 3 1 2 1 5 5 1 2 3 2 1 2 3

118

5 2 1 2 1 5 4 3 2 2 4 2 2 4 2 2 4 2 2 4 2 5 4 2 1 2 4 5 2 4 2 3 2 4 2 4

121

2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 5 1 2 3 2 3 2 3 4 3 2 1 3 2 1 2 1 2 5 1 1 2 5 1 1 2 5 1 1 2 5 1

124

5 2 1 2 1 5 2 3 4 2 1 5 2 4 5 1 1 2 5 1 5 4 2 1 1 2 5 1 5 4 2 1 2 4 3 2 1 3 2 1 2 4 3 2 1 3 2 1

127

5. Variatio

2 3 2 4 3 2 1 2 1 2 5 1 2 1 2

3 2 4 2 3 2 5 2

130

1 5 4 3 2 3 2 3 2 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 5 2

[...]

190

(6. Variatio)

2 4 1 2 1 5 5 1 2 3 2 1 2 3

[...]

212

(7. Variatio)

5 1 2 3 1 5 2 3 2 3 4 3 2 1 2 5 1 2 4 1 4 2 4 5 1 2 3 1 2 1 5 1 5 2 3 5 1 2 3 1 2 1 5 2 3 2 4

215

2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 4 2 4 1 5 5 4 2 1 1 2 4 5

218

5 1 2 3 1 5 2 3 5 4 2 1

© 1994 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Takte 97-132, 190-192 und 212-218).

Einzelanmerkungen

Tappert I: Aus dem Nachlass von Wilhelm Tappert stammende Übertragung einer verschollenen Handschrift aus dem Jahre 1635: *Passamezo Varijrt â S.S.*; Stellen mit Fingersatz-Angaben ediert in: Scheidt 1 (Vogel 1994), S. 168-169; Takte 97-128 (4. Variatio, Takte 1-32), 129-132 (5. Variatio, Takte 1-4), 190-192 (6. Variatio, Takte 30-32) und 212-218 (7. Variatio, Takte 20-26); Takt 219 (7. Variatio, Takt 27) ist ergänzt nach einer Faksimile-Abbildung aus einem Antiquariats-Katalog von 1959, die eine Seite der inzwischen verschollenen Handschrift von 1635 zeigt, wiedergegeben in: Wilhelm 2006, S. 230.

2.26 Voigtländer

In Det Kongelige Bibliotek in Kopenhagen befindet sich, als handschriftlicher Anhang in einen Druck von Gabriel Voigtländers *Erster Theil Allerhand Oden unnd Lieder* (Sorø, 1642) eingebunden, unter der Signatur mu 6610.2631. U 204 eine Clavier-Tabulatur mit sechs Variationsreihen über Tanzmelodien¹. Die Sammlung umfasst Werke von Melchior Schildt (1592/93-1667), Heinrich Scheidemann und Johann Rudolph Radeck (um 1610-1663), das letzte Stück der Sammlung ist anonym überliefert. Drei der Stücke weisen Fingersatz-Angaben auf.

Die Handschrift wurde bereits gegen Ende des 19. Jahrhundert von Hortense Panum in der königlichen Bibliothek in Kopenhagen entdeckt. In seiner 1888 veröffentlichten kurzen Beschreibung des Manuskripts erwähnt er die in der Handschrift enthaltenen Fingersätze und gibt drei kurze Fingersatz-Beispiele wieder². Wenig später veröffentlicht Max Seiffert einige weitere Fingersatz-Angaben aus dem einzigen von Scheidemann stammenden Stück der Sammlung³. 1974 ist die Handschrift von Alis Dickinson ausführlich beschrieben und erstmals vollständig übertragen worden⁴. Konkrete Hinweise zur Entstehung der Handschrift fehlen. Da Johann Rudolph Radeck mit zwei Werken in der Sammlung vertreten ist und von 1645 bis zu seinem Tode Organist an der Heiliggeistkirche in Kopenhagen war, sieht Dickinson in ihm einen möglichen Schreiber der Handschrift⁵. Pieter Dirksen betont, dass diese Vermutung nicht zwingend bedeuten muss, dass die Handschrift erst in Kopenhagen angelegt worden ist, sondern durchaus bereits aus der Zeit zwischen 1635 und 1645 stammen könnte, in der Radeck an der Kirche St. Marien in Flensburg tätig war⁶.

Zwei Variationsreihen aus der Handschrift Voigtländer verwenden das gleiche Thema, die Englische Mascarata, eines der Stücke stammt von Scheidemann (Nr. 3), das andere von Radeck (Nr. 5). In beiden Werken befindet sich gegen Ende ein ausführlich mit Fingersätzen versehener Abschnitt. Einige Fingersatz-Angaben enthält darüber hinaus das einzige anonym überlieferte Stück der Sammlung, ein *Frantzöschß Liedelein*. Werner Breig hat beobachtet, dass in dieser Variationsreihe über die als *Air de Lampons* bekannte Aria *J'aime un racomement* eine in gleicher Weise von der gebräuchlichen Fassung abweichende Melodie verwendet wird wie in einer Instrumentalkonzone von Samuel Scheidt. Es wird daher vermutet,

¹ Hortense Panum, *Melchior Schild oder Schildt*, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte* 20 (1888), Repr. Scarsdale, New York 1960, S. 27-30 [Panum 1888]; Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12), S. 91; Alis Dickinson, *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and commentary*, 2 Teile (I: *Commentary*; II: *Transcriptions and critical notes*), Diss. North Texas State University 1973, Ann Arbor, Michigan 1974 [Dickinson 1974], Teil I, S. 108-133 (Beschreibung), Teil II, S. 99-134 (Übertragung); *Musik for tasteinstrumenter „Voigtländer-tabulaturet“*, hrsg. v. Henrik Glahn, Kopenhagen 1988 (*Musik i Danmark på Christian IV's tid*, 3) [*Musik for tasteinstrumenter* (Glahn 1988)].

² Panum 1888.

³ Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), S. 145-260, S. 238; Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Bd. 1: *Die ältere Geschichte bis um 1750*, Leipzig 1899, S. 119.

⁴ Dickinson 1974; kurz zuvor sind von Werner Breig ohne Angabe der Fingersätze vier Stücke aus der Handschrift Voigtländer ediert worden, in: *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, hrsg. v. Werner Breig, Mainz 1970 (Edition Schott 6030).

⁵ Dickinson 1974, Teil I, S. 112-113.

⁶ Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007, S. 43-44.

dass das stilistisch auf die Sweelinck-Schule verweisende Stück auf Scheidt zurückgehen könnte⁷.

Fingersatz-Angaben in Voigtländer

130 in Voigtländer I: Heinrich Scheidemann: Englische Mascarata [WV 108]
 79 in Voigtländer II: Johann Rudolph Radeck: Englische Mascarata
 37 in Voigtländer III: Samuel Scheidt (?): Französisches Liedlein [SSWV i9]

Voigtländer I: Heinrich Scheidemann: Englische Mascarata [WV 108]

(2. Variatio)

The image displays a musical score for the second variation of 'Englische Mascarata' by Heinrich Scheidemann. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 73, 75, 78, and 81 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingering numbers (1-5) are provided for many notes, particularly in the bass line. A bracketed ellipsis [...] is used to indicate a continuation of the piece. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

⁷ Werner Breig, *Zu den handschriftlich überlieferten Liedvariationen von Samuel Scheidt*, in: *Die Musikforschung* 22 (1969), S. 318-328, S. 326-328; Pieter Dirksen, *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: *Schütz-Jahrbuch* 13 (1991), S. 91-123, S. 110 u. 116

84

2 3 4 3 4 3 2 5 3 4 3 4 3 2 5 3 4 3 4 5 3 2 3 4 3 4 5 3 2 3 4 3 4 5 3

3

87

2 4 2 5 4 3 2 3 5 4 [2 4] 3 2 3 2 3 2 3 2

2

Voigtländer II: Johann Rudolph Radeck: Englische Mascarata

36

5 2 4 3 2 4 5 4 3 2 3 4 5 2 3 4 5 2 4 3 2 4 5 4

40

3 2 3 4 5 2 3 4 5 2 4 3 2 4 5 4 3 2 3 4 3 4 2 5 3 4 3 4

43

2 4 3 4 3 4 3 4 3 4 2 3 4 2 5 3 4 5 3 4 5 2 3 2 3 4

5

Voigtländer III: Samuel Scheidt (?): Französisches Liedlein [SSWV i9]

19 (2. Variatio)

22

25 36 3. Variatio

39

45 57

Einzelanmerkungen

Voigtländer I: Voigtländer, Nr. 3, fol. 4v-6r: *Englische Mascarada. | Oder Juden Tantz. | H.S.M.*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 45, fol. 4v): *Secunda | Variatio*; Takte 1 und 73-89; vollständig in: Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Werke für Clavier (Cembalo)*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2000 (Edition Breitkopf 8688), Nr. 8, S. 36-39; *Musik for tasteinstrumenter* (Glahn 1988), Nr. III, S. 8-11; Dickinson 1974, Teil II, S. 112-118. Auftakt: Vor der ersten Note der Oberstimme (d¹)

sind eine Halbe- und eine Viertelpause notiert; in den Begleitstimmen stehen keine Pausen. Takt 87, Oberstimme, 10. und 11. Note (g¹ und b¹): Bei dem in der Quelle angegebenen Fingersatz handelt es sich ganz offensichtlich um ein Versehen (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer).

Voigtländer II: Voigtländer, Nr. 5, fol. 7v-8r: *Engelischer Mascharada*. | *Ex. G.* | *J. R. R.*; Takte 36-45; vollständig in: *Musik for tasteinstrumenter* (Glahn 1988), Nr. V, S. 14-15; Dickinson 1974, Teil II, S. 124-126. Takt 37, Oberstimme, 2. Note (b): In der Handschrift steht b¹.

Voigtländer III: Voigtländer; Nr. 6, fol. 8v-9r: *Frantzöschß | Liedelein*. | *Ex. D.*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 14, fol. 8v): 2 / *Variatio.*, am Beginn der dritten Variatio (Takt 36, fol. 8v): 3. / *Variatio*; Takte 19-24, 36-41, 45-46 und 57-58; vollständig in: *Musik for tasteinstrumenter* (Glahn 1988), Nr. VI, S. 16-19; Dickinson 1974, Teil II, S. 127-134.

2.27 Wolfenbüttel

Unter den aus Helmstedt stammenden Beständen der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel hat sich mit der Tabulatur Cod. Guelf. 1055 Helmst. eine Handschrift erhalten¹, in der etwa 4.600 einzelne Fingersatz-Ziffern enthalten sind, mehr als in jeder anderen im Rahmen dieser Untersuchung behandelten Quelle. Die 59 Blätter umfassende Clavier-Handschrift enthält 45 durchgängig anonym überlieferte Stücke in Tabulatur-Notation. Das Deckblatt der Handschrift ist frei geblieben, auf seiner Rückseite sind Mutationen bei der Solmisation eingetragen (fol. 1v). Die Angabe *4. Aug: [1]641* am oberen Rand der folgenden Seite (fol. 2r) über einer Auflistung der Notenwerte und Pausenzeichen der Tabulatur-Notation bezeichnet vermutlich den Beginn der Niederschrift. Weitere Datierungen sind in der Handschrift nicht enthalten, es gibt weder Besitzvermerke, noch Hinweise auf Schreiber oder Komponisten. Alle Titel sind in deutscher Sprache angegeben. Die Handschrift besticht durch einen nahezu fehlerfreien Notentext. Vermutlich ist sie in einem relativ kurzen Zeitraum entstanden, da sie eine sehr klare, einheitliche Anlage aufweist.

Nach zwei kurzen Demonstrations- oder Übungs-Stücken (Nr. 1-2, fol. 2r-3r) folgen zwei umfangreiche Hauptteile, zwischen denen einige Seiten frei geblieben sind (fol. 33v-39r). Der erste enthält vier Praeludien und 18 Choräle (Nr. 3-24, fol. 3v-33r), der zweite 19 Tänze und zwei Liedbearbeitungen (Nr. 25-45, fol. 39v-59r). Einige der Choral- und Tanzsätze umfassen zwei oder drei Variationen (Nr. 9-11, 14, 39 und 40). Der überwiegende Teil der Stücke ist dem Schriftbild nach von einem einzigen Schreiber notiert worden, lediglich acht kurze Stücke stammen vermutlich von zwei anderen Schreibern, von denen der eine im ersten Drittel des zweiten Hauptteils sieben Tänze auf vier aufeinander folgenden Doppelseiten eingetragen hat (Nr. 28-34, fol. 42v-46r), der andere lediglich das letzte Stück der Sammlung (Nr. 45, fol. 58v-59r).

Das erste der beiden Musterstücke am Beginn der Handschrift (Nr. 1, fol. 2r)² zeigt eine Tonleiterharmonisierung: in der rechten Hand eine durchgängig mit Doppelstrich-Ornamenten und Fingersätzen versehene, zunächst auf-, dann absteigende Tonleiter, in der linken begleitende Akkordgriffe. Die gleichen Akkordfolgen sind ohne Fingersätze und Ornament-Zeichen in der Handschrift Krakau³ enthalten. Der dort angegebene ausführliche Titel *Concordanten oder griffe so guth undt wohl klingen* (fol. 88v) erläutert die Bedeutung der in der Wolfenbütteler Handschrift verwendeten Abkürzung *Concord:*. Auf der nächsten Doppelseite folgen unter dem Titel *Diminutiones* (Nr. 2, fol. 2v-3r)⁴ eine Reihe von einstimmigen Skalen-Beispielen, zunächst für die rechte (*D.M.*), dann für die linke Hand (*S.M.*).

Vermutlich sind die beiden Hauptteile der Handschrift Wolfenbüttel für die Ausführung auf unterschiedlichen Instrumenten angelegt worden. Ein Teil der für die linke Hand notierten Griffe lässt sich nur bei einer Klaviatur mit kurzer Oktave ausführen⁵, auch einige der angegebenen Fingersätze gehen ganz offensichtlich von dieser Klaviaturform aus; dies lässt sich gleichermaßen in beiden Hauptteilen der Handschrift beobachten⁶. Im zweiten Teil

¹ Otto von Heinemann, *Die Helmstedter Handschriften*, Bd. 3: *Codex Guelferbytanus 1001 Helmstadiensis bis 1438 Helmstadiensis*, Wolfenbüttel 1888, Repr. Frankfurt a.M. 1965 (*Kataloge der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel*, 3), S. 33-34.

² Wolfenbüttel I.

³ Kapitel 2.14.

⁴ Wolfenbüttel II.

⁵ Siehe Kapitel 3.6.

⁶ In den aus der Handschrift Wolfenbüttel ausgewählten Fingersatz-Stücken sind die folgenden Stellen eindeutig für eine Klaviatur mit kurzer Oktave angelegt: Wolfenbüttel III, 22-23; Wolfenbüttel VI, 27; Wolfenbüttel VIII, 2-5; Wolfenbüttel X, 10 und 14-20; Wolfenbüttel XI, 13; Wolfenbüttel XIV, 39-40 und 47-48. Die Stücke Wol-

der Tabulatur kommt gelegentlich der Ton Fis in der großen Oktavlage vor⁷, sodass davon ausgegangen werden kann, dass diese Stücke für ein Instrument angelegt worden sind, das in der untersten Oktave eine kurze Oktave mit zusätzlichen, geteilten Obertasten für die Töne Fis und wahrscheinlich auch Gis aufweist, eine sogenannte gebrochene Oktave⁸. Im ersten Teil der Handschrift wird der Ton Fis hingegen nie gefordert. Selbst an einer Stelle, an der der musikalische Zusammenhang eindeutig die Verwendung des Tones Fis nahe legen würde, ist ein F notiert⁹. Dies deutet darauf hin, dass diese Stücke für ein Instrument geschrieben worden sind, in dem der Ton Fis in der unteren Oktavlage nicht vorhanden war. Dass der erste Hauptteil der Handschrift Wolfenbüttel vermutlich auf ein Instrument mit kurzer, der zweite auf eines mit gebrochener Oktave zugeschnitten ist, findet seine Entsprechung in dem unterschiedlichen Repertoire beider Teile: Praeludien und Choräle für den gottesdienstlichen Gebrauch im ersten und weltliche Tanz- und Liedsätze im zweiten.

Eines der Praeludien aus Wolfenbüttel (Nr. 12, fol. 19v-20r)¹⁰ stimmt bis auf die letzten vier Takte mit einem Praeludium von John Bull (um 1563-1628) aus dem *Fitzwilliam Virginal Book*¹¹ überein¹². Diese zwischen etwa 1605 und 1617 von Francis Tregian angefertigte Sammelhandschrift verwendet die für die englisch-niederländische Tradition typische Liniennotation auf zwei Systemen mit jeweils sechs Linien, bei der der Anteil der rechten Hand durchgängig im oberen, der der linken im unteren System notiert wird. Auch die Tabulaturnotation in der Handschrift Wolfenbüttel gibt die Handverteilung eindeutig an: Abgesehen vom letzten, wahrscheinlich von einem anderen Schreiber stammenden Eintrag, verläuft durch alle Stücke eine horizontale Trennlinie¹³; die von der rechten Hand auszuführenden Töne werden darüber, die anderen darunter notiert. In beiden Handschriften sind die einzelnen Töne des Praeludiums in genau der gleichen Weise auf beide Hände verteilt.

Auffällig ist die große Fülle an Fingersätzen in der Handschrift Wolfenbüttel. In allen Stücken der Sammlung sind Fingersatz-Angaben enthalten. Meist hat eine der beiden Hände eine einzige, häufig stark figurierte Stimme auszuführen, die oft durchgängig mit Fingersätzen versehen ist, während die jeweils andere begleitende Akkordgriffe spielt, die an keiner einzigen Stelle Fingersatz-Angaben aufweisen. Obwohl die Helmstedter Tabulatur von mehreren Forschern übereinstimmend als eine der zentralen Fingersatz-Quellen für die norddeutsche Clavier-Tradition der Generation der Sweelinck-Schüler angesehen wird¹⁴, sind bislang neben

fenbüttel III, VI, VIII und X stammen aus dem ersten, Wolfenbüttel XI und XIV aus dem zweiten Hauptteil der Handschrift.

⁷ In den aus der Handschrift Wolfenbüttel ausgewählten Fingersatz-Stücken wird der Ton Fis lediglich in den Takten Wolfenbüttel XI, 22 und 23 verwendet.

⁸ Siehe Kapitel 3.6.

⁹ Wolfenbüttel X, 20. Am Ende der zweiten Variation hat die rechte Hand einen D-Dur-Schlussakkord zu spielen, die linke währenddessen eine in der großen Oktavlage abwärts führende Tonleiter, in deren Verlauf nicht Fis sondern F notiert ist. Am Ende der ersten Variation (Wolfenbüttel X, 10) werden die gleichen musikalischen Elemente, Tonleiter und Akkord, verwendet, nur in anderer Weise auf die beiden Hände verteilt. Die rechte Hand hat die abwärts führende Tonleiter auszuführen, die linke den D-Dur-Akkord. Innerhalb der Tonleiter, die hier in der ersten Oktavlage erscheint, ist an der entsprechenden Stelle der Ton fis¹ angegeben.

¹⁰ Wolfenbüttel VIII; siehe Abbildung Wolfenbüttel 2.

¹¹ Cambridge, Fitzwilliam Museum, MU MS 168 (olim Music MS 32.G.29), Nr. CCX; *The Fitzwilliam Virginal Book*, hrsg. v. J. A. Fuller Maitland u. W. Barclay Squire, Leipzig 1899, Repr. Wiesbaden 1959, Bd. 2, S. 274 (ein Faksimile der entsprechenden Handschriften-Seite ist dem Band vorangestellt).

¹² Sandra Soderlund, *Organ Technique. An Historical Approach*, 2. Aufl., Chapel Hill, North Carolina 1986 [Soderlund 1986], S. 79; Harald Vogel, *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil II, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8566), S. 145-171 [Vogel 1999], S. 170, Anm. 42; Harald Vogel, *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), S. 105-123 [Vogel 2005], S. 115.

¹³ Siehe Abbildungen Wolfenbüttel 1-3.

¹⁴ Peter le Huray, *Fingering*, I. *Keyboard*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980, Bd. 6, S. 567-575, S. 596-570; Soderlund 1986, S. 79; *Early Keyboard Fingerings*. A

den vier Praeludien¹⁵ lediglich zwei kurze Stücke¹⁶ aus der Sammlung veröffentlicht worden¹⁷.

Von den insgesamt 45 Stücken mit Fingersatz-Angaben, die in der Handschrift Wolfenbüttel überliefert sind, kann nur eine Auswahl berücksichtigt werden. Sie umfasst die zwei einleitenden Übungsstücke (Nr. 1 und 2), alle vier Praeludien (Nr. 3, 5, 12 und 13), die jeweils drei Choral- und Tanzsätze mit den meisten Fingersatz-Angaben (Nr. 8-10, 37, 39 und 40), sowie ein weiteres choralgebundenes Werk, das gleich mehrere Takte in Folge Fingersatz-Angaben für Klaviaturen mit kurzer Oktave enthält (Nr. 14)¹⁸, und einen weiteren Tanzsatz, in dem das einzige neben dem in der Handschrift durchgängig verwendeten Doppelstrich gelegentlich auftretende Ornament-Zeichen, ein einfacher Strich, von gleicher Länge und in gleicher Richtung geschrieben wie der Doppelstrich, am häufigsten auftritt (Nr. 27)¹⁹. Die Auswahl umfasst etwa die Hälfte aller Fingersatz-Ziffern aus der Handschrift Wolfenbüttel. Alle ausgewählten Stücke stammen vom Hauptschreiber der Handschrift.

Die einstimmigen Skalen-Beispiele aus dem zweiten Musterstück am Anfang der Handschrift²⁰ werden in voller Länge mitgeteilt, auch wenn meist nur die Anfänge der einzelnen Skalen-Übungen mit Fingersätzen versehen sind. Mit welchen Fingern die folgenden, unbezeichneten Töne gespielt werden sollen, lässt sich aufgrund der ausgesprochen systematischen Anlage der Übungen problemlos erkennen. Bei den Choralsätzen wird in der Handschrift Wolfenbüttel das Ende der einzelnen Choralzeilen mit langen senkrechten Strichen markiert²¹. Diese werden in der Übertragung durch überlange Taktstriche wiedergegeben.

Comprehensive Guide, hrsg. v. Mark Lindley u. Maria Boxall, London 1992 (Edition Schott 12321) [*Early Keyboard Fingerings* (Lindley/Boxall 1992)], S. IX; Vogel 1999, S. 152-153; Vogel 2005, S. 115; Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007, S. 155.

¹⁵ Praeludium primi toni (Nr. 3, fol. 3v-5r) und Praeludium octavi toni (Nr. 5, fol. 7v-9r), in: *Early Keyboard Fingerings* (Lindley/Boxall 1992), Nr. 17, S. 46-47; Praeludium ex a (Nr. 12, fol. 19v-20r), in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), Anhang Nr. 3, S. 101; Soderlund 1986, S. 79; Praeludium ex G (Nr. 13, fol. 20v-21r), in: Vogel 1999, S. 152.

¹⁶ Concordanten (Nr. 1, fol. 2r), in: Vogel 2005, S. 120; *Variograd Tantz* (Nr. 32, fol. 44v-45r), in: Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 373.

¹⁷ Harald Vogel hat eine Gesamtausgabe der Handschrift Wolfenbüttel angekündigt (Soderlund 1986, S. 79; Vogel 1999, S. 168).

¹⁸ Wolfenbüttel X, 14-20.

¹⁹ Wolfenbüttel XI; siehe Abbildung Wolfenbüttel 3.

²⁰ Wolfenbüttel II.

²¹ Siehe Abbildung Wolfenbüttel 1.

Fingersatz-Angaben in Wolfenbüttel (Auswahl)

16 in Wolfenbüttel I:	Concordanten
59 in Wolfenbüttel II:	Diminutiones
131 in Wolfenbüttel III:	Praeludium primi toni
182 in Wolfenbüttel IV:	Praeludium octavi toni
235 in Wolfenbüttel V:	<i>Christ lag in Todesbanden</i>
216 in Wolfenbüttel VI:	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>
239 in Wolfenbüttel VII:	<i>Vom Himmel hoch</i>
165 in Wolfenbüttel VIII:	Praeludium (a)
132 in Wolfenbüttel IX:	Praeludium (G)
146 in Wolfenbüttel X:	<i>Danket dem Herrn</i>
81 in Wolfenbüttel XI:	Courante
126 in Wolfenbüttel XII:	Courante
216 in Wolfenbüttel XIII:	Balletto
314 in Wolfenbüttel XIV:	Balletto

Um die zwei zusammen gehörenden Handschriften-Seiten
bei der folgenden Abbildung auf einer Doppelseite
wiedergeben zu können, bleibt diese Seite frei.

Plan

Christ lag
in Todes-
banden.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the word "Plan" is written in a large, decorative script. Below it, the title "Christ lag in Todesbanden." is written in a similar script. The music is arranged in several systems, each with a staff. The notation includes various clefs, accidentals (sharps, naturals), and rhythmic markings. There are also some numerical markings below the notes, possibly indicating fingerings or other performance instructions. The handwriting is in a historical style, likely from the 17th or 18th century.

Abbildung Wolfenbüttel 1

Handschrift Wolfenbüttel, fol. 11v und 12r:

Christ lag in Todesbanden – Wolfenbüttel V, Takte 1-24

12

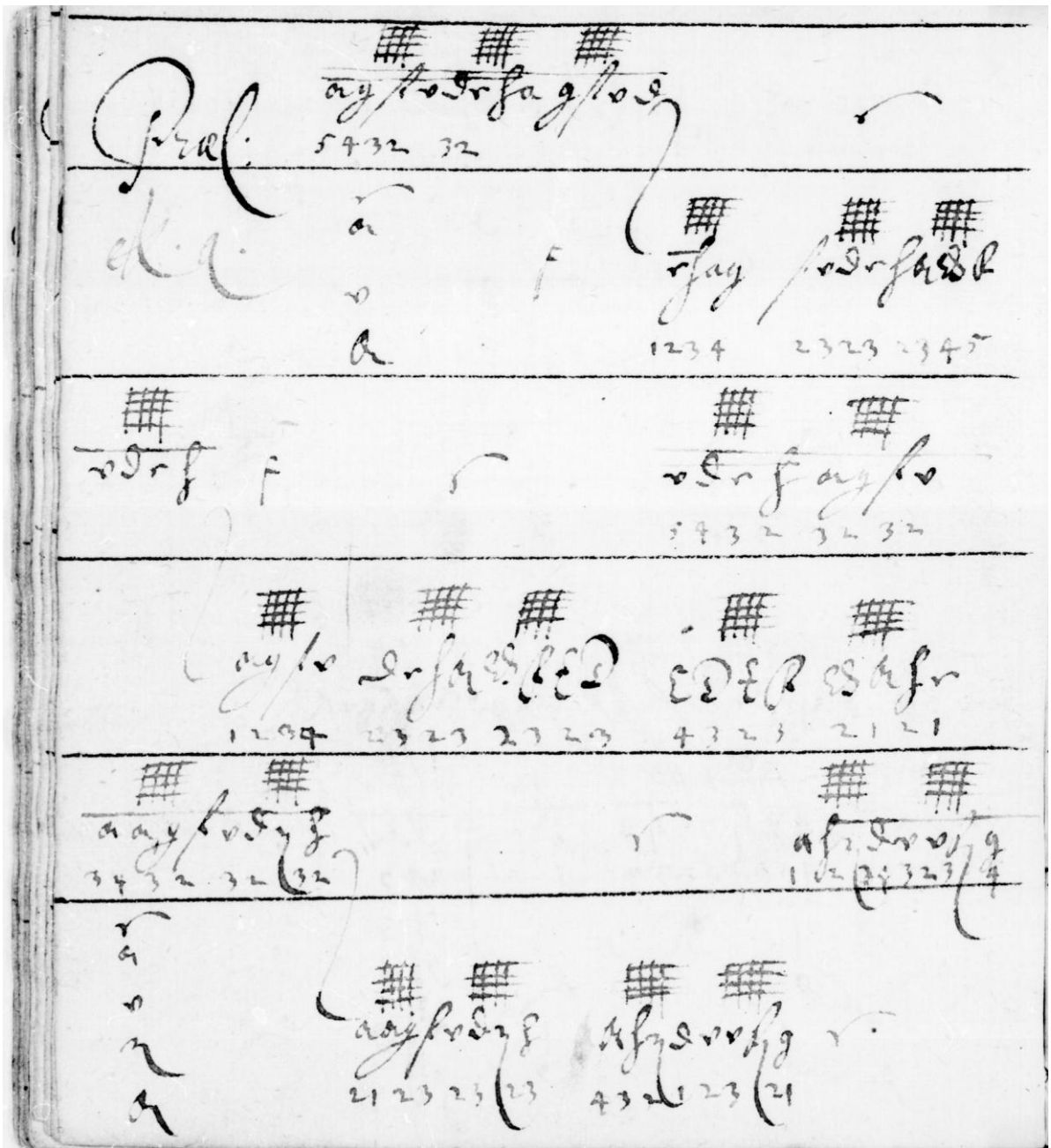


Abbildung Wolfenbüttel 2

Handschrift Wolfenbüttel, fol. 19v und 20r:

Praeludium (a) – Wolfenbüttel VIII

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes treble clefs, key signatures with three sharps (F#, C#, G#), and various musical symbols and notes.

Staff 1 (top): *Sufogt over f* with notes and fingerings 5 4 3 2 3 2. 20.

Staff 2: *Sufogt* with notes and fingerings 5 4 3 2.

Staff 3: *Sufogt* with notes and fingerings 1 2 3 4 2 3 2 3 4 3.

Staff 4: *Sufogt* with notes and fingerings 3 2 3 4 3 4 3 4 5 4 3 2 4 3 2 3 2.

Staff 5: *Sufogt* with notes and fingerings 2 1 2 1 2 1 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 1 3.

Staff 6: *Sufogt* with notes and fingerings 3 4 3 4 3 2 3 4 5 3 2 1 5 3 2 1.

Staff 7: *Sufogt* with notes and fingerings 2 1 2 1.

Courant

$\frac{r}{g}$ 2	$\frac{F}{g}$ 4	$\frac{r}{g}$ 3	$\frac{F}{g}$ 2	$\frac{r}{g}$ 3	$\frac{F}{g}$ 4	$\frac{r}{g}$ 3	$\frac{F}{g}$ 4	$\frac{r}{g}$ 3	$\frac{F}{g}$ 4	$\frac{r}{g}$ 3	$\frac{F}{g}$ 4	$\frac{r}{g}$ 3	$\frac{F}{g}$ 4	$\frac{r}{g}$ 3	$\frac{F}{g}$ 4	$\frac{r}{g}$ 3	$\frac{F}{g}$ 4
fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr	fr
eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg
B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3
$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4
ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra
eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg
B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3
$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4
ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra
eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg
B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3
$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4	$\frac{r}{a}$ 3	$\frac{F}{a}$ 4
ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra	ra
eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg	eg
B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3	B3

Friday Frencha

fr fr fr fr fr fr

ra ra ra ra ra ra

eg eg eg eg eg eg

B3 B3 B3 B3 B3 B3

Abbildung Wolfenbüttel 3

Handschrift Wolfenbüttel, fol. 41v und 42r:

Courante – Wolfenbüttel XI

Handwritten musical notation on a page, likely a manuscript or exercise book. The page is divided into several systems of notation, each consisting of a staff with notes and a line of rhythmic markings below it. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or tablature, possibly for a lute or similar stringed instrument. The page is numbered "42" in the top right corner.

The notation consists of several systems, each with a staff of notes and a line of rhythmic markings below it. The notes are written in a shorthand style, often with stems and flags. The rhythmic markings include numbers and symbols like "r" and "f".

System 1 (top):

- Staff 1: Notes with stems and flags, rhythmic markings "4 3" below.
- Staff 2: Notes with stems and flags, rhythmic markings "4" below.
- Staff 3: Notes with stems and flags, rhythmic markings "3 2 4" below.
- Staff 4: Notes with stems and flags, rhythmic markings "3 2 4" below.
- Staff 5: Notes with stems and flags, rhythmic markings "2 4 3" below.
- Staff 6: Notes with stems and flags, rhythmic markings "3 4" below.

System 2 (middle):

- Staff 1: Notes with stems and flags, rhythmic markings "3 2" below.
- Staff 2: Notes with stems and flags, rhythmic markings "3 4 3 2" below.
- Staff 3: Notes with stems and flags, rhythmic markings "4 3 2 3" below.
- Staff 4: Notes with stems and flags, rhythmic markings "4 3 2 3" below.
- Staff 5: Notes with stems and flags, rhythmic markings "4 2 5 4 3 2" below.
- Staff 6: Notes with stems and flags, rhythmic markings "2 5 4 3 2" below.

System 3 (bottom):

- Staff 1: Notes with stems and flags, rhythmic markings "2 3 2" below.
- Staff 2: Notes with stems and flags, rhythmic markings "2 3 2" below.
- Staff 3: Notes with stems and flags, rhythmic markings "2 3 2" below.
- Staff 4: Notes with stems and flags, rhythmic markings "2 3 2" below.
- Staff 5: Notes with stems and flags, rhythmic markings "2 3 2" below.
- Staff 6: Notes with stems and flags, rhythmic markings "2 3 2" below.

Wolfenbüttel I: Concordanten

System 1 of the musical score for 'Wolfenbüttel I: Concordanten'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3. The bass staff contains a sequence of chords corresponding to the notes in the treble staff. The system ends with a repeat sign.

System 2 of the musical score for 'Wolfenbüttel I: Concordanten'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes with fingerings 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2. The bass staff contains a sequence of chords corresponding to the notes in the treble staff. The system ends with a repeat sign.

Wolfenbüttel II: Diminutiones

System 1 of the musical score for 'Wolfenbüttel II: Diminutiones'. It is a single treble clef staff starting with the tempo marking 'D. M.'. The first measure is marked with '1'. The notes are accompanied by fingerings: 1 2 3 4, 3 4 5 4, 3 2 3 2, and 3 2 1.

System 2 of the musical score for 'Wolfenbüttel II: Diminutiones'. It is a single treble clef staff starting with the measure number '5'. The notes are accompanied by the fingering '1 2'.

System 3 of the musical score for 'Wolfenbüttel II: Diminutiones'. It is a single treble clef staff starting with the measure number '11'. The notes are accompanied by the fingering '5 4'.

System 4 of the musical score for 'Wolfenbüttel II: Diminutiones'. It is a single treble clef staff starting with the measure number '17'. The notes are accompanied by the fingering '[1 2 3 4 5]'.

System 5 of the musical score for 'Wolfenbüttel II: Diminutiones'. It is a single treble clef staff starting with the measure number '23'. The notes are accompanied by the fingering '5 4 3 2 1'.

System 6 of the musical score for 'Wolfenbüttel II: Diminutiones'. It is a single treble clef staff starting with the measure number '28'. The notes are accompanied by the fingering '5 4 3 2 1' and the text 'etc.'.

29 *S. M.*

4 3 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 4

33

4 3 2 1 4 3 2 1

38

1 2 3 4

39

5 4 3 2 1

45

48

1 2 3 4 5

Wolfenbüttel III: Praeludium primi toni

1

3 3 3 2 3 2 3 4 3 1 2 3 4

7

3 4 3 2 4 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 2 1 4 3 2

11

1 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 1 2 3 4 3 4 3 2

15

3 2 1 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 4 3 2

19

4 3 2 1 2 1 2 4 2 5 4 3 2 1 2 1 2 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 4 3

23

4 1 2 1 2 1 2 3 2 3 3 2

27

3 1 3 2 1 2 3 4 3 4 3 4

Wolfenbüttel IV: Praeludium octavi toni

1

3 3 3 4

2 5 2 3 2 3 2 3 4 3 2 1

6

1 2 3 4 3 2 3 4

2 4 2 1 2 1 2 1 4

9

3 4 3 2 3 2 4 2 3 4 5 2 3 4 3 2 3 2 3 2 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 5 4 3 2 3 2 3 2

12

3 2 3 2 3 2 3 2 1 2 3 4 2 3 4 3 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3

15

2 4 2 1 2 1 2 5 2 3 2 3 2 3 4 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 4 2 3 2 3 2 3 4 3 2 1 2 1 2 4 2 3 2 3 2 3 3

19

2 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3 3 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2

Wolfenbüttel V: *Christ lag in Todesbanden*

1

3 3 3 4 3 3 3 4 3 2 3 2 3 4 2 4 3 2

8

3 4 3 4 3 5 3 3 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 2 3 4

1 5 4 3

14

3 2 3 4 3 2 4

3 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 4 2

18^{II}

3 2 3 4 3 4 3 4

3 2 3 4 3 2 3 4 3 3 4 3 4 3 4 3 3 2 3 2 3 4

23

3 3 2 4 2 3 4 3 3 4 5 3 2 4

3 3 2 3 4 5 3 2 5 3 2 1 5 4 2 1 5 4 2 4 2

27

3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 4 2 3 2 3 4 3 2 4 2 3 2 3 4 3 2 4 2

3 1 2 3 4 3 4

31

3 2 3 4 3 4 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 3 4 3 4 3 4 3

2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 4 3 1 5

35

4 3 2 1 2 4 3 2 1 5 3 2 1 2 5 2 3

Wolfenbüttel VI: *Nun komm, der Heiden Heiland*

Measures 1-6 of the piece. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 4, 3). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a bass line that includes a triplet of eighth notes (4).

Measures 7-12. The right hand continues with a more active melodic line, incorporating many ornaments and complex fingerings (3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 3). The left hand maintains a steady accompaniment with chords and a bass line.

Measures 13-16. This section repeats the melodic and accompaniment patterns from measures 1-6. The right hand uses ornaments and fingerings (3, 3, 2, 3, 4, 3, 2). The left hand includes a triplet of eighth notes (4).

Measures 17-19, marked *Alio modo*. The right hand features a more rhythmic and ornamented melodic line with fingerings (3, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 4, 3, 2, 3). The left hand has a bass line with fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 4).

Measures 20-23. The right hand continues with a rhythmic melodic line and ornaments, using fingerings (4, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4). The left hand accompaniment includes chords and a bass line.

Measures 24-27. The right hand features a highly rhythmic and ornamented melodic line with complex fingerings (3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 4). The left hand accompaniment includes chords and a bass line.

27

4 3 2 3 4 3 2 1 1 5 4 3 1 2 4 1 5 4 2 1 2 4 1 2 4 5 2 1 5 4

30

3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 2 4 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 4 2 3 4 3 4 3 4

2 3 2 1 2 3 2 4

Wolfenbüttel VII: *Vom Himmel hoch*

3 3 2 3 2 3 3 3 4 3 4 2 3 3 3 2 3

8

3 4 3 4 3 2 3 4 3 2 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 4 3 4 3 2 3

15

3 3 2 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 2

21

2. Variatio

3 3 2 3 4 2 3 4 3 2 3 2 3 4 3 3 4 3 4 3 2 3 2 3 4

26

29

33

37

Wolfenbüttel VIII: Præludium (a)

1

4

7

2 4 3 2 3 2 2 3 4 3 2 3 2 3 2

2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 1 3

1 2 3 4 3 2 3 4

2 1 2 3 2 3 2 3 4 3 2 1 2 3 2 1

10

3 4 3 4 3 2 3 4 5 3 2 1 5 3 2 1

Wolfenbüttel IX: Praeludium (G)

1

3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3

2 1 2 3 2 3 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 2 3 2 3 4 3 2 1 2 1 2 1

1 2 3 4 3 4 3 4

4

3 4 3 2 3 2 3 2 1 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 3 4 3 2

5 1 2 3 2 3 2 3 4 3 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2 1 2 1 2 1

7

1 2 4 5 1 2 4 5 5 4 2 1 5 4 2 1

Wolfenbüttel X: *Danket dem Herrn*

1 3 8

[...]

11 2. Variatio

4 5 1 2 5 1 5 2 3 4 1 2 1 2 4 1 5 4 2 3 2 1 5

16

1 4 1 2 4 1 1 5 4 1 5 2 1 5 1 4 5 4 2 4 3 1 2 4 2 1 2 2 3 2 3 4 3 4

21 3. Variatio

2 3 4 3 3 3 2 3 4 3 4 3 4 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 2 3 4 2 3 3 2

25

3 2 3 4 3 4 3 4 3 2 3 3 3 4 2 3 4 3 4 3 3 2 3 3 4 3 2 3 2 3 3 4

29

3 2 3 3 2 3 4 3 4 3 2 3

Wolfenbüttel XI: Courante

Measures 1-7 of the Courante. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Fingering numbers (2, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4) are indicated below the right-hand notes.

Measures 8-14 of the Courante. The right hand continues with intricate rhythmic patterns, including a repeat sign in measure 11. Fingering numbers (3, 2, 4, 3, 2, 4, 2, 4, 3, 3, 4, 2, 3, 4, 3) are shown below the notes.

Measures 15-22 of the Courante. The right hand maintains the complex rhythmic texture. Fingering numbers (3, 2, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 3) are provided for the right hand.

Measures 23-29 of the Courante. The right hand features a more active melodic line with sixteenth-note runs. Fingering numbers (4, 3, 2, 3, 4, 2, 5, 4, 3, 2, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2) are indicated below the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Wolfenbüttel XII: Courante

Measures 1-7 of the Courante. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The right hand has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (3, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 3, 4, 3, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 3) are shown below the notes.

Measures 8-14 of the Courante. The right hand continues with rhythmic patterns, including a repeat sign in measure 11. Fingering numbers (2, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 2) are provided for the right hand.

4 3 3 4 3 : 4 3 2 3 3 2 3 3 2 3 2 3 4 3 3 4 3

1 5 3 2 1 5 3 2 1 5 4 3

3 4 4 3 2 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4

1 5 3 2 1 5 3 2 1 5 4 3

3 2 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 4 3 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4

1 5 3 2 1 5 3 2 1 5 4 3

Wolfenbüttel XIII: Balletto

3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 3 2

1 5 3 2 1 5 3 2 1 5 4 3

3 4 3 2 : 3 2 3 2 3 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 4 4 3 3 2

1 5 3 2 1 5 3 2 1 5 4 3

3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2

1 5 3 2 1 5 3 2 1 5 4 3

2. Variatio

3 2 3 3 4 3 4 3 2 3 2 3 3 2 3 4 3 4 2 3 2 3 4 3 3 4 3 2 4 3 2 3 4 3 4 2 3 2

3 2 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 4 3 2 3 4 2 3 4 3 3 2 4 2 3 4 3 3 2

3 4 3 4 3 4 3 2 1 2 3 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 3 2 1 4 2 3 4 3 3 2

3 2 3 4 3 4 3 3 3 4 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 :

Wolfenbüttel XIV: Balletto

3 2 3 4 3 4 3 3 3 2 3 4 3 3 4 3 4 3 2 3 4 3 4 3 2

3 4 3 2 3 2 3 4 3 4 2 3 3 2 3 4 3 2 3 3 4 3 2 3 4

11

3 4 3 3 4 3 4 | 3 2 3 4 3 | 4 3 2 3 | 4 3 2 3 2 3 4 3 4 2

2. Variatio

4 | 3 2 3 4 3 4 3 4 | 3 2 3 4 3 2 3 4 | 3 4 3 2 3 4 3 4 | 5 2 3 4 3 2 3 4 | 5 2 3 4 3 4 3 2

22

3 2 3 4 3 4 3 2 | 3 2 3 4 3 4 2 | 3 2 3 4 3 :| 3 4 5 2 3 4 5 2 3 4 | 3 4 3 2 3 3 4

27

3 4 3 2 3 4 3 4 | 5 2 3 4 3 2 3 2 | 5 2 3 4 3 4 3 2 | 5 2 3 4 3 4 3 2 | 3 2 3 4 3 4 2 | 3 2 3 4 3

3. Variatio

33

3 4 | 3 2 3 4 3 | 4 3 2 3 | 4 3 2

2 1 2 4 2 3 2 4 | 1 5 2 3 4 1 | 2 1 2 4 2 3 2 3 | 5 3 2 1 2 2 3 5 4 3 2 1 2 3

39

5 2 | 3 4

2 3 2 4 2 4 1 4 | 5 4 3 2 1 | 4 3 2 4 2 3 2 1 | 2 1 2 3 4 | 2 1 2 4 2 3 2 3

Einzelanmerkungen

- Wolfenbüttel I: Wolfenbüttel, Nr. 1, fol. 2r: *Concord.*: Zur Orientierung werden auch die beiden Übungsstücke mit durchlaufenden Taktzahlen versehen.
- Wolfenbüttel II: Wolfenbüttel, Nr. 2, fol. 2v-3r: *Diminutiones.* | *D.M.*; vor den Beispielen für die linke Hand: *S.M.*. Takt 17: Der mit diesem Takt beginnende Abschnitt der Skalen-Beispiele ist der einzige, bei dem in der Handschrift keine Fingersätze notiert sind (Rekonstruktions-Versuch ausgehend von den Fingersatz-Angaben in den Takten 28, 39 und 48 in eckiger Klammer).
- Wolfenbüttel III: Wolfenbüttel, Nr. 3, fol. 3v-5r: *Præludium* | *primi tonj.*.
- Wolfenbüttel IV: Wolfenbüttel, Nr. 5, fol. 7v-9r: *Prælud.* | *Octavi tonj.*. Takt 22, Unterstimmen-Akkord (G d g): Nach dem direkt unter dem Oberstimmen-Akkord notierten und mit Schlussfermaten versehenen Akkordgriff folgt in der Handschrift für die linke Hand ein ausnotiertes Arpeggio desselben Schlussakkordes; für die rechte Hand sind keine weiteren Töne angegeben. Wahrscheinlich handelt es sich um eine alternative Schlussformulierung für die Unterstimmen.
- Wolfenbüttel V: Wolfenbüttel, Nr. 8, fol. 11v-13r: *Psalms.* | *Christ lag* | *in thodeß* | *bannden..*
- Wolfenbüttel VI: Wolfenbüttel, Nr. 9, fol. 13v-15r: *Nun kom* | *der Heijden* | *Heijlandt.*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 17, fol. 13v): *Alio* | *modo*. Takt 10, Oberstimme, 7. und 8. Note (a¹ b¹): Bei dem in der Handschrift angegebenen Fingersatz handelt es sich wahrscheinlich um ein Versehen (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer). Takt 20, Ende: An diesem Ende einer Choralzeile, das in der Handschrift mit einem Seitenwechsel zusammenfällt, ist in der Tabulatur kein senkrechter Hinweisstrich notiert. Takt 32, Schlussakkord: Bei den beiden nebeneinander notierten Tönen der Bassstimme (g und G) stehen in der Handschrift keine Rhythmusangaben, beim Akkord der Oberstimmen (g¹ h¹ d²) nur Fermatenzeichen.
- Wolfenbüttel VII: Wolfenbüttel, Nr. 10, fol. 15v-17r: *Vom Him-* | *mel hoch.*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 21, fol. 15v): *Variatio*. Takt 5, Bassstimme, 2. Note (C): In der Handschrift fehlt die Punktierung.
- Wolfenbüttel VIII: Wolfenbüttel, Nr. 12, fol. 19v-20r: *Præl:* | *ex.a.*.
- Wolfenbüttel IX: Wolfenbüttel, Nr. 13, fol. 20v-21r: *Præl:* | *ex G.*.
- Wolfenbüttel X: Wolfenbüttel, Nr. 14, fol. 21v-23r: *Danket* | *dem Herrn*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 11, fol. 21v): 2. *Vari.*; am Beginn der dritten Variatio (Takt 21, fol. 22v): 3. *Variatio*.
- Wolfenbüttel XI: Wolfenbüttel, Nr. 27, fol. 41v-42r: *Courant*.

- Wolfenbüttel XII: Wolfenbüttel, Nr. 37, fol. 48v-49r: *Courant*. Auftakt, Oberstimme: In der Handschrift ist vor den ersten Tönen der Oberstimme eine halbe Pause notiert. Takt 24, Oberstimmen-Akkord ($f^2 a^2 c^3$): In der Handschrift ist an dieser Stelle wahrscheinlich versehentlich ein C-Dur-Akkord ($e^2 g^2 c^3$) notiert. Der mittlere Ton des Akkords (g^2) ist mit einem Doppelstrich-Ornament versehen. Takt 29, Unterstimmen: In der Handschrift ist als Rhythmusangabe für den ersten Akkord ($cis e a$) versehentlich eine punktierte halbe Note angegeben.
- Wolfenbüttel XIII: Wolfenbüttel, Nr. 39, fol. 50v-52r: *Ballet*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 17, fol. 51v): 2. *Variatio*. Auftakt, Oberstimme: In der Handschrift stehen vor den ersten Tönen der Oberstimme eine halbe und eine Viertelpause. Takt 10, Unterstimme, 1. bis 4. Note (C D E F): In der Handschrift sind alle vier Töne eine Oktave höher angegeben (c d e f). Takt 29, Oberstimme, 8. Note (fis^1): Bei dem in der Handschrift angegebenen Fingersatz handelt es sich offensichtlich um ein Versehen (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer).
- Wolfenbüttel XIV: Wolfenbüttel, Nr. 40, fol. 52v-54r: *Ballet*, am Beginn der zweiten Variatio (Takt 17, fol. 53r): 2 *Var*: am Beginn der dritten Variatio (Takt 33, fol. 53v): 3 *Variatio*. Takt 28, Oberstimme, 8. Note (d^2): Bei dem in der Handschrift angegebenen Fingersatz handelt es sich offensichtlich um ein Versehen (Rekonstruktions-Versuch in eckiger Klammer).

2.28 Zellerfeld

In den Beständen der Calvörsche Bibliothek in Clausthal-Zellerfeld entdeckte Gustav Fock 1955 eine umfangreiche Tabulatur-Handschrift mit 59 Orgelwerken, 1960 noch eine zweite, kleinere Handschrift mit neun teils fragmentarischen Choralbearbeitungen¹. Die Bibliothek von Caspar Calvör (1650-1725), der von 1683-1710 Superintendent in Zellerfeld und danach bis zu seinem Tode Generalsuperintendent in Clausthal war, befindet sich heute im Besitz der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannover und der Evangelischen Kirchengemeinde Zellerfeld und wird von der Bibliothek der Technischen Universität Clausthal-Zellerfeld verwaltet. Die beiden allgemein mit Ze 1 und Ze 2 abgekürzten Zellerfelder Orgeltabulaturen² bilden zusammen mit den Lüneburger und Lübbenauer Handschriften die wichtigsten Quellen für die norddeutsche Orgelmusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Fingersatz-Angaben finden sich nur in Ze 1.

Die meisten Stücke in der Handschrift Zellerfeld³ stammen von Heinrich Scheidemann, daneben sind die Komponisten Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Steffens (1559/60-1616), Hieronymus (um 1560-1629) und Jacob (1586-1651) Praetorius, Melchior Schildt (1592/93-1667) und Delphin Strunck (1601-1694) vertreten, meist nur mit einem einzigen Werk. Der Inhalt der Handschrift besteht fast ausschließlich aus Choralbearbeitungen und Motettenkolorierungen. Das einzige freie Orgelwerk, eine Toccata von Heinrich Scheidemann, ist zugleich das einzige Stück mit Fingersatz-Angaben.

Aus den Jahren 1640 und 1644 stammende Datierungen im letzten Drittel der Handschrift geben konkrete Hinweise auf die Entstehungszeit der Tabulatur. An der Niederschrift waren mehrere Schreiber beteiligt. Pieter Dirksen konnte zeigen, dass es sich bei dem Hauptschreiber höchstwahrscheinlich um Hieronymus Jordan (1617-1657) handelt⁴. Sein Vater Joachim Jordan (1588-1639), Pastor der Braunschweiger Katharinenkirche, ist in Lüneburg aufgewachsen, wo im Umfeld des Organisten Franciscus Schaumkell (1589-1676) ein Großteil der Lüneburger Tabulaturen entstanden ist⁵. Vielleicht ist Hieronymus Jordan in Braunschweig Schüler von Delphin Strunck gewesen, zumindest deutet der Hinweis *Composit: Anno Christ 1640 den 8 Februarij à Delph: St: scripsi den 2 mai* (S. 178) von der Hand des Hauptschreibers am Ende des einzigen Stückes des Braunschweig Organisten Strunck aus der Handschrift Zellerfeld auf eine direkte Beziehung zwischen dem Komponisten und dem Kopisten.

Die mit Fingersätzen versehene *Toccata auff 2 Clav: Manualiter* von Scheidemann stammt zusammen mit den ersten beiden Einträgen in der Tabulatur aus der ersten Phase der Niederschrift, die nicht auf den Hauptschreiber Hieronymus Jordan zurückgeht. Dirksen ver-

¹ Gustav Fock, *Zellerfelder Orgeltabulaturen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 14, Kassel 1968, Sp. 1207-1208.

² Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 3), S. 6-11; Pieter Dirksen, *Zellerfelder Orgeltabulaturen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel u. Stuttgart 1998, Sp. 2278-2280.

³ Das Sigel Zellerfeld steht nur für die Zellerfelder Orgeltabulatur Ze 1.

⁴ Pieter Dirksen, *Der Entstehungshintergrund der Zellerfelder Orgeltabulaturen. Neue Erkenntnisse*, in: *Concert. Das Magazin für Alte Musik* 23 (2006), Nr. 207, S. 23-27; Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007 [Dirksen 2007], S. 15-42. Die von Ibo Ortgies ausgehend von Schriftvergleichen geäußerte Vermutung, dass die Handschrift Zellerfeld auf Matthias Weckmann (um 1616-1674) zurückgehen könnte, ist nach den Untersuchungen von Pieter Dirksen nicht mehr aufrecht zu erhalten (Ibo Ortgies, *Ze 1 – an Autograph by Matthias Weckman?*, in: *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, hrsg. v. Hans Davidsson u. Sverker Jullander, Göteborg 1995, S. 155-172).

⁵ Siehe Kapitel 2.11 und 2.12.

mutet, dass entweder dessen Vater Joachim Jordan oder Delphin Strunck diese Stücke notiert haben könnten⁶.

Fingersatz-Angaben in Zellerfeld

87 in Zellerfeld I: Heinrich Scheidemann: Toccata (G) [WV 43]

Zellerfeld I: Heinrich Scheidemann: Toccata (G) [WV 43]

The image displays a musical score for the piece 'Zellerfeld I: Heinrich Scheidemann: Toccata (G) [WV 43]'. The score is presented in four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 112 and ends at measure 115. The second system starts at measure 116 and ends at measure 119. The third system starts at measure 120 and ends at measure 133, with an ellipsis [...] indicating a continuation of the piece. The fourth system starts at measure 136 and ends at measure 140. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

⁶ Dirksen 2007, S. 35.

139

142

145

Einzelanmerkungen

Zellerfeld I: Zellerfeld, Nr. 4, S. 6-13: *Toccata* | *auff 2 Clav:* | *Manualiter* | *H.S.M.*; Takte 112-120 und 134-146; vollständig (nach der Überlieferung des Stückes in dem Scheidemann-Autograph Cod. Guelf. 227 Musica Hdschr. aus der Musiksammlung der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel; s. Katrin Kinder, *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann*, in: *Schütz-Jahrbuch* 10 (1988), S. 86-103) in: Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Orgelwerke*, Teil 3: *Freie Orgelwerke*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Mainz 2004 (*Meister der Norddeutschen Orgelschule*, 10) (Edition Schott 9730), Nr. 16, S. 44-51.

3 Analyse

Die im Hauptteil 2 zusammengestellten Fingersätze für Tasteninstrumente, die sich aus der Zeit Sweelincks und seiner Schüler und dem durch ihren Wirkungskreis abgesteckten Gebiet in 28 unterschiedlichen Quellen erhalten haben, werden im Hauptteil 3 eingehend analysiert. Der Vergleich der Fingersätze offenbart an vielen Stellen deutliche Übereinstimmungen in der Anlage der Applikatur. Die Gegenüberstellung konkreter Fingersatz-Angaben für einander entsprechende Spielsituationen aus unterschiedlichen Quellen deckt viele grundlegende Gemeinsamkeiten auf, lässt aber auch einige charakteristische Unterschiede bei der Gestaltung der Applikatur in den einzelnen Fingersatz-Quellen erkennen.

Bei den als Grundlage für die Analyse dienenden Fingersatz-Beispielen handelt es sich um Auszüge aus den insgesamt 144 in den Kapiteln 2.1 bis 2.28 wiedergegebenen Fingersatz-Stücken. Nach Möglichkeit werden als Grundlage für die Diskussion der einzelnen Applikatur-Aspekte Fingersatz-Beispiele aus mehreren unterschiedlichen Quellen berücksichtigt. Bei der Wiedergabe der einzelnen Fingersatz-Beispiele ist jeweils genau vermerkt, aus welchem Fingersatz-Stück sie stammen und welche Takte sie konkret umfassen. In den Fingersatz-Beispielen wird nur der für die Untersuchung des jeweiligen Applikatur-Aspekts entscheidende Teil aus dem Fingersatz-Stück wiedergegeben, meist beschränkt auf den Anteil einer Hand. Fingersätze für die rechte Hand werden durchgängig im Violinschlüssel notiert, Angaben für die linke im Bassschlüssel. Um dabei sinnentstellende Verkürzungen der Fingersätze zu vermeiden, werden an den einzelnen Stellen immer alle von der jeweiligen Hand auszuführenden Töne wiedergegeben. Zur rhythmischen Orientierung bei den teilweise nur wenige Töne umfassenden Fingersatz-Beispielen werden grundsätzlich alle Dreiertakte am Schlüssel als solche gekennzeichnet, unabhängig davon, ob in der Quelle eine Taktangabe enthalten ist oder nicht. Bei allen Fingersatz-Beispielen ohne Taktangabe handelt es sich um gerade Takte. Alle bei der Fingersatz-Analyse im Hauptteil 3 vorausgesetzten Detail-Informationen zu einzelnen Fingersatz-Quellen sind in den Quellen-Beschreibungen im Hauptteil 3 erläutert und belegt. Auf Einzelverweise wird aus Gründen einer einfacheren Lesbarkeit des Textes verzichtet.

Am Beginn der Analyse werden Figurations-Fingersätze¹ behandelt, zunächst Fingersatz-Angaben für Tonrepetitionen, dann für Sekundfortschreitungen und für Intervallsprünge. In Zusammenhang mit der sich anschließenden Analyse der Ornament-Fingersätze wird die Bedeutung der in den Handschriften verwendeten Ornament-Zeichen untersucht. Nach der Diskussion der grundlegend anders angelegten Griff-Fingersätze für Intervalle und Akkorde werden Fingersätze für Klaviaturen mit kurzer Oktave beschrieben und Fingersatz-Angaben bei Überbindungen mit Blick auf eine mögliche Verwendung stummer Fingerwechsel hin untersucht. Einen Überblick darüber, welche Takte aus den im Hauptteil 2 wiedergegebenen Fingersatz-Stücken in den einzelnen Analyse-Kapiteln als Fingersatz-Beispiele verwendet werden, bietet das Verzeichnis der Fingersatz-Stücke mit Analyse-Übersicht im Anhang. Den Abschluss bildet, ausgehend von den Ergebnissen der Analyse der unterschiedlichen Applikatur-Aspekte, eine Zusammenstellung der Applikatur-Regeln, die an den Fingersätzen für Tasteninstrumente aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler zu beobachten sind.

¹ Der Begriff Figurations-Fingersätze bezeichnet Fingersätze für eine in einer Hand einstimmige Stelle; die meisten Fingersätze für entsprechende Stellen sind schnelle, im Wesentlichen aus unterschiedlichen Figurationselementen bestehende Passagen. Alle zur Beschreibung der Fingersätze im Rahmen der Analyse verwendeten Begriffe (Figurations- und Griff-Fingersätze, paarige Fingersätze, Positions-Fingersätze, Fortsetzen, gute und schlechte Noten usw.) sind in Kapitel 1.5 ausführlich erläutert.

3.1 Fingersätze für Tonrepetitionen

An den Fingersätzen für Tonrepetitionen lassen sich einige Grundzüge der Fingersatz-Anlage bei Figurations-Fingersätzen ablesen: Zum einen zeigt sich das Bestreben, den gleichen Finger nicht zweimal unmittelbar hintereinander zu benutzen; für die Ausführung von einstimmigen Linien ist der Finger-Wechsel die Regel, das Fortsetzen einzelner Finger wird vermieden. Zum anderen lässt sich beobachten, dass in beiden Händen unterschiedliche Finger zum Einsatz kommen, die Fingersätze asymmetrisch angelegt sind: Während in der rechten Hand bei Tonrepetitionen ausschließlich die drei mittleren Finger 2, 3 und 4 verwendet werden, sind es links die Finger 1, 2 und 3. Darüber hinaus zeigen die Applikatur-Angaben für Tonrepetitionen exemplarisch, wie sich, selbst bei der Verwendung der gleichen grundlegenden Fingersatz-Strukturen, im konkreten Einzelfall unterschiedliche Fingersätze ergeben können.

Der überwiegende Teil der in den Quellen überlieferten Fingersätze für Tonrepetitionen bezieht sich auf die rechte Hand. Angaben für die linke Hand finden sich fast ausschließlich in Applicatio-Stücken, in denen einzelne Applikatur-Elemente meist in gleicher Weise für beide Hände vorgestellt werden, so in der Applicatio der Handschrift Brüssel (Brüssel I), in den Beispielen mit Figurations-Fingersätzen aus der Quelle Gorczyn (Gorczyn III und IV), in der ganz offensichtlich als Fingersatz-Übungsstück angelegten Toccata aus der Handschrift New Haven (New Haven I) und in dem über einige Takte damit übereinstimmenden Toccata-Fragment aus der Handschrift Göttingen (Göttingen II). Die in diesen Stücken enthaltenen Fingersatz-Angaben für die rechte und die linke Hand werden einander jeweils direkt gegenübergestellt.

Girolamo Diruta, der im *Il Transilvano* zur Beschreibung des Fingersatzes die Bezeichnungen *nota buona* (gute Note) und *nota cattiva* (schlechte Note) eingeführt hat, hat zu deren Erläuterung fünf Noten-Beispiele beigefügt: In den ersten vier Beispielen wechseln sich durchgängig gute und schlechte Noten ab, erst das letzte Beispiel beinhaltet auch Situationen, an denen zwei gute Noten unmittelbar aufeinander folgen¹. In Anlehnung an die Struktur in Dirutas Beispielen werden bei der Analyse der Fingersatz-Angaben für Tonrepetitionen zunächst nur Spielsituationen untersucht, an denen sich wie an allen Stellen mit Tonwiederholungen in den Applicatio-Stücken durchgängig gute und schlechte Noten abwechseln.

In der linken Hand finden sich Fingersätze für Tonrepetitionen außer in den genannten Applicatio-Stücken lediglich an einer besonderen Stelle aus der *Tabulatura nova* von Samuel Scheidt: Nur ein einziges Stück der umfangreichen Claviermusik-Sammlung weist Fingersatz-Angaben auf; diese beziehen sich ausschließlich auf Tonrepetitionen, die für das Stück von besonderer Bedeutung sind, wie Scheidt im Titel ausdrücklich vermerkt: *Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave manu tum dextra, tum sinistra* (Bicinium mit Nachahmung eines Orgeltremulanten, mit zwei Fingern auf nur einer Taste, bald mit der rechten, bald mit der linken Hand).

¹ Siehe Kapitel 1.5.

1 Scheidt I, 145-158

3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 &c.
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 &c.

Das Beispiel zeigt die erste von drei Stellen, an denen jeweils in beiden Händen gleichzeitig Tonrepetitionen auszuführen sind, für die Scheidt die Fingersätze konkret angibt: Rechts werden die Tonrepetitionen mit $\underline{3232}\dots$ gespielt, links mit $\underline{2121}\dots$. Sowohl in der rechten als auch in der linken Hand wechseln sich dabei durchgängig zwei Finger ab; der eine hat alle guten, der andere alle schlechten Noten zu spielen. Auf den guten Noten kommt der Hauptfinger zum Einsatz: rechts die 3, links die 2; die schlechten Noten spielt jeweils der innere Nachbarfinger: rechts die 2, links die 1.

2 Kopenhagen VII, 33-35

3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2

In der Handschrift Kopenhagen ist in der rechten Hand der gleiche Fingersatz zu beobachten, Fingersatz-Angaben für Tonrepetitionen in der linken enthält die Quelle nicht. Das Fingersatz-Beispiel aus Kopenhagen stammt aus einem Stück, das in jeweils einer anderen, ebenfalls mit Fingersätzen versehenen Fassung auch in den Handschriften Celle und Ihre überliefert ist. Während das Fingersatz-Beispiel aus Kopenhagen durchgängig mit Fingersätzen versehen ist, ist von der entsprechenden Stelle in Celle und Ihre jeweils nur der Anfang beziffert².

3 Celle X, 21-23

3 2

4 Ihre VIII, 21-23

3 // // // //

In dem Beispiel aus Celle ist der sich ständig wiederholende Fingersatz $\underline{32}$ nur zu Beginn einmal angegeben. In Ihre steht lediglich unter der ersten Note die Fingersatz-Ziffer 3. Einen weiteren Hinweis auf den Fingersatz geben jedoch die Doppelstriche: Wie aus der Ana-

² Im Anhang befindet sich eine vollständige Gegenüberstellung der als *Engelndische Nachtigall* (Kopenhagen VII), *Nachtigal* (Celle X) und *Englische Nachtigall* (Ihre VIII) betitelten Stücke (Anhang II: Fingersatz-Angaben an Parallelstellen). Die unterschiedlichen Taktangaben resultieren daraus, dass in Kopenhagen VII anders als in Celle X und Ihre VIII die Wiederholung des ersten, zwölf Takte umfassenden Teils des Stückes ausgeschrieben ist.

lyse der Ornament-Fingersätze hervorgeht, wird für Noten, die mit einem Ornament-Zeichen versehen sind, in der rechten Hand normalerweise der Hauptfinger 3 verwendet³.

5 Kopenhagen VII, 29-30



In dem in mehreren Fassungen überlieferten Stück befindet sich eine weitere Stelle mit Tonrepetitionen. Die wiederum sehr ausführlichen Angaben in der Handschrift Kopenhagen zeigen nochmals den schon bekannten Fingersatz 3232 für Tonrepetitionen in der rechten Hand.

6 Ihre VIII, 17-18



Die Parallelstelle aus der Handschrift Ihre weist zwar keine einzige Fingersatz-Ziffer auf; da aber alle guten Noten mit Ornament-Zeichen versehen sind, kann davon ausgegangen werden, dass zumindest diese auch hier jeweils mit 3 zu spielen sind. Mit welchen Fingern die schlechten Noten ausgeführt werden sollen, ist, wie in dem vorangegangenen Beispiel aus der gleichen Quelle, den Angaben nicht zu entnehmen.

Die Fingersatz-Übungen für Tonrepetitionen aus der Applicatio der Handschrift Brüssel sind mit dem Titel *Mit 2. fingern auff einem Clavier* überschrieben, der bereits beinhaltet, dass jeweils zwei Finger an den Repetitions-Fingersätzen beteiligt sind.

7 Brüssel I, 13



8 Brüssel I, 26

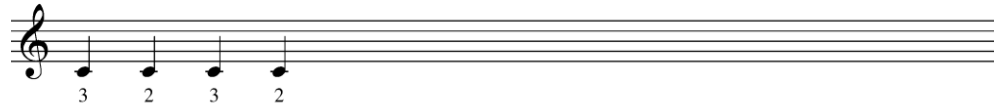


Das Beispiel für die rechte Hand zeigt wiederum den Fingersatz 3232..., das für die linke enthält zwei verschiedene Angaben: zuoberst, unmittelbar unter dem Notentext 2121..., darunter nach dem Hinweis *od.[er]* 3232... . Diese Anordnung der beiden strukturell vergleichbaren Fingersätze könnte darauf hindeuten, dass es sich nicht um gleichwertige Alternativen handelt, sondern bei dem ersten Fingersatz um den Haupt-Fingersatz, bei dem zweiten um eine Variante. Der Haupt-Fingersatz 2121... entspricht dem Fingersatz aus Scheidts *Tabulatura nova* für Tonrepetitionen in der linken Hand, der in Beispiel 1 wiedergegeben ist. Die Variante 3232... findet sich außer in den Applicatio-Beispielen aus Brüssel nur in denen aus

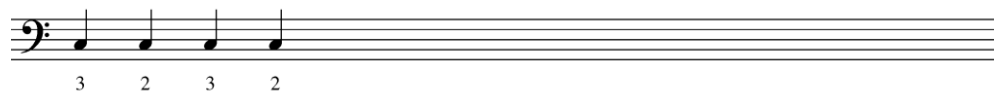
³ Siehe Kapitel 3.4.

der Musiklehre von Jan Aleksander Gorczyn, deren Fingersatz-Angaben nur bedingt aussagefähig sind, da sie eine Reihe von Unstimmigkeiten aufweisen und der Notentext an einigen Stellen ganz offensichtlich fehlerhaft ist.

9 Gorczyn IV, 1



10 Gorczyn III, 1



Vielleicht ist die Angabe der ungewöhnlichen Fingersatz-Variante für die linke Hand in der Handschrift Brüssel dem schematischen Aufbau der Applicatio zuzuschreiben: Insbesondere bei den Beispielen für die linke Hand sind Fingersatz-Varianten nicht etwa die Ausnahme sondern viel eher die Regel – bei fünf der sieben Fingersatz-Übungen für die linke Hand sind zwei unterschiedliche Fingersätze notiert.

11 New Haven I, 21-23



12 New Haven I, 24-26



Die Fingersätze aus der Handschrift New Haven bestätigen zum einen den Fingersatz 3232... für Tonrepetitionen in der rechten Hand, zum anderen die Annahme, dass von den zwei Fingersatz-Varianten für die linke Hand aus der Applicatio Brüssel der Fingersatz 2121... als Haupt-Fingersatz anzusehen ist.

13 Göttingen II, 17-19



14 Göttingen II, 20-22



Der Notentext der über elf Takte im Wesentlichen übereinstimmenden Fingersatz-Stücke New Haven I und Göttingen II ist in den insgesamt sechs Takten, in denen zunächst in der rechten, dann in der linken Hand Tonrepetitionen vorkommen, absolut identisch, nicht aber die jeweils beigefügten Fingersätze⁴. In beiden Quellen werden zwar alle guten Noten in beiden Händen mit dem jeweiligen Hauptfinger gespielt, die Fingersätze unterscheiden sich jedoch im Hinblick auf die im Wechsel damit verwendeten Nachbarfinger. Während in der Handschrift New Haven mit den aus den Quellen Scheidt und Brüssel bekannten Fingersätzen 3232... für die rechte und 2121... für die linke Hand auf den schlechten Noten jeweils die inneren Nachbarfinger zum Einsatz kommen, sind es in der Handschrift Göttingen mit 3434... rechts und 2323... links jeweils die äußeren.

15 Kopenhagen IV, 37-38



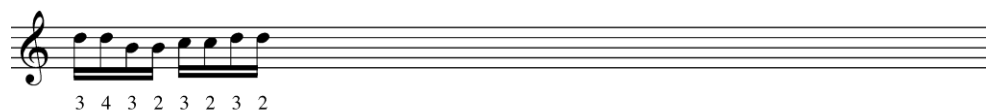
16 Tappert I, 129



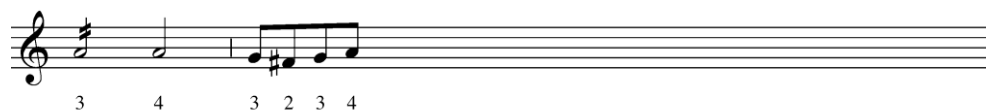
17 Wolfenbüttel V, 22-23



18 Wolfenbüttel V, 27



19 Wolfenbüttel VII, 9-10



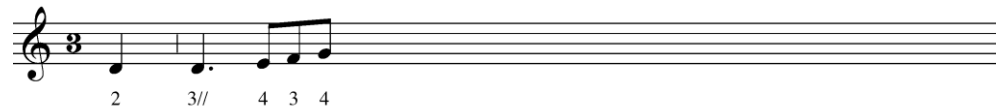
20 Skara II, 3



⁴ Der Anhang enthält eine vollständige Gegenüberstellung der einander entsprechenden Takte aus den Fingersatz-Stücken New Haven I und Göttingen II (Anhang II: Fingersatz-Angaben an Parallelstellen).

Bei mehrfachen Tonrepetitionen wird in allen Fingersatz-Quellen jeweils immer nur einer der beiden Nachbarfinger im Wechsel mit dem Hauptfinger verwendet, unabhängig davon, was den Tonwiederholungen vorausgeht oder ihnen folgt. Bei einzelnen Tonwiederholungen ist das Umfeld dafür ausschlaggebend, welcher der beiden Nachbarfinger zum Einsatz kommt. Für Tonpaare, die mit einer guten Note beginnen, an die sich eine gleich hohe, schlechte anschließt, ist die Höhe des nachfolgenden Tones entscheidend: Ist dieser höher oder gleich hoch, wird das Tonpaar mit 32 ausgeführt, ist er tiefer, mit 34.

21 Skara V, 1



22 Celle I, 2



23 Skara V, 25-27



24 Celle I, 10



25 QN 204 IV, 10-11



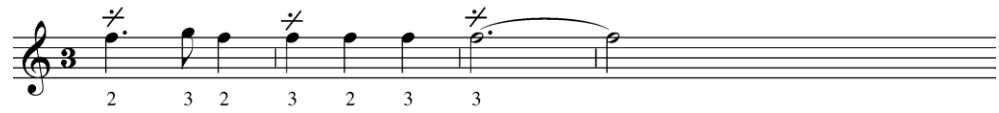
Entsprechend ist für Tonpaare, die mit einer schlechten Note beginnen, an die sich eine gleich hohe, gute anschließt, entscheidend, was ihnen vorausgeht. Am Beginn eines Stückes oder nach einer Pause lautet der Fingersatz 23, nach einer tieferen Note 43. Nach einer höheren Note wäre der Fingersatz 23 zu erwarten; diese Spielsituation ist aber in keinem Fingersatz-Stück zu beobachten.

Bislang sind ausschließlich Stellen mit stetem Wechsel von guten und schlechten Noten untersucht worden. In der Regel werden dabei in beiden Händen alle guten Noten mit dem Hauptfinger gespielt, alle schlechten mit einem seiner beiden Nachbarfinger. Die Fingersatz-Angaben in den wenigen ausschließlich die rechte Hand betreffenden Beispielen mit Tonrepetitionen, bei denen sich gute und schlechte Noten nicht durchgängig abwechseln, zeigen ein sehr viel uneinheitlicheres Applikatur-Bild.

26 Kopenhagen VIII, 9-13



27 Kopenhagen VIII, 19-22



28 Celle XII, 8-10



An einigen Stellen wird weitestgehend an dem üblichen Fingersatz für Tonwiederholungen festgehalten, indem nur mit sich zwei möglichst durchgängig abwechselnden Fingern gespielt wird.

29 Kopenhagen VII, 4-7



30 Kopenhagen XII, 4-6



31 Celle XII, 4-6



32 Skara VIII, 10-12



An anderen Stellen werden für drei aufeinanderfolgende Töne auch drei verschiedene Finger verwendet.

33 Kopenhagen XII, 16-20



In den aus der Handschrift Kopenhagen stammenden Fingersatz-Beispielen wird auch in den ungewöhnlicheren Spielsituationen in der Regel daran festgehalten, die guten Noten am Taktanfang mit dem Hauptfinger auszuführen. Dass in diesem einer Sarabande entnommenen Fingersatz-Beispiel abweichend davon die zweite Viertelnote mit dem Hauptfinger gespielt wird, spiegelt deren charakteristischen Rhythmus wider, der zudem durch das angegebene Ornament hervorgehoben wird.

34 Skara IV, 7-13



Das Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Skara, das ebenfalls aus einer Sarabande stammt, zeigt im Gegensatz dazu eine ausgesprochen unsystematische Fingersatz-Anlage. Wie alle anderen Beispiele mit Fingersätzen für Tonrepetitionen an Stellen, an denen sich gute und schlechte Noten nicht durchgängig abwechseln, dokumentiert es jedoch zum einen das Bemühen, Fortsetzungs-Fingersätze auch in diesen besonderen Spielsituationen nach Möglichkeit zu vermeiden, und zum anderen die Beschränkung auf die Verwendung der Finger 2, 3 und 4 in der rechten Hand.

3.2 Fingersätze für Sekundfortschreitungen

Wie bei der Untersuchung der Fingersätze für Tonrepetitionen so werden auch bei der Analyse der Fingersatz-Angaben für Sekundfortschreitungen zunächst diejenigen Stellen betrachtet, an denen sich gute und schlechte Noten durchgängig abwechseln. Die Grundzüge der Applikatur-Anlage bei Figurations-Fingersätzen, die ausgehend von den Fingersatz-Angaben für Tonrepetitionen beschrieben worden sind, lassen sich auch bei Sekundfortschreitungen beobachten: Nach Möglichkeit wird der gleiche Finger nicht zweimal unmittelbar hintereinander verwendet; die Hauptfinger (rechts 3, links 2) kommen in der Regel auf guten Noten zum Einsatz, auf schlechten ihre Nachbarfinger (rechts 2 und 4, links 1 und 3).

Bei der Ausführung von Sekundfortschreitungen beschränkt sich der Fingersatz in beiden Händen jedoch nicht nur auf die Verwendung der drei Finger der Spielzentren (rechts 2 bis 4, links 1 bis 3), häufig wird zumindest ein weiterer Finger in das Spiel mit einbezogen, rechts die 5, links die 4. Die unterschiedliche Behandlung der rechten und linken Hand bei der Anlage des Fingersatzes, die sich ganz augenfällig an der Verwendung eines anderen Fingers als Hauptfinger und der daraus resultierend unterschiedlichen Lage der (einfachen) Spielzentren in beiden Händen zeigt – rechts mittig, links am Rand auf der Seite des Daumens –, ist auch an der uneinheitlichen Struktur der auf diese Weise erweiterten Spielzentren zu erkennen: In der rechten Hand bestehen sie aus den Fingern 2 bis 5, in der linken aus 1 bis 4. In einigen Situationen werden bei Sekundfortschreitungen in der linken Hand nicht nur die vier Finger des erweiterten Spielzentrums verwendet, sondern alle fünf, in einer Reihe von Fingersatz-Quellen auch in der rechten.

Aufgrund der unterschiedlichen Behandlung der beiden Hände bei der Anlage der Fingersätze für Sekundfortschreitungen werden die Fingersatz-Angaben für die rechte und für die linke Hand meist getrennt behandelt. Dies gilt insbesondere für die zu Beginn untersuchten Stellen, an denen sich gute und schlechte Noten durchgängig abwechseln.

Von ihrer Intervallstruktur her gehören die ausschließlich aus Sekundsritten bestehenden Ornamente zu den Sekundfortschreitungen. Fingersätze für Ornament-Figuren werden jedoch in einem eigenen Kapitel besprochen¹.

1 Wolfenbüttel V, 31



2 Kopenhagen II, 26-27



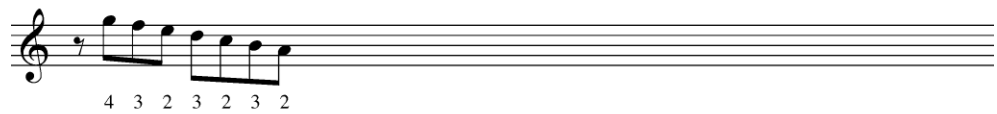
3 Göttingen II, 2-3



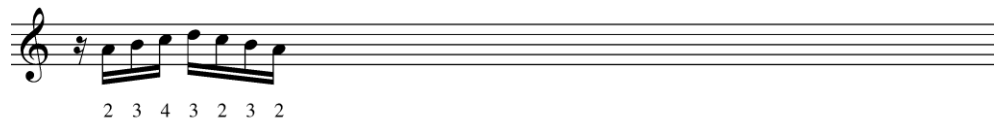
¹ Siehe Kapitel 3.4.

Die Fingersatz-Beispiele zeigen den Basis-Fingersatz für Sekundfortschreitungen in der rechten Hand. Alle guten Noten werden mit dem Hauptfinger 3 gespielt, schlechte Noten, die eine Sekunde tiefer sind als die vorangegangenen guten, mit 2, solche, die höher sind, mit 4. Die Verwendung dieses Basis-Fingersatzes – $\underline{3}2$ in der Abwärts- und $\underline{3}4$ in der Aufwärtsbewegung – führt bei durchgängig gleichbleibender Bewegungsrichtung (Tonleiter-Ausschnitte) zu paarigen Fingersätzen, bei denen die Hand jeweils nach zwei Tönen um zwei Tasten zur Seite verschoben werden muss, bei wechselweise auf- und absteigenden Linien zu Positions-Fingersätzen, bei denen die Hand ihre Lage mehrere Töne lang nicht verändern muss. Paarige Fingersätze für Tonleiter-Ausschnitte lassen sich in der Abwärtsbewegung ($\underline{3}2\underline{3}2\dots$) besonders deutlich am Beginn von Beispiel 3, in der Aufwärtsbewegung ($\underline{3}4\underline{3}4\dots$) am Ende von Beispiel 2 beobachten; ein längerer Positions-Fingersatz befindet sich am Beginn von Beispiel 1.

4 New Haven I, 4



5 Kopenhagen X, 21



6 Wolfenbüttel XIV, 4-6



Beginnen die Sekundfortschreitungen jeweils mit einer schlechten Note, bleibt die Handposition bei den ersten drei Noten unverändert. Dazu wird die schlechte Note am Beginn, wenn sie eine Sekunde höher ist als die nachfolgende gute, mit 4 ausgeführt, sonst mit 2.

7 Beginiker IV, 41-42



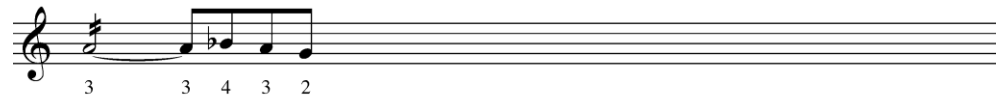
8 Wolfenbüttel IV, 21



9 Kopenhagen XI, 40-41



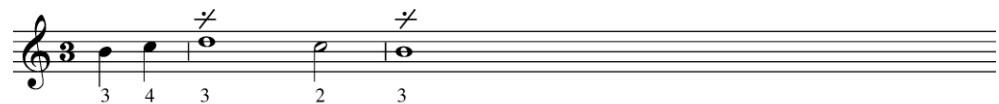
10 Wolfenbüttel V, 6



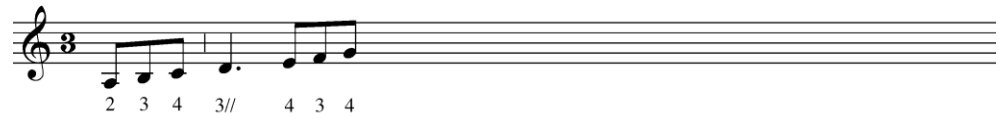
11 Wolfenbüttel XIV, 8-10



12 Kopenhagen V, 8-10



13 Skara III, 1



Die im Hinblick auf den rhythmischen Verlauf sehr unterschiedlichen Fingersatz-Beispiele dokumentieren eindrücklich, dass der Basis-Fingersatz für Sekundfortschreitungen nicht nur bei einer Folge von gleich langen Noten verwendet wird, sondern immer dann, wenn sich durchgängig gute und schlechte Noten abwechseln. In Beispiel 10 ist bei einer übergebundenen Note die schon am Beginn des Tones notierte Fingersatz-Ziffer erneut angegeben. Dies ist kein Einzelfall; die Wiederholung von Applikatur-Angaben bei Überbindungen lässt sich in den Fingersatz-Quellen aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler mehrfach beobachten².

14 New Haven I, 13-14



² Siehe Kapitel 3.7.

15 Krakau I, 1-2



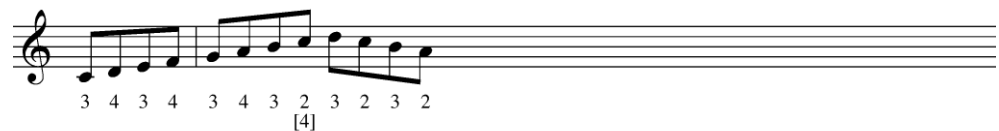
16 Wolfenbüttel IV, 11



17 Brüssel I, 1-2



18 Gorczyn IV, 8-9

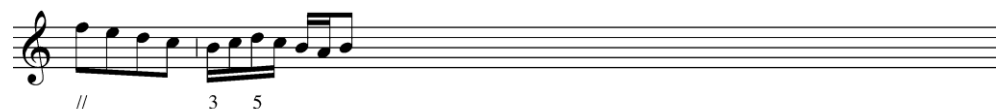


19 Kopenhagen X, 18-19



Die Fingersätze für Skalen oder längere Skalen-Ausschnitte zeigen, dass gute Noten an oberen Wendepunkten von zunächst auf-, dann absteigenden Sekundfolgen in einigen Quellen mit dem Hauptfinger 3, in anderen mit 5 gespielt werden. Die Verwendung der 5 in den ersten drei Beispielen führt am Wendepunkt der Linie zu einem Positions-Fingersatz (345432). Beim Einsatz des Hauptfingers auf dem Spitzenton in den letzten drei Beispielen muss an der entsprechenden Stelle die Hand zweimal versetzt werden (343232).

20 Celle XI, 17-18



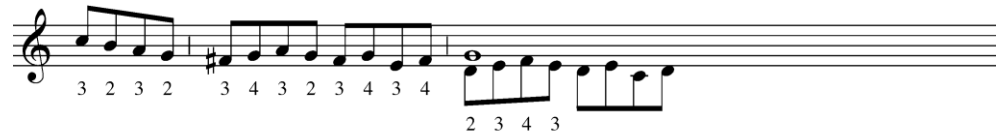
21 Lynar A1 X, 41-42



22 Wolfenbüttel VII, 34

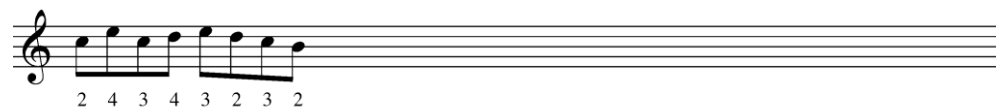


23 Göttingen II, 4-6



Wie den Fingersatz-Beispielen aus den Handschriften Celle und Lynar A1 zu entnehmen ist, wird der fünfte Finger in einzelnen Quellen nicht nur bei den Spitzentönen von längeren Auf- und Abwärtsbewegungen eingesetzt, sondern auch bei Scheitelpunkten kleinerer Auf- und Abstiege, die gerade einmal zwei Sekundschritte umfassen. In den Beispielen aus den Handschriften Wolfenbüttel und Göttingen, die vergleichbare Spielsituationen zeigen, werden die entsprechenden Töne mit dem Hauptfinger ausgeführt.

24 New Haven I, 16



In einigen Quellen werden Spitzentöne bei längeren Auf- und Abstiegen zwar mit 5 gespielt, nicht aber bei kürzeren, wie ein Vergleich der Fingersätze aus den Beispielen 14 und 24 aus New Haven oder 16 und 22 aus Wolfenbüttel zeigt.

25 Voigtländer I, 80



26 Kopenhagen I, 1



27 Wolfenbüttel IV, 9-10



28 New Haven I, 1-2



29 Göttingen VIII, 14-16



30 Lynar A1 VII, 56



31 Lynar A1 X, 26



Während gute Noten an den Wendepunkten von zunächst auf-, dann absteigenden Sekundfolgen in einigen Quellen mit 3, in anderen mit 5 gespielt werden, werden sie am Schluss von aufsteigenden Sekundfolgen, an die sich ein größerer Abwärtssprung anschließt, nahezu durchgängig mit 5 ausgeführt. Ob auf den Spitzenton eine schlechte oder eine gute Note folgt, ist dabei ebenso unerheblich, wie der Umfang der aufsteigenden Sekundfolge; selbst wenn diese nur aus drei Noten besteht, wird auf dem höchsten Ton die 5 verwendet. Entscheidend ist aber, dass der sich anschließende Abwärtssprung wenigstens die Größe einer Quarte aufweist.

32 Beginner III, 17-18



33 Wolfenbüttel XIV, 18-21

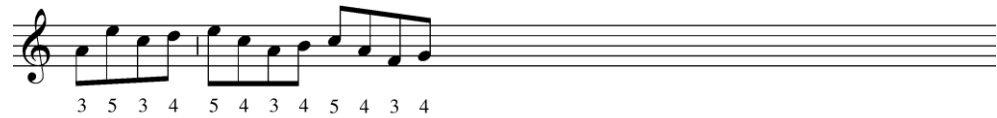


34 Kopenhagen VII, 6-8



In den Fingersatz-Beispielen aus den Handschriften Beginiker, Wolfenbüttel und Kopenhagen sind jeweils wenigstens zwei aufsteigende Skalen-Ausschnitte mit anschließenden Abwärtssprüngen von unterschiedlicher Größe enthalten. Sie zeigen, dass an den Stellen, an denen auf die Aufwärtsbewegung lediglich ein Terzsprung folgt, die guten Noten am Ende der Aufwärtsbewegung nicht mit 5 sondern mit 3 gespielt werden.

35 Göttingen VI, 27-28



Schließen sich jedoch zwei Terzsprünge in die gleiche Richtung an, wird auf dem Spitzenton vor der Sprungfolge wie vor einem größeren Sprung die 5 eingesetzt.

36 Voigtländer I, 81-83



Das Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Voigtländer zeigt dies sehr deutlich: Viermal folgt auf eine aufsteigende Linie zunächst ein Terzsprung abwärts, dann ein weiterer Sprung; handelt es sich dabei ebenfalls um einen Abwärtssprung, wird der letzte Ton der aufsteigenden Skala mit 5 gespielt, im anderen Fall mit 3.

37 Kopenhagen VII, 20-22



38 Kopenhagen VII, 8-10



In dem ersten Beispiel aus der Handschrift Kopenhagen wird an zwei Stellen die 5 am Ende einer aufsteigenden Linie auf guten Noten verwendet. Das zweite Beispiel zeigt eine Parallelstelle aus dem gleichen Stück, bei der der Spitzenton an der ersten Stelle ein Ornament-Zeichen aufweist. In der Regel werden Töne, die mit einem Ornament-Zeichen versehen sind, in beiden Händen mit dem Hauptfinger ausgeführt³. Daher ist für den Spitzenton im zweiten Beispiel keine 5, sondern eine 3 angegeben.

³ Siehe Kapitel 3.4.

39 Lynar B3 IV, 17



Das Beispiel aus der Handschrift Lynar B3, bei dem der Spitzenton vor dem Quintsprung mit 3 gespielt wird, stellt einen seltenen Ausnahmefall dar; in der Regel werden gute Noten am Ende einer aufsteigenden Sekundfolge, auf die ein größerer Abwärtssprung folgt, immer mit 5 ausgeführt.

40 Wolfenbüttel XI, 24-27



41 Voigtländer I, 87



42 Lynar A1 I, 13-14



43 Lynar A1 X, 24



Im umgekehrten Fall verhält es sich ganz ähnlich: Auch gute Noten am Anfang einer absteigenden Sekundfolge, der ein größerer Aufwärtssprung vorausgeht, werden normalerweise mit 5 gespielt.

44 Wolfenbüttel VIII, 2-4



45 Lynar A1 VII, 57-59



Die Verwendung der 5 am Anfang von Abwärtsskalen lässt sich auch am Beginn eines Stückes oder nach Pausen beobachten, wie in dem Beispiel aus der Handschrift Wolfenbüttel; an vergleichbaren Stellen kommt aber auch der Hauptfinger 3 zum Einsatz, wie das Beispiel aus der Quelle Lynar A1 zeigt, in dem gute Noten am Beginn einer absteigenden Sekundfolge nach einem größeren Sprung zwar mit 5 ausgeführt werden, nach einer Pause jedoch mit dem Hauptfinger.

46 Wolfenbüttel XII, 12-13



47 Göttingen IX, 8-10



Ausnahmen von der Regel sind am Beginn der Abwärtsbewegung deutlich häufiger als am Ende der Aufwärtsbewegung, insbesondere wenn den Spizentönen etwas längere Noten vorausgehen und dadurch mehr Zeit für die Sprünge zur Verfügung steht.

48 Wolfenbüttel IX, 4



49 Zellerfeld I, 144-145



50 Voigtländer III, 19-21



51 Skara IV, 4-6



52 New Haven I, 4-5



53 Göttingen V, 31-34



54 Celle X, 16-17



55 Ihre VIII, 16-17



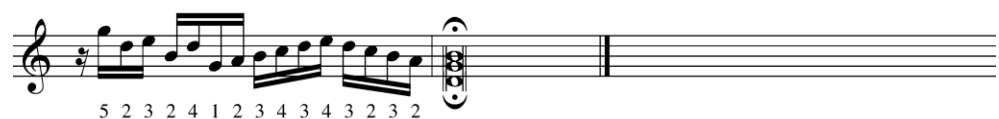
Die 1 wird in der rechten Hand sehr viel seltener verwendet als die 5. In zahlreichen Quellen wird der rechte Daumen in den Fingersatz-Angaben an keiner einzigen Stelle gefordert (Beginiker, Budapest, Clausholm, Düben, KN 148, KN 208, Krakau, Lynar A2, Lynar B2, Lynar B3, Lynar B8, QN 203, QN 204 und Scheidt). In den anderen Quellen kommt er nur an besonderen Stellen zum Einsatz, vor allem auf guten Noten am Ende von absteigenden Sekundfolgen, denen ein größerer Aufwärtssprung folgt, wie in den wiedergegebenen Fingersatz-Beispielen aus insgesamt acht verschiedenen Quellen.

56 Kopenhagen VII, 28-29



Die Beispiele 54, 55 und 56 stammen aus verschiedenen Fassungen eines in drei unterschiedlichen Quellen überlieferten und jeweils mit Fingersätzen versehenen Stücks. In den Handschriften Celle und Ihre wird für den tiefsten Ton die 1 verwendet, in der Handschrift Kopenhagen, in der die 1 in der rechten Hand nur äußerst selten und ausschließlich bei Griffen eingesetzt wird, jedoch die 3.

57 Lynar A1 III, 35-36



58 Wolfenbüttel III, 15-17



Während in mehreren Quellen zu beobachten ist, dass die 1 auf guten Noten am Ende absteigender Sekundfolgen vor größeren Aufwärtssprüngen zum Einsatz kommt, stellt die umgekehrte Situation – die Verwendung der 1 auf guten Noten am Anfang aufsteigender Sekundfolgen nach größeren Abwärtssprüngen – eine seltene Ausnahme dar. Sie findet sich nur in der Handschrift Lynar A1 und in abgewandelter Form, bei der anstelle eines größeren Abwärtssprungs zwei Terzsprünge in gleicher Richtung dem aufsteigenden Skalen-Ausschnitt vorausgehen, in der Handschrift Wolfenbüttel.

59 Wolfenbüttel IV, 13



60 Wolfenbüttel II, 1-4



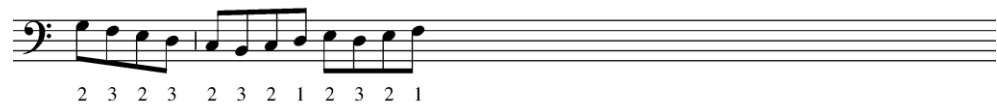
61 Wolfenbüttel III, 27



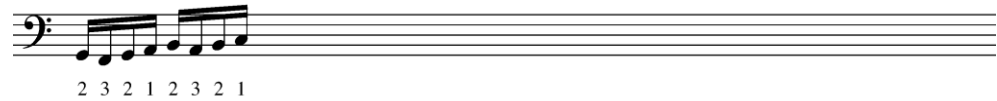
In Wolfenbüttel kommt die 1 auch auf guten Noten am Beginn und am Ende längerer Skalen-Ausschnitte sowie am unteren Wendepunkt einer über mehrere Töne zunächst ab- dann aufsteigenden Sekundfolge zum Einsatz. Eine so weitgehende Verwendung der 1 bei Sekundfortschreitungen ist in keiner anderen Fingersatz-Quelle zu beobachten.

Alle bis hierher besprochenen Fingersatz-Angaben für Sekundfortschreitungen in der rechten Hand basieren auf dem Prinzip der guten und schlechten Noten: Gute Noten werden im Verlauf in der Regel mit 3 gespielt, ihnen nachfolgende schlechte in aufsteigender Bewegung mit 4, in absteigender mit 2. Am Schluss einer aufsteigenden Sekundfolge, an die sich ein größerer Abwärtssprung anschließt, werden gute Noten nahezu durchgängig mit 5 ausgeführt, meist auch am Anfang einer absteigenden Linie, der ein größeren Aufwärtssprung vorausgeht. Am Wendepunkt einer zunächst auf-, dann absteigenden Tonfolge kommt auf guten Noten entweder die 3 oder die 5 zum Einsatz. In einigen Quellen wird auf guten Noten auch die 1 verwendet, vornehmlich am Ende einer absteigenden Sekundfolge vor einem größeren Aufwärtssprung.

62 Göttingen II, 7-8



63 Tappert I, 215



Die Grundstruktur der Fingersatz-Anlage für Sekundfortschreitungen bei einem durchgängigem Wechsel von guten und schlechten Noten ist in beiden Händen gleich: Gute Noten werden auch in der linken Hand mit dem Hauptfinger ausgeführt, ihnen nachfolgende tiefere Noten mit dem linken, höhere mit dem rechten Nachbarfinger. In der linken Hand, in der die 2 der Hauptfinger ist, werden Tonpaare aus einer guten und einer folgenden schlechten Note in absteigender Bewegungsrichtung mit $\underline{23}$, in aufsteigender mit $\underline{21}$ gespielt.

64 New Haven I, 10-11



65 Wolfenbüttel IX, 2-3



66 Krakau I, 3-4



Wie die Fingersatz-Beispiele aus den Handschriften New Haven, Wolfenbüttel und Krakau zeigen, werden gute Noten an unteren Wendepunkten von zunächst ab-, dann aufsteigenden Sekundfolgen in der linken Hand nicht mit dem Hauptfinger 2 sondern mit der 4 gespielt.

67 Brüssel I, 16-17



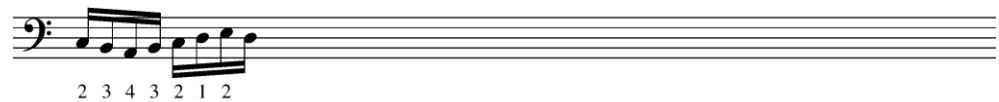
68 Wolfenbüttel II, 29-32



Die beiden Fingersatz-Beispiele aus Applicatio-Stücken der Handschriften Brüssel und Wolfenbüttel, in denen jeweils die ersten für die linke Hand notierten Skalen-Fingersätzen wiedergegeben sind, demonstrieren, dass gute Noten auch am Beginn von aufwärts führenden Skalen mit 4 ausgeführt werden. Das Beispiel aus Wolfenbüttel zeigt darüber hinaus die Verwendung der 4 am Ende einer absteigenden Tonfolge.

Im Verlauf von Skalen kommen in der linken Hand mit $\underline{2121}$... in der Aufwärts- und $\underline{2323}$... in der Abwärtsbewegung durchgängig paarige Fingersätze zum Einsatz. Für gute Noten an unteren Wendepunkten von zunächst ab-, dann aufsteigenden Tonleitern und am Beginn einer Aufwärts- sowie am Ende der Abwärtsbewegung wird im Rahmen von Positions-Fingersätzen die 4 verwendet. In der linken Hand wird dadurch bei Tonleiter-Ausschnitten über die drei Finger des Spielzentrums hinaus sehr viel häufiger ein weiterer Finger in das Spiel integriert als in der rechten. Während die 5 rechts nur in bestimmten Fällen auf Spitzentönen zum Einsatz kommt, werden gute Noten am Tiefpunkt einer Linie links fast ausnahmslos mit 4 gespielt.

69 Tappert I, 212



70 Wolfenbüttel III, 21-22



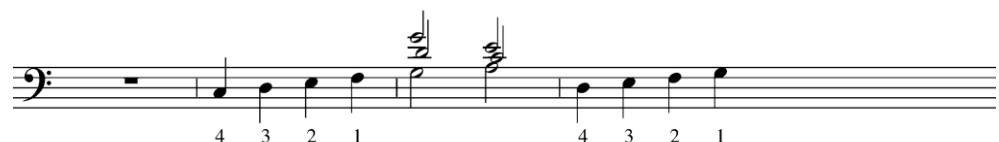
71 Lynar A1 V, 15-16



72 Göttingen IV, 52



73 QN 203 II, 39-42



74 Kopenhagen II, 12-14



75 Tappert I, 100



76 Ihre I, 21



Die unterschiedlichen Quellen entnommenen Fingersatz-Beispiele zeigen den Einsatz der 4 auf guten Noten an Anfangs- und Schlußstönen von Skalen-Ausschnitten, unabhängig davon, ob ihnen größere oder kleinere Sprünge vorausgehen oder folgen, sowie an unteren Wendepunkten von zunächst ab-, dann wieder aufsteigenden Sekundfolgen.

77 Celle IV, 20-21



Nur wenn die Linie nach dem Tiefpunkt lediglich einen Ton ansteigt, bevor sie weiter abwärts führt, wird der untere Ton nicht mit 4 sondern mit 2 ausgeführt, wie am Anfang des Fingersatz-Beispiels aus der Handschrift Celle zweimal zu beobachten ist, bevor am Ende der Linie die 4 verwendet wird.

78 Kopenhagen IX, 2-3



In dem Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Kopenhagen wird der tiefste Ton nicht mit 4 sondern mit 2 gespielt, da an dieser Stelle ein Ornament auszuführen ist. Wie in der rechten so werden auch in der linken Hand Töne, die mit einem Ornament-Zeichen versehen sind, in der Regel mit dem Hauptfinger gespielt.

79 Göttingen I, 21-22



80 Wolfenbüttel VI, 26-27



Eine seltene Ausnahme stellt der Beginn der Sekundfolge in dem Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Göttingen dar; in der Regel wird eine gute Note am Beginn einer über mindestens drei Töne stufenweise aufsteigenden Linie in der linken Hand mit 4 ausgeführt, wie in der vergleichbaren Stelle auf der Handschrift Wolfenbüttel.

81 Kopenhagen XI, 59-60

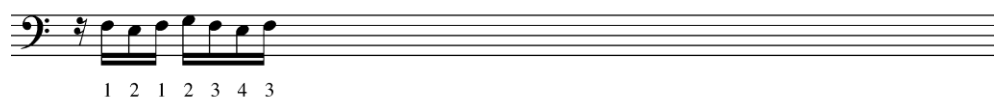


Eine interessante Abweichung vom Fingersatz für Sekundfortschreitungen in der linken Hand ist in dem Ausschnitt aus der Handschrift Kopenhagen zu beobachten. Sie betrifft den oberen Wendepunkt der Tonfolge in der Mitte des zweiten Taktes auf einer schlechten Note. Normalerweise wäre an dieser Stelle wie am Beginn des Beispiels eine 1 zu erwarten, angegeben ist jedoch eine 3. Offenbar soll die Verwendung der 1 auf der Obertaste vermieden werden.

82 Kopenhagen VII, 33-34

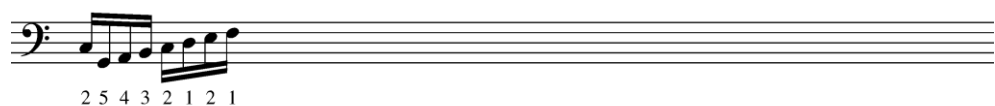


83 Kopenhagen X, 19

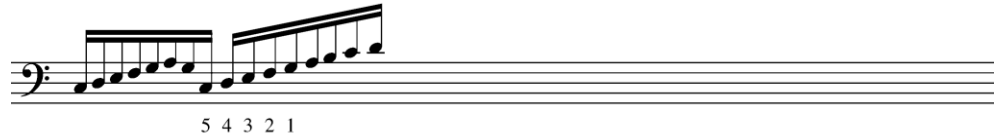


In den Fingersatz-Stücken sind kaum Beispiele enthalten, in denen Sekundfortschreitungen in der linken Hand nach Pausen mit schlechten Note beginnen. Der im ersten der beiden Beispiele aus der Handschrift Kopenhagen für den Beginn einer Abwärtsskala angegebene Fingersatz 123... ist, wie bei entsprechenden Spielsituationen in der rechten Hand, so angelegt, dass die Handposition bei den ersten drei Noten unverändert bleibt. Am zweiten Beispiel ist zu beobachten, dass eine schlechte Note am Beginn auch dann mit 1 ausgeführt wird, wenn nur ein tieferer Ton folgt, bevor die Linie wieder ansteigt.

84 Kopenhagen X, 13



85 Lynar A1 X, 41



86 Gorczyn III, 13-14



87 Celle IV, 24



Der erste Ton eines längeren aufwärts führenden Tonleiter-Ausschnitts, der nach einem Abwärtssprung mit einer schlechten Noten beginnt, wird in der linken Hand mit 5 gespielt. Wenn die Linie weit genug aufsteigt, wie in den Beispielen aus den Fingersatz-Quellen Kopenhagen, Lynar A1 und Gorczyn, ergibt sich dabei ein alle fünf Finger der Hand umfassender Positions-Fingersatz. Am Anfang wird auch dann die 5 verwendet, wenn es sich nur um vier aufsteigende Töne handelt, wie in der Stelle aus der Handschrift Celle.

Für Sekundfortschreitungen an Stellen, an denen sich durchgängig gute und schlechte Noten abwechseln, werden neben den mit dem Hauptfinger und seinen beiden Nebenfingern gespielten Basis-Fingersätzen – rechts $\underline{3}4$ und $\underline{3}2$, links $\underline{2}1$ und $\underline{2}3$ – in beiden Händen Positions-Fingersätze verwendet, in die gelegentlich alle fünf Finger der Hand mit einbezogen werden. Gute Noten werden links mit 2 und 4, rechts mit 3 und 5, in besonderen Spielsituationen in einer Reihe von Quellen auch mit 1 ausgeführt; die anderen Finger spielen die schlechten Noten. Bei dieser Anlage der Fingersätze zieht ein durchgängiger Wechsel von guten und schlechten Noten stets einen durchgängigen Fingerwechsel nach sich.

In beiden Händen lassen sich an einigen wenigen Stellen für vier oder fünf schrittweise auf- oder absteigende Noten Positions-Fingersätze beobachten, für die das Prinzip der guten und schlechten Noten nur insofern Bedeutung hat, als die Positions-Fingersätze jeweils auf einer guten Note beginnen, nicht aber zwangsläufig mit einem guten Finger. Bevor untersucht wird, wie sich die gängigen Fingersätze verändern, wenn zwei gute Noten direkt aufeinander folgen, werden diese Positions-Fingersätze besprochen, da sie teilweise auch an Stellen vorkommen, an denen sich gute und schlechte Noten durchgängig abwechseln, auch wenn sich diese Struktur nicht im Fingersatz niederschlägt.

Die aus vier oder fünf entweder durchgängig auf- oder absteigenden Tonschritten bestehenden Gruppen werden im Zusammenhang mit diesen Positions-Fingersätzen als Vier- oder Fünftongruppen bezeichnet. Wenn im Rahmen dieser Untersuchung der Begriff „Tongruppe“ verwendet wird, bezieht er sich immer auf diese Tonfolgen und schließt damit ein, dass es sich um sekundweise aufsteigende oder absteigende Tonleiterausschnitte handelt, die auf einer guten Note beginnen.

88 Wolfenbüttel II, 5-7



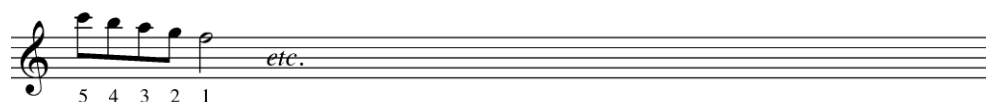
89 Wolfenbüttel II, 11-13



90 Wolfenbüttel II, 17-19



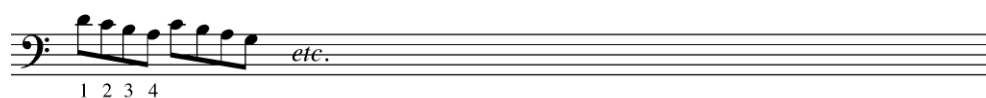
91 Wolfenbüttel II, 28



92 Wolfenbüttel II, 33-35



93 Wolfenbüttel II, 38



94 Wolfenbüttel II, 39-41



95 Wolfenbüttel II, 48-49



Am Beginn der Handschrift Wolfenbüttel befindet sich eine systematische Aufstellung von unterschiedlichen Skalen und Skalen-Ausschnitten, die mit Fingersatz-Angaben versehen sind. Für beide Hände ist zunächst der gängige Tonleiter-Fingersatz angegeben – die entsprechenden Takte sind in den Fingersatz-Beispielen 60 und 68 vollständig enthalten. Dann folgen

die hier wiedergegebenen Übungsstücke, die aus sekundweise auf- und absteigenden Wiederholungen von Vier- und Fünftongruppen bestehen, die mit Positions-Fingersätzen gespielt werden sollen. Fingersatz-Angaben finden sich, wenn überhaupt, jeweils nur im ersten Takt – der Fingersatz ergibt sich aus dem Zusammenhang ohnehin. Auffällig ist, dass bei den Viertongruppen nur für die rechte Hand jeweils zwei Fingersätze angegeben sind, aufwärts 1[234] und 2[345], abwärts 5[432] und 4[321].

96 Gorczyn IV, 5-7



97 Gorczyn III, 5-7



Eine Entsprechung zu den Positions-Fingersätzen aus der Handschrift Wolfenbüttel findet sich in den Applicatio-Beispielen aus Gorczyn. In den in den Fingersatz-Beispielen wiedergegebenen Teilen sind für auf- und absteigende Viertongruppen jeweils zwei grundlegend verschiedene Fingersatz-Typen angegeben: Sehr systematisch folgt bei beiden Beispielen in der Aufwärts- wie in der Abwärtsbewegung auf den üblichen Basis-Fingersatz jeweils ein Positions-Fingersatz für Viertongruppen. In der linken Hand ist diese Struktur in der Aufwärtsbewegung nicht zu erkennen, da bei den vom Prinzip der guten und schlechten Noten bestimmten Fingersätzen am Anfang von aufwärts führenden Skalen ein mit 4 beginnender Positions-Fingersatz verwendet wird, wenn der erste Ton eine gute Note ist, und sich somit zweimal derselbe Fingersatz ergibt. Da in Gorczyn die Applicatio-Beispiele für beide Hände durchgängig die gleiche Grundstruktur aufweisen, besteht aber kein Zweifel daran, dass die beiden gleichlautenden Fingersätze auf zwei verschiedene Arten der Fingersatz-Anlage zurückzuführen sind. Vielleicht liegt in der Übereinstimmung dieser beiden auf unterschiedlichen Prinzipien basierenden Fingersätze der Grund dafür, dass in der Handschrift Wolfenbüttel für die Viertongruppen links nur ein Fingersatz angegeben ist.

98 Lynar A1 V, 13



99 Celle XI, 13



Die in Wolfenbüttel und Gorczyn systematisch demonstrierten Positions-Fingersätze für Vier- und Fünftongruppen sind in den überlieferten Fingersatz-Angaben ansonsten, vor allem in der rechten Hand, nur äußerst selten zu beobachten. Vielleicht kann in dem Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Lynar A1, in dem für den Beginn des zweiten Teils einer

aufwärts führenden Tonleiter die Fingersatz-Ziffer 1 angegeben ist, die Anwendung eines Positions-Fingersatzes für Viertongruppen gesehen werden; wahrscheinlich ist die vorausgehende Obertaste für den Einsatz dieses Fingersatzes entscheidend. Der Beginn des Beispiels aus Cello, in dem der fünfte Ton nicht mit 3, wie bei den gängigen Fingersätzen für Sekundfortschreitungen auf einer guten Note am Ende einer absteigenden Linie, auf die kein größerer Aufwärtssprung folgt, sondern mit 1 zu spielen ist, zeigt einen Positions-Fingersatz für Fünftongruppen.

100 Wolfenbüttel IX, 2

4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3

101 Beginiker III, 43-45

3 (4) 1 3 (4) 1 5 1 2 3 4 1 2 3 4

102 Beginiker III, 47

1 2 3 4 3 (4)

103 Lynar A1 I, 19-20

1 2 3 4

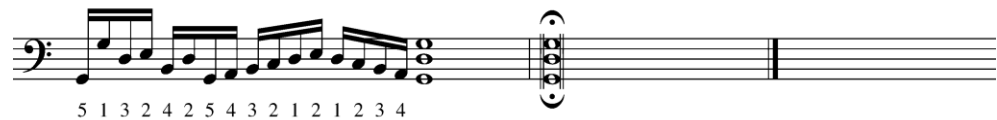
104 Lynar A1 I, 43

1 2 3 4

105 Lynar A1 I, 50

5 4 3 2 1 2 1 2 3 2

106 Lynar A1 III, 35-36



107 Göttingen VIII, 11



Auch in der linken Hand stellt der Einsatz von Positions-Fingersätzen für Vier- und Fünftongruppen, wie sie die Fingersatz-Beispiele aus den Handschriften Wolfenbüttel, Beginiker, Lynar A1 und Göttingen zeigen, eine seltene Ausnahme dar.

Die Beispiele aus der Quelle Beginiker geben einen kleinen Einblick in die Suche nach einem geeigneten Fingersatz, da sie Stellen zeigen, an denen in der Handschrift einzelne Fingersatz-Ziffern durchgestrichen und durch andere ersetzt worden sind. Mit den ursprünglich notierten, nach wie vor gut lesbaren Fingersätzen, die in runden Klammern wiedergegeben sind, sind die Stellen durchaus ausführbar; es handelt sich also nicht um eindeutig fehlerhafte, unrealisierbare Fingersätze. Die Unsicherheit im Umgang mit den Positions-Fingersätzen für Tongruppen, die die Fingersatz-Korrekturen in der Handschrift Beginiker dokumentieren, unterstreicht die Ausnahmestellung dieser ungewöhnlichen Fingersätze.

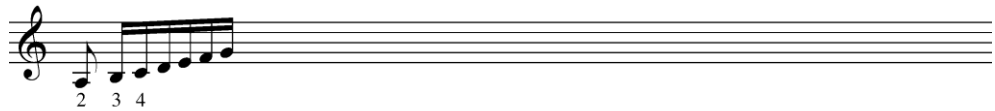
Die souveräne Anwendung dieser Fingersätze in den Fingersatz-Beispielen aus der Handschrift Lynar A1 offenbaren eine große Flexibilität bei der Gestaltung des Fingersatzes in dieser Quelle, die sich dadurch auszeichnet, dass die unterschiedlichen Möglichkeiten der Applikatur ganz gezielt eingesetzt werden. Bei den ersten beiden Beispielen erleichtern die Positions-Fingersätze, bei deren Verwendung die erste von der rechten Hand zu spielende Note mit dem oberen Randfinger 1 gespielt werden kann, den Übergang von der rechten in die linke Hand. Die originale Balkung zeigt eindrucksvoll, dass es sich jeweils um eine zusammenhängende Bewegung handelt. Der Positions-Fingersatz für die zur nachfolgenden Trillerfigur aufsteigende Linie im dritten Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Lynar A1 führt direkt in den feststehenden Fingersatz für den kadenzierenden Triller hinein⁴. Wenn für die ihm vorausgehende, mit einer guten Note beginnende aufsteigende Linie der gängige Fingersatz $\underline{4321}$ verwendet würde, müsste zum Triller hin die 1 fortgesetzt werden.

Das letzte Beispiel aus Lynar A1 zeigt eine Figuration in der linken Hand kurz vor Ende des Stückes. Einen halben Takt später hat die rechte Hand die gleiche Tonfolge auszuführen; die entsprechende Stelle ist im Fingersatz-Beispiel 57 wiedergegeben. Die den Schluss des Stückes vorbereitende Figuration gliedert sich in zwei Teile: eine Akkordbrechung und einen auf- und absteigenden Tonleiterschnitt. Die Aufwärtsbewegung am Anfang des zweiten Teils beginnt in beiden Händen mit einem Positions-Fingersatz (rechts $\underline{123434\dots}$, links $\underline{543212\dots}$). Dieser bindet den Beginn des zweiten Teils der abschließenden Figuration in beiden Händen zusammen, setzt ihn deutlicher von der vorausgehenden Akkordbrechung ab und unterstreicht damit die kompositorische Mikrostruktur dieser Stelle, die sich dadurch auszeichnet, dass die beiden Teile der Figuration nicht gleich lang sind, sondern dem zweiten, der in beiden Händen durch den einleitenden Positions-Fingersatz hervorgehoben wird, mehr Raum lässt. Bei allen vier aus der Handschrift Lynar A1 diskutierten Fingersatz-Beispielen für die Verwendung von Positions-Fingersätzen zeigt sich eine enge Verflechtung von spieltechnischen und musikalischen Aspekten, die für die Anlage der Fingersätze bestimmend sind.

⁴ Siehe Kapitel 3.4.

Im Folgenden wird untersucht, welche Veränderungen sich am Fingersatz ergeben, wenn sich nicht durchgängig gute und schlechte Noten abwechseln. Betrifft dies nur einzelne Noten, so lassen sich auch nur geringe Abweichungen von den gängigen, auf dem Prinzip der guten und schlechten Noten basierenden Fingersätzen beobachten. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn nur zu Beginn einer Stelle zwei gute Noten unmittelbar aufeinander folgen, im weiteren Verlauf aber ein ständiger Wechsel von guten und schlechten Noten vorliegt.

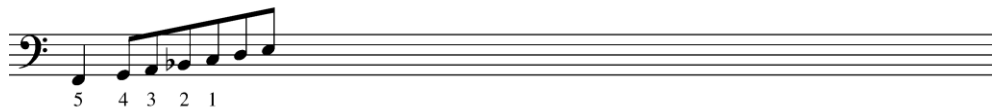
108 Lynar A1 VII, 56



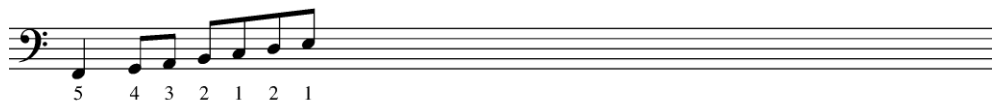
109 Beginiker IV, 9



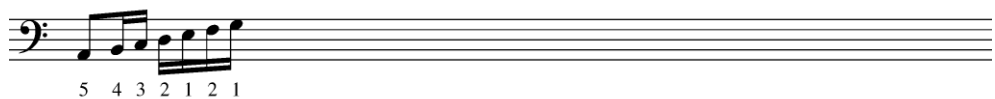
110 Lynar A1 I, 3



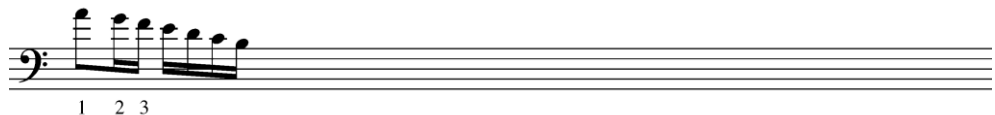
111 Göttingen VIII, 6



112 Wolfenbüttel VII, 26



113 Celle IV, 28

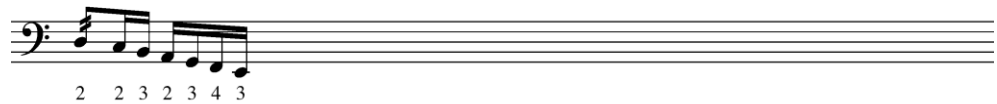


Wenn die erste Note einer Tonleiter doppelt so lang ist wie die nachfolgenden Töne, folgen am Beginn zwei gute Noten unmittelbar aufeinander. In der Regel werden die beiden Töne am Skalenanfang nicht mit demselben Finger gespielt. Wie die angegebenen Fingersatz-Beispiele zeigen, entsprechen die verwendeten Fingersätze denen für Tonleitern, die mit einer schlechten Note beginnen.

114 Wolfenbüttel X, 10



115 Wolfenbüttel X, 20

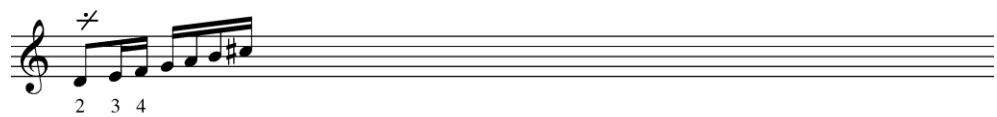


116 Göttingen II, 7

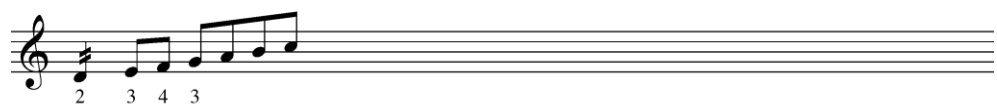


Die längeren Anfangsnoten sind häufig mit Ornament-Zeichen versehen. In beiden Händen werden Töne mit Ornament-Zeichen normalerweise mit dem Hauptfinger gespielt. Dies führt dazu, dass der Hauptfinger an einigen Stellen von der ersten zur zweiten guten Note einer Tonleiter fortgesetzt wird.

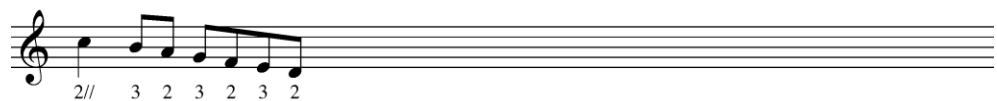
117 Kopenhagen VI, 1



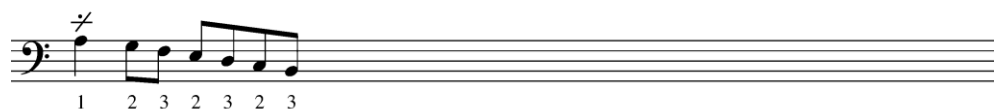
118 Wolfenbüttel X, 21



119 Göttingen II, 2



120 Kopenhagen IX, 2



Für Töne, die mit Ornament-Zeichen versehen sind, wird in einzelnen Ausnahmefällen anstelle des Hauptfingers in der rechten Hand die 2, in der linken die 1 verwendet⁵. Dies ist

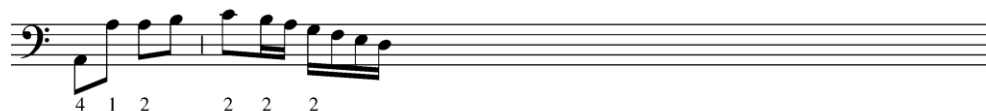
⁵ Siehe Kapitel 3.4.

auch bei einigen der mit Ornamenten versehenen, längeren guten Noten am Anfang von Tonleitern zu beobachten, die auf diese Weise ohne Fortsetzungs-Fingersätze ausführbar sind.

121 Voigtländer I, 74-76



122 Celle IV, 16-17



In seltenen Fällen wird der Hauptfinger bei zwei guten Noten am Tonleiter-Anfang auch dann fortgesetzt, wenn der erste Ton nicht mit einem Ornament-Zeichen versehen ist. In der Regel ist dies wie in den Fingersatz-Beispielen aus den Handschriften Voigtländer und Celle auf eine besondere, der Stelle vorausgehende Spielsituation zurückzuführen, deren Fingersatz direkt auf die Verwendung des Hauptfingers bei der längeren, guten Note am Anfang der Tonleitern zuläuft. Fortsetzungs-Fingersätze sind bei Figurations-Fingersätzen aber immer eine auf Einzelfälle beschränkte Ausnahme, die Regel ist der Fingerwechsel.

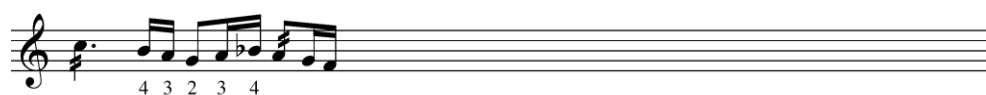
Bei Tonleitern, deren erste Note länger ist als alle nachfolgenden, gibt es nur am Beginn eine Stelle, an der zwei gute Noten direkt aufeinander folgen; von der zweiten guten Note an wechseln sich wieder durchgängig gute und schlechte Noten ab. Die Fingersätze für diese Tonleitern sind daher so angelegt, dass die zweite gute Note jeweils rechts mit 3 und links mit 2 oder 4 gespielt wird, so dass in der Folge die gängigen Fingersätze für Sekundfortschreitungen bei ständigem Wechsel von guten und schlechten Noten angewendet werden können.

In den meisten Situationen, in denen zwei gute Noten unmittelbar hintereinander vorkommen, ist dies jedoch kein isolierter Einzelfall. Nicht selten folgen auf zwei gute Noten gleich nach einer schlechten erneut zwei gute. Bei solchen Sekundfolgen ändert sich die Bewegungsrichtung oft schon nach ganz wenigen Tönen.

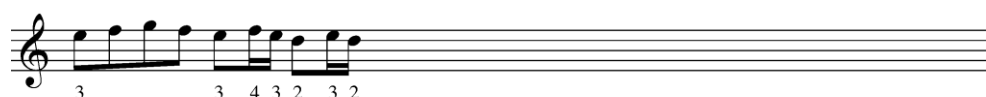
123 Kopenhagen XIV, 1-2



124 Lynar A2 I, 38



125 Wolfenbüttel X, 27



126 Wolfenbüttel XIII, 28-29



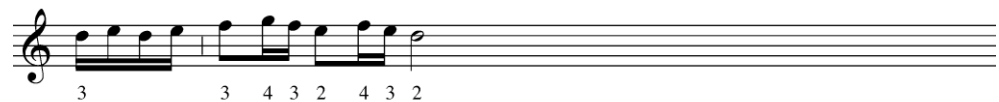
127 Lynar B3 I, A1-A4



128 Celle XI, 1-2



129 Celle XI, 23-24



130 Ihre II, 45-46



131 Wolfenbüttel XIII, 25-27



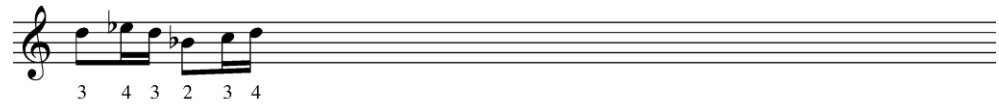
An vielen Stellen sind in der rechten Hand mit einer guten Note beginnende Tonfolgen aus drei schrittweise auf- oder absteigenden Noten zu beobachten, die in Abhängigkeit von der Bewegungsrichtung entweder mit 234 oder mit 432 ausgeführt werden. Diese werden in Entsprechung zu den ebenfalls mit Positions-Fingersätzen ausgeführten Vier- und Fünftongruppen im Rahmen dieser Untersuchung als Dreitongruppen bezeichnet. Dieser Begriff schließt auch hier mit ein, dass es sich um sekundweise aufsteigende oder absteigende Tonleiterausschnitte handelt, die jeweils mit einer guten Note beginnen.

Gelegentlich schließen sich bei einer längeren Folge von Sekundschritten unmittelbar weitere dieser Dreitongruppen an, je nach Bewegungsrichtung entweder jeweils einen Ton höher oder tiefer. Wie die letzten vier der wiedergegebenen Fingersatz-Beispiele zeigen, kann der Positions-Fingersatz für Dreitongruppen dann auch mehrfach hintereinander verwendet werden.

132 Wolfenbüttel V, 17-18



133 Lynar B8 I, 77

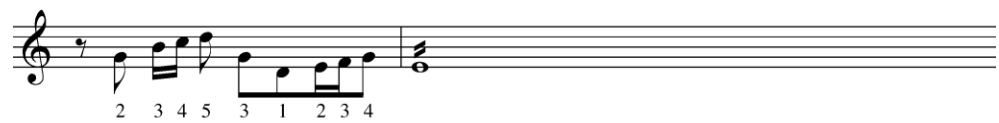


134 Lynar A1 VII, 56-57

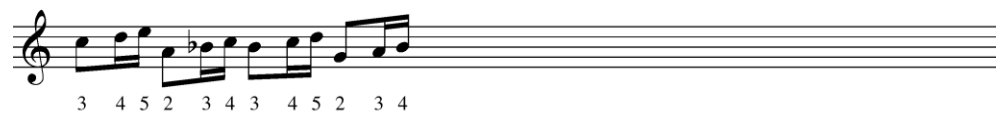


Auch Dreitongruppen, die nicht schrittweise erreicht und verlassen werden, werden an einigen Stellen mit den Positions-Fingersätzen gespielt.

135 Lynar A1 I, 37-38



136 Lynar B8 I, 143

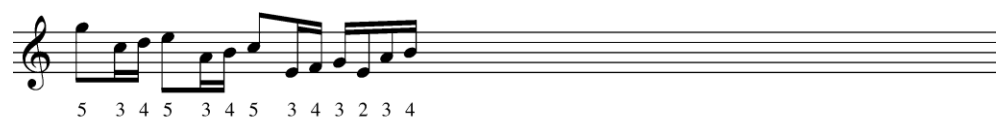


Manchmal werden für aufwärts führende Dreitongruppen zwei verschiedene Positions-Fingersätze im Wechsel angegeben, 234 auch 345.

137 Voigtländer II, 44



138 Göttingen VIII, 17



Die Beispiele aus den Handschriften Voigtländer und Göttingen deuten darauf hin, dass die Fingersatz-Variante 345 insbesondere dann verwendet wird, wenn ein größerer Abwärtssprung folgt.

139 Celle IV, 25



140 Lynar A1 I, 37



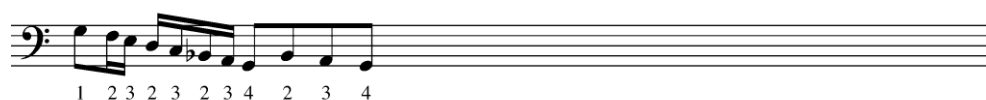
In der linken Hand werden drei stufenweise auf- oder absteigende Sekundschritte normalerweise ohnehin mit 234 oder 432 gespielt, vorausgesetzt, es handelt sich um eine Folge aus einer guten, einer schlechten und einer weiteren guten Note. An einigen wenigen Stellen macht es jedoch trotzdem Sinn, auch in der linken Hand von Positions-Fingersätzen für Dreitongruppen zu sprechen, insbesondere bei Fingersätzen, für deren Anlage der von den Positions-Fingersätzen ausgefüllte Terzrahmen von zentraler Bedeutung ist, wie in den Fingersatz-Beispielen aus den Handschriften Celle und Lynar A1.

In dem Beispiel aus Celle stehen eindeutig die Dreitongruppen im Vordergrund, wie an dem mehrmaligen Fortsetzen eines Fingers beim Übergang von einem Positions-Fingersatz zum nächsten zu erkennen ist. Das Beispiel aus der Handschrift Lynar A1 steht in Zusammenhang mit dem aus demselben Takt stammenden Fingersatz-Beispiel 135 für die rechte Hand. Für aufwärts führende Dreitongruppen sind an beiden Stellen zwei verschiedene Positions-Fingersätze im Wechsel angegeben, rechts 234 und 345, links 432 und 321.

141 Celle VIII, 29-30



142 Göttingen IV, 52



143 Tappert I, 126



144 Göttingen II, 23-24



Auch an Stellen, an denen sich in der linken Hand gute und schlechte Noten durchgängig abwechseln, werden drei stufenweise auf- oder absteigende Töne gelegentlich mit einem aus den drei mittleren Fingern der Hand gebildeten Positions-Fingersatz ausgeführt, auch solche, die nicht mit einer guten Note beginnen wie in den ersten drei Fingersatz-Beispielen. Diese drei Töne umfassenden Positions-Fingersätze sind insbesondere dann zu beobachten, wenn die musikalische Struktur von Gruppen aus vier Tönen bestimmt ist, mit denen ein sowohl am Anfang als auch am Ende der Tonfolge stehender Ton figuriert wird durch eine über drei Töne stufenweise auf- oder absteigende Tonfolge und einen Terzsprung in die entgegengesetzte Richtung. Bei diesen Tonfolgen können sowohl der Terzsprung am Anfang stehen wie im ersten Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Göttingen und dem aus Tappert, als auch die drei Tonschritte wie im zweiten aus Göttingen. Die Fixierung auf die vier Töne der einzelnen Figurations-Gruppen ist besonders gut im letzten Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Göttingen am Übergang vom ersten zum zweiten Takt zu beobachten, an dem in aufsteigender Linie die 4 nach der 3 eingesetzt wird. In den letzten beiden Fingersatz-Beispielen wechseln sich jeweils zwei verschiedene Fingersätze ab, bei dem einen wird die aufsteigende Dreitongruppe mit 432 ausgeführt, bei dem anderen mit 321 wie in dem Beispiel 140 aus der Handschrift Lynar A1.

145 Göttingen III, 7-8



146 Voigtländer II, 37-39



Äußerst selten kommen Positions-Fingersätze für Dreitongruppen auch in der rechten Hand an Stellen vor, an denen sich durchgängig gute und schlechte Noten abwechseln. Vermutlich werden sie in dem Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Göttingen wegen der Lage der Obertasten, in dem aus der Handschrift Voigtländer wegen der nachfolgenden Oktavsprünge verwendet.

147 Kopenhagen XII, 8-12



148 Kopenhagen III, 5-8

149 Skara V, 12-16

150 Celle XII, 1-4

151 Celle XII, 6-8

152 Celle IX, 3-8

153 Celle III, 9-12

154 Fabricius XX, 1-3

155 Fabricius XXII, 1-4

Die Positions-Fingersätze für Dreitongruppen lassen sich aus nahe liegenden Gründen besonders häufig in Dreiertakten beobachten, gleichermaßen in der rechten wie in der linken

Hand. In den beiden Beispielen aus der Handschrift Kopenhagen werden rechts sogar einzelne Finger zweimal unmittelbar hintereinander eingesetzt, um den Dreitongruppen-Fingersatz anwenden zu können. In dem Fingersatz-Beispiel für beide Hände aus der Handschrift Celle – ausnahmsweise wird der Anteil der linken Hand aufgrund der ungewöhnlich hohen Lage nicht im Bass- sondern im Violinschlüssel wiedergegeben – wird in beiden Händen im Wechsel mit 432 bzw. 234 der Fingersatz 321 bzw. 123 verwendet; so kann vom zweiten Takt an die Position beider Hände unverändert bleiben.

Am Ende der Untersuchung der Fingersätze für Sekundfortschreitungen sei auf zwei Stellen aus der Handschrift Wolfenbüttel hingewiesen, deren auf den ersten Blick ungewöhnliche Fingersätze sich nur unter Berücksichtigung des musikalischen Zusammenhangs erklären lassen. Wiedergegeben ist deshalb jeweils nicht nur die nahezu durchgängig mit Fingersätzen versehene Oberstimme sondern auch der Anteil der linken Hand.

156 Wolfenbüttel X, 23-25

The musical score for example 156 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a complex fingering sequence: 3 3 2 3 2 3 4 2 3 3 2 | 3 2 3 4 3 4 3 4 3 2 3. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes.

Am Beginn dieses Fingersatz-Beispiels fällt ein Fortsetzungs-Fingersatz auf, der leicht durch die Verwendung eines Positions-Fingersatzes für Dreitongruppen zu vermeiden wäre. An Stelle des in der Handschrift enthaltenen Fingersatzes würde sich dadurch am Beginn der Fingersatz $\underline{3} \underline{43} \underline{2} \underline{34} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \dots$ ergeben, bei dem nicht nur das Fortsetzen des Hauptfingers am Taktanfang vermieden wird, sondern auch der Sekundschritt abwärts in der Taktmitte nicht mit $\underline{42}$ ausgeführt werden müsste. Diese rein technische Betrachtungsweise wird der Stelle aber nicht gerecht. Wie an den drei Begleitakkorden zu erkennen ist, sind in dem Takt die Zählzeiten 1, 2 und 4 von Bedeutung. Der Gewichtung der Zählzeiten, die sich an den Harmoniewechseln ablesen lässt, entspricht die Anlage des Fingersatzes für die Oberstimme: Auf den drei Zählzeiten 1, 2 und 4 wird jeweils der Hauptfinger verwendet, auf der dritten Zählzeit, an der Akkordwechsel stattfindet, die 4.

Es handelt sich bei diesem Fingersatz-Beispiel um einen Ausschnitt aus der dritten Variatio über eine Choralmelodie. In der vorausgehenden zweiten Variatio ist der cantus firmus besonders gut zu verfolgen. Die entsprechende Stelle ist im folgenden Fingersatz-Beispiel wiedergegeben.

157 Wolfenbüttel X, 13-15

The musical score for example 157 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a simple melodic line with notes on the first, second, and fourth beats of each measure. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The fingering sequence for the upper staff is: 1 5 2 3 4 1 2 1 2 4 1 5 | 4 2 3 2 1 5.

Der Vergleich mit der Choralmelodie klärt die musikalische Struktur der Stelle. Bei den auf den Zählzeiten 1, 2 und 4 mit dem Hauptfinger gespielten Tönen handelt es sich um

die Töne des cantus firmus. Wie die Anlage der Begleitakkorde so spiegelt auch der Fingersatz in der kolorierten Fassung die melodische Struktur des Chorals wider.

158 Wolfenbüttel XIII, 17-18



Bei der zweiten Stelle aus der Handschrift Wolfenbüttel handelt es sich um den Beginn der zweiten Variatio eines Tanzsatzes. Die folgende Stelle zeigt die zugrunde liegende Tanzmelodie am Anfang der ersten Variatio.

159 Wolfenbüttel XIII, 1-2



Der Fingersatz bei der figurierten Fassung der Melodie in der zweiten Variatio betont die zweite Zählzeit durch die Verwendung des Hauptfingers und nimmt die unbedeutendere dritte Zählzeit zurück. Die Anlage des Fingersatz unterstreicht auch hier die Mikrostruktur des Stückes.

3.3 Fingersätze für Intervallsprünge

Nach der Sekunde ist die Terz das mit Abstand am häufigsten verwendete Intervall. Daher nehmen Terzfortschreitungen im Rahmen der Untersuchung der Fingersätze für Intervallsprünge den größten Raum ein. Größere Sprünge kommen deutlich seltener vor. Sie werden im Anschluss an die Analyse der Fingersatz-Angaben bei Terzsprüngen zusammenfassend behandelt.

Für einzelne, von Sekundschritten eingerahmte Terzsprünge werden in der rechten Hand keine besonderen Fingersätze verwendet. Aus der Fingersatz-Anlage der den Sprüngen unmittelbar vorausgehenden und folgenden Sekundfortschreitungen ergibt sich der Fingersatz für die dazwischen liegenden Terzen.

- 1 Kopenhagen VII, 6-7



- 2 Wolfenbüttel VII, 33-34



- 3 Wolfenbüttel VI, 26



- 4 Göttingen II, 25-26



- 5 Göttingen VI, 16-17

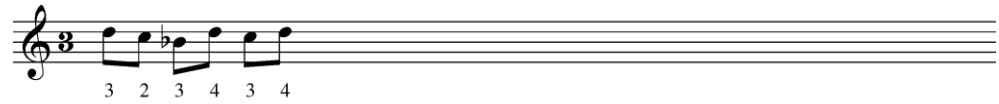


- 6 Beginiker IV, 26-27



Die wiedergegebenen Fingersatz-Beispiele zeigen Terzsprünge abwärts von guten zu schlechten Noten. Die sie umgebenden Sekundschrte führen zum Fingersatz 32. Dieser wird auch bei abwärts führenden Terz-Treppen verwendet, wie die letzten beiden Beispiele demonstrieren.

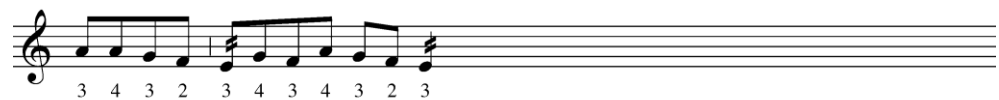
7 Kopenhagen VIII, 37



8 Wolfenbüttel XIV, 21-22



9 Wolfenbüttel XIII, 22-23



In der Gegenrichtung ergibt sich entsprechend der Fingersatz 34. Das letzte Fingersatz-Beispiel zeigt wiederum eine Terzterre.

10 Göttingen IX, 25-26



11 QN 203 IV, 5-6



12 Wolfenbüttel VII, 28



13 Lynar A1 VII, 55



14 Voigtländer II, 42-43



15 Kopenhagen XI, 53-54



16 Kopenhagen XI, 35-37



Auch wenn Terzsprünge nicht nach einer guten, sondern nach einer schlechten Note vorkommen, wird der Sprung-Fingersatz vom Umfeld bestimmt: abwärts 43, aufwärts 23. Im Wechsel mit Sekundsritten ergeben sich Sekundtreppen, die an einigen Stellen stets unter Beibehaltung des gleichen Fingersatzes über viele Stufen ab-, seltener auch aufsteigen.

17 Wolfenbüttel X, 8-9

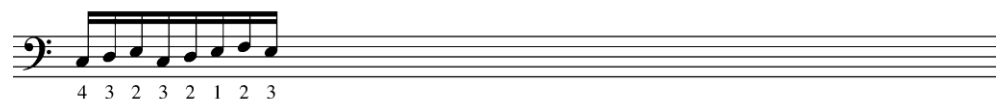


18 Wolfenbüttel XIV, 19-21



Die beiden Fingersatz-Beispiele aus der Handschrift Wolfenbüttel zeigen unterschiedliche von Sekundsritten umgebene Terzsprünge in der rechten Hand.

19 Lynar A1 I, 21



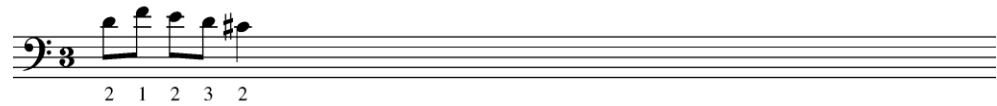
20 Lynar B2 I, 101



21 Fabricius X, 1-2



22 Kopenhagen XI, 41



Auch in der linken Hand können die Fingersätze für von Sekundschritten eingerahmte Terzsprünge von guten zu schlechten Noten von den Fingersatz-Angaben für die den Sprünge unmittelbar vorausgehenden und folgenden Sekundfortschreitungen bestimmt werden. Terzsprünge abwärts werden dann mit $\underline{23}$ ausgeführt, aufwärts mit $\underline{21}$.

23 Wolfenbüttel IV, 14-15



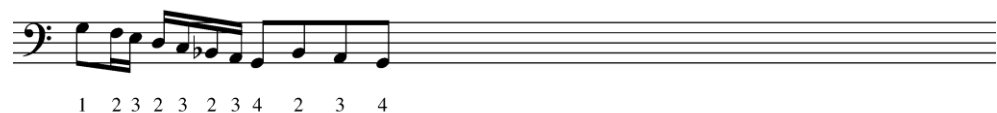
24 Wolfenbüttel XIV, 41-43



25 Göttingen I, 29-30



26 Göttingen IV, 52



Häufig werden in der linken Hand für Terzsprünge von guten zu schlechten Noten zwischen Sekundschritten jedoch Fingersätze verwendet, die nicht von der auf sie folgenden Bewegung bestimmt sind. Dabei werden die Terzen abwärts mit $\underline{24}$, aufwärts mit $\underline{42}$ ausgeführt. Da in der linken Hand bei Sekundfortschreitungen auf guten Noten die Finger 2 und 4 verwendet werden, schließt sich dieser Fingersatz zwar direkt an die vorausgehende Sekundfolge an; der sich anschließende Sekundschritt muss dann jedoch mit $\underline{42}$ gespielt werden, damit auch in der Folge gute Noten wieder mit 2 oder 4 ausgeführt werden können. Im letzten Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Göttingen folgt auf den Terzsprung ein Positions-fingersatz für eine absteigende Dreitongruppe, was dazu führt, dass sich an dieser Stelle der ungewöhnliche Fingersatz $\underline{42}$ für den Sekundschritt nach dem Tersprung erübrigt.

34 Beginiker IV, 15-16

35 Wolfenbüttel VII, 4-5

36 Lynar B3 III, 21

37 Tappert I, 115

Besondere Spielsituationen ziehen oft besondere Fingersätze nach sich. So lassen sich auch bei Terzsprüngen einige Strukturen beobachten, die von den bislang beschriebenen Fingersätzen abweichen. Die hier wiedergegebenen Fingersatz-Beispiele aus kadenzierenden Zusammenhängen enthalten jeweils einen Terzsprung abwärts, durch den zwei aufsteigende Sekundschritte miteinander verbunden sind. Diese jeweils mit dem Subsemitonium beginnende Figur entspricht somit einer aus zwei Stufen bestehenden Sekundtreppe. Sie wird aber in beiden Händen nicht mit dem für Sekundtreppen beschriebenen Fingersatz ausgeführt, sondern ähnlich wie kadenzierende Trillerfiguren¹ mit einem Positions-Fingersatz, rechts mit 3423, links mit 2132. Der Fingersatz unterstützt die musikalische Struktur der aus vier zusammenhängenden Tönen bestehenden Figurations-Figur, die nicht von den einzelnen Sekundstufen bestimmt wird.

38 Zellerfeld I, 140-141

39 Ihre IV, 3-4

¹ Siehe Kapitel 3.4.

Abweichende Fingersätze für Terzsprünge zwischen Sekundschritten ergeben sich auch durch die Verwendung von Positions-Fingersätzen für Dreitongruppen in der rechten Hand. In dem Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Zellerfeld werden die abwärts führenden Sekundtreppen nicht mit 3434 sondern mit 2323 gespielt. In dem Beispiel aus der Handschrift Ihre wird für den ersten Terzsprung der abwärts führenden Terztreppen der Fingersatz 42 verwendet; die Terzsprünge im weiteren Verlauf des Beispiels können wieder mit 32 ausgeführt werden.

40 New Haven I, 27-28



Für die Anlage der Fingersätze bei Terzsprüngen ist es entscheidend, ob sich die Terzen zwischen Sekundschritten oder Intervallsprüngen befinden. Alle bislang untersuchten Terzsprünge sind von Sekundschritten eingerahmt gewesen. Die im folgenden zu analysierenden Stellen, an denen Terzsprünge im Umfeld von weiteren Intervallsprüngen stehen, zeigen ein sehr viel einheitlicheres Bild. In der Regel werden diese Terzsprünge in beiden Händen durchgängig mit den Fingern 2 und 4 ausgeführt. Das Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift New Haven zeigt, dass Terzsprünge in abwärts führenden Terztreppen, für die im Umfeld von Sekundschritten in der rechten Hand in der Regel der Fingersatz 32 verwendet wird, im Zusammenhang mit anderen Terzsprüngen auch mit 42 gespielt werden.

41 Kopenhagen X, 20



42 Wolfenbüttel VII, 29



Einzelne auf- und abspringende Terzen werden nach Möglichkeit mit den Fingern 2 und 4 ausgeführt.

43 Göttingen II, 11-13



44 New Haven I, 15-17



Die Fingersätze zu den in den letzten beiden Takten im Wesentlichen übereinstimmenden Stellen aus den Handschriften Göttingen und New Haven unterscheiden sich lediglich bei den beiden Terzsprüngen am Beginn der Takte. Während der Fingersatz 35 in Göttingen von den vorausgehenden Sekundschriften bestimmt ist, wird in New Haven unabhängig davon der für freie Terzsprünge übliche Fingersatz 24 eingesetzt, auch dann, wenn dazu der zweite Finger fortgesetzt werden muss.

45 Kopenhagen VII, 25-27



46 Ihre VIII, 13-15



47 Celle X, 13-15



Ein Vergleich der Fingersatz-Angaben zu den gleichlautenden Stellen aus den Handschriften Kopenhagen, Ihre und Celle offenbart ebenfalls Unterschiede bei der Anlage der Fingersätze für die Terzsprünge im Anschluss an die vorausgehenden Sekundschriften. In Kopenhagen ist für den ersten Ton der langen Terzschaukel aus der Sekundfolge heraus die 3 angegeben; der Fingersatz 32 wird bei den folgenden Terzsprüngen beibehalten. In Ihre wird der erste Ton, wie an dem Ornament-Zeichen zu erkennen ist², ebenfalls mit 3 gespielt; bei der zweiten Terz wird dann jedoch die 4 eingesetzt. In Celle wird schon die erste Terz mit 42 ausgeführt, auch wenn dazu die 4 fortgesetzt werden muss; der vorausgehende Ton ist zwar in der Handschrift Celle nicht mit einer Fingersatz-Ziffer versehen, es kann aber sicher davon ausgegangen werden, dass er mit 4 zu spielen ist.

48 Fabricius XIX, 1-2



49 Göttingen III, 20-23



² Siehe Kapitel 3.4.

58 Wolfenbüttel XIV, 39



Das zeigt sich auch bei den Fingersätzen für aufsteigende Terztreppen. Während in der rechten Hand die erste Terz im Anschluss an die vorausgehenden Sekundschrte mit 32 gespielt wird und der Fingersatz 42 erst ab der zweiten Terz zum Einsatz kommt, werden die Terzsprünge links durchgängig mit 24 ausgeführt. Da mit Ornament-Zeichen versehene Töne in der rechten Hand in der Regel mit 3, in besonderen Zusammenhängen auch mit 2, nie aber mit 4 gespielt werden³, ist für die entsprechenden Töne in den Fingersatz-Beispielen aus der Handschrift Kopenhagen die 3 angegeben. Besonders deutlich zeigt sich dies im Vergleich der beiden aus dem Fingersatz-Stück Kopenhagen II entnommenen Fingersatz-Beispiele.

59 Lynar A1 III, 35



60 Lynar B3 III, 2-3



61 Voigtländer I, 87



62 Ihre IV, 1-2



63 Ihre VIII, 2a-3a



³ Siehe Kapitel 3.4.

64 Wolfenbüttel V, 26-28

65 Budapest I, 109-111

Terzsprünge, denen ein anderer Sprung vorausgeht, werden auch in der rechten Hand nahezu ausnahmslos mit den Fingern 2 und 4 ausgeführt. In dem zweiten Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Ihre und dem aus Wolfenbüttel kommen zwar einige Terzsprünge vor, die nicht mit 24 oder 42 gespielt werden, bei diesen handelt es sich aber ausschließlich um Terzen, die durch einen Sekundschritt erreicht werden. Das Fingersatz-Beispiel aus Budapest zeigt eine ausgesprochen anspruchsvolle Passage, in der neben zahlreichen Terzsprüngen auch große Oktav- und Dezimensprünge vorkommen. An den Stellen, an denen den Terzsprüngen große Abwärtssprünge vorausgehen, wird die erste Note der Terz mit dem Hauptfinger gespielt, vielleicht, um eine höhere Treffsicherheit bei den großen Sprüngen zu erreichen.

66 Lynar A1 III, 35

67 Voigtländer III, 41

68 Tappert I, 108-109

69 Tappert I, 119-121

73 Lynar A1 II, 9



74 Ihre IV, 1-2

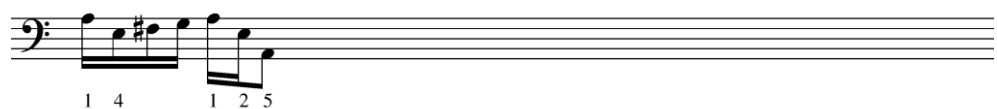


75 Göttingen II, 28



Die Fingersatz-Beispiele zeigen jeweils Terz- und Quartsprünge. Während die Terzen mit den Fingern 2 und 4 ausgeführt werden, werden die Quartan in der Regel mit 2 und 5 gespielt. Lediglich in dem letzten Fingersatz-Beispiel, dem einzigen, in dem der Quartsprung in schnellem Tempo mehrfach wiederholt wird, ist der Fingersatz 42 angegeben.

76 Celle XI, 18



77 Clausholm II, 114



78 Tappert I, 123-125



79 Kopenhagen VII, 15-18



Am Beginn des Fingersatz-Beispiels für die linke Hand aus der Handschrift Celle wird ein Quartsprung abwärts mit 14 ausgeführt. Die zweite Quarte muss mit 12 gespielt werden, da sie Teil einer abwärts führenden Akkordbrechung eines Quint-Oktav-Klangs ist, für die der

Fingersatz 125 verwendet wird. Die Quartensprünge im Fingersatz-Beispiel aus der Quelle Clausholm zeigen prinzipiell die gleichen zwei Fingersätze: Die 2 am Beginn des Beispiels ist durch die vorangehende Sekundfolge bedingt, dann werden die Quartensprünge zunächst mit den Fingern 1 und 4 gespielt, bevor in Vorbereitung der Akkordbrechung die 2 verwendet wird⁴.

In dem Fingersatz-Beispiel aus der Quelle Tappert sind viele gebrochene Quint-Oktavklänge in der linken Hand zu beobachten, die durchgängig mit 125 gespielt werden. Daneben enthält das Beispiel zahlreiche Oktavsprünge. Sie werden jeweils mit den beiden äußeren Fingern der Hand ausgeführt wie in dem anschließenden Beispiel aus der Handschrift Kopenhagen – wegen der extrem hohen Lage ist ein Teil des Fingersatz-Beispiels für die linke Hand ausnahmsweise im Violinschlüssel wiedergegeben.

80 Beginiker IV, 4-5

Musical notation for exercise 80. The treble clef part has a sequence of eighth notes with fingerings 2 5 3 2 3 5 3 4. The bass clef part has a sequence of eighth notes with fingerings 5 2 4 5 4 1 2 4.

81 Beginiker IV, 11-13

Musical notation for exercise 81. The treble clef part has a sequence of eighth notes with fingerings 2 5 3 2 3 4 3 2 5 2. The bass clef part has a sequence of eighth notes with fingerings 5 1 2 5 4 3 2 4 1 5.

82 Voigtländer I, 85-87

Musical notation for exercise 82. The treble clef part has a complex sequence of eighth notes with fingerings 5 3 4 3 4 5 3 2 3 4 3 4 5 3 2 3 4 3 4 5 3 2 3 4 3 4 5 3 2 3 4 3 4 5 3 2 4 2 5 4 3 2.

83 Ihre II, 2

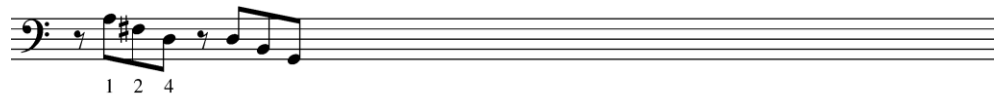
Musical notation for exercise 83. The treble clef part has a sequence of eighth notes with fingerings 4 2 5 3 5 3.

84 Lynar A1 I, 15

Musical notation for exercise 84. The treble clef part has a sequence of eighth notes with fingerings 2 3 5.

⁴ Wenn man eine Klaviatur mit kurzer Oktave voraussetzt, besteht zwischen den Tönen d und D nur die Griffspanne einer kleinen Sexte (siehe Kapitel 3.6). Als Akkordbrechungs-Fingersatz wäre dann nicht 125 sondern 124 zu erwarten. Da beide Fingersätze zu Beginn übereinstimmen, hat dies keinen Einfluss auf den Quartsprung.

85 Lynar A1 I, 17



Die beiden Fingersatz-Beispiele aus der Handschrift *Beginiker* zeigen ungewöhnlich viele unterschiedliche Fingersätze für Akkordbrechungen und Intervallsprünge. In der rechten Hand werden Grundakkorde mit den Fingern 2, 3 und 5 gespielt. Diesen Fingersatz bestätigen in unterschiedlichen Bewegungsrichtungen die Fingersatz-Beispiele aus den Handschriften *Voigtländer* und *Ihre* sowie das erste der beiden Beispiele aus der Handschrift *Lynar A1*. Für das Rahmenintervall der Quinte sind entsprechend die Finger 2 und 5 angegeben.

In der linken Hand zeigen die Beispiele aus *Beginiker* neben den Fingersätzen für Oktavsprünge und gebrochene Quint-Oktav-Klänge zwei verschiedene Fingersätze für Brechungen von Grundakkorden. Im zweiten Beispiel aus *Beginiker* findet sich nur der Fingersatz 124, der auch in dem zweiten Beispiel aus *Lynar A1* zu sehen ist; im ersten Beispiel, in dem zwei Akkordbrechungen aufeinander folgen, wird der erste, eine Sekunde tiefere Akkord mit 245 gespielt, der zweite wiederum mit 124. Durch die Fingersatz-Variante wird das Fortsetzen eines Fingers beim Übergang von der ersten zur zweiten Akkordbrechung vermieden.

86 *Wolfenbüttel VII*, 28-29

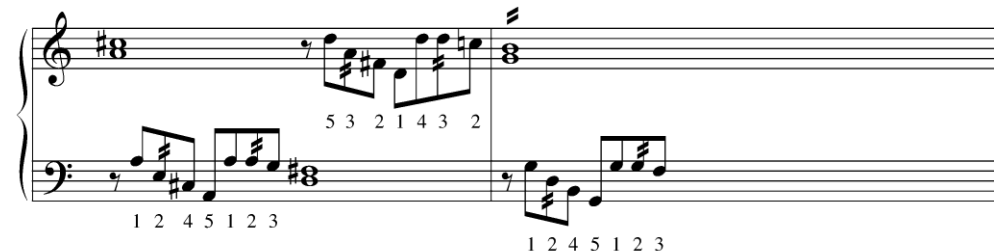


87 *Ihre VII*, 11-13



Die Fingersatz-Beispiele aus den Handschriften *Wolfenbüttel* und *Ihre* zeigen Fingersatz-Angaben für gebrochene Sextakkorde in der rechten Hand. Sie werden wie die Grundakkorde mit 532 gespielt. Das Beispiel aus *Ihre* zeigt unmittelbar danach den Fingersatz 42 für Quartsprünge.

88 *Lynar A1 I*, 26-27



89 Wolfenbüttel V, 25-26

90 Wolfenbüttel VIII, 10

91 Brüssel I, 14-15

92 Brüssel I, 27-28

93 Lynar A1 IX, 4

94 Tappert I, 120

95 Wolfenbüttel VII, 31-32

96 Wolfenbüttel IX, 6-7

Relativ häufig finden sich schließlich Fingersatz-Angaben zu gebrochenen Terz-Quint-Oktav-Klängen. Sie werden rechts durchgängig mit den Fingern 1, 2, 3 und 5 gespielt,

einer Erweiterung des Fingersatzes für gebrochene Sextakkorde, links mit 1, 2, 4 und 5, einer Erweiterung des Fingersatzes für gebrochene Quint-Oktav-Klänge. Abweichende Fingersätze weisen nur die beiden Fingersatz-Beispiele aus der Handschrift Brüssel auf. Sie stammen aus der Applicatio am Beginn der Handschrift. Bei einigen der darin enthaltenen Beispiele steht der Hinweis *etc.* nicht auf Höhe der Fingersätze, wie in dem hier wiedergegebenen Beispiel für gebrochene Akkorde in der linken Hand, sondern auf der Höhe der Tabulatur-Buchstaben. Die Beispiele sind daher so angelegt, dass sie mehrfach, jeweils auf einer höheren Tonstufe wiederholt werden können. Um dabei in der rechten Hand einen Fortsetzungs-Fingersatz mit der 5 zu vermeiden, ist für die Aufwärtsbewegung der Fingersatz 1234 angegeben. Die Applicatio-Beispiele der Handschrift Brüssel weisen insbesondere in der linken Hand sehr häufig Fingersatz-Varianten auf. Der zweite für die Akkordbrechungen in der linken Hand angegebene Fingersatz lässt sich an keiner anderen Stelle in den Fingersatz-Quellen beobachten.

3.4 Ornament-Fingersätze

Die allermeisten in den Fingersatz-Quellen enthaltenen Ornamente sind nicht in Noten ausgeschrieben, sondern mit verschiedenen Zeichen angegeben. Die Ausführung dieser Zeichen wird in den Fingersatz-Quellen an keiner Stelle erläutert. In zeitgenössischen Lehrwerken sind zwar detaillierte Beschreibungen einzelner Ornamente überliefert, die in den Fingersatz-Stücken enthaltenen Ornament-Zeichen sind darin jedoch nicht erwähnt¹. Da die Fingersatz-Angaben an einigen Stellen eine bestimmte Ausführung der Ornament-Zeichen nahe legen oder eine andere ausschließen, können unter Berücksichtigung der Angaben in den Lehrwerken konkrete Hinweise auf die Ausführung der Zeichen aus den Fingersätzen abgeleitet werden.

Das am häufigsten beschriebene Ornament besteht aus einem schnellen Wechsel zwischen einer Note und ihrer oberen oder unteren Nebennote; es beginnt und endet mit der Hauptnote. Michael Praetorius führt für diese Figur im 1619 erschienenen *Syntagma musicum* die Bezeichnungen *Tremolo* oder *Tremulo* sowie *Mordanten* und *Moderanten* an. Die aufsteigende Form bezeichnet er als *Tremulus Ascendens*, die absteigende als *Descendens*. Hinweise zur Ausführung einzelner Ornament-Zeichen sind erst am Ende des 17. Jahrhunderts bei Johann Adam Reincken greifbar. Demnach bezeichnet das Zeichen II einen Triller mit der oberen, X einen mit der unteren Nebennote.

Wenn eine mit einem Ornament-Zeichen versehene Note eine Fingersatz-Angabe aufweist, handelt es sich in der Regel um eine einzige Ziffer. Da sowohl die auf- als auch die absteigenden Triller nach den Beschreibungen in den Lehrwerken gleichermaßen mit der Hauptnote beginnen und enden, ist es nahe liegend zu vermuten, dass sich diese Ziffer auf denjenigen Finger bezieht, mit dem die Hauptnote des Trillers ausgeführt werden soll. Nur in der Handschrift QN 203 sind zu einzelnen mit Ornament-Zeichen versehenen Noten zwei Fingersatz-Ziffern notiert. Dabei handelt es sich jeweils um zwei benachbarte Finger. In diesem Fall sind beide an der Triller-Figur beteiligte Finger angegeben.

In den Handschriften Fabricius und Göttingen befindet sich jeweils eine Stelle, an der unter einer Note drei Fingersatz-Ziffern stehen, die mit einem bogenförmigen Zeichen zusammengefasst sind². Beide Fingersatz-Angaben, 234 in Göttingen und 345 in Fabricius, beziehen sich auf die rechte Hand. Vermutlich soll damit ein Ornament angezeigt werden, das aus drei verschiedenen Noten besteht. Vielleicht handelt es sich um einen Schleifer, da jeweils drei benachbarte Finger in aufsteigender Folge angegeben sind.

Bevor die Fingersätze und Ornament-Zeichen untersucht werden, die in Zusammenhang mit den jeweils nur zwei verschiedene Töne umfassenden, auf- oder absteigenden Trillern stehen, werden Fingersatz-Angaben zu kadenzierenden, jeweils aus drei verschiedenen Tönen bestehenden Trillerfiguren betrachtet, die nicht mit Ornament-Zeichen angegeben, sondern in Noten ausgeschrieben sind.

¹ Alle in diesem Kapitel vorausgesetzten Angaben zu Ornamenten und Ornamentzeichen aus dem 17. Jahrhundert sind in Kapitel 1.4 näher erläutert und belegt. Wie die in Kapitel 1.3 beschriebenen Beziehungen zwischen der Notation der Fingersätze und der der Ornament-Zeichen in den handschriftlichen Fingersatz-Quellen sind sie von grundlegender Bedeutung für die Untersuchung der Ornament-Zeichen und der mit ihnen in Zusammenhang stehenden Fingersatz-Angaben. Auf Einzelverweise auf die in den Kapiteln 1.3 und 1.4 erläuterten Details wird im Rahmen der Analyse der Ornament-Fingersätze aus Gründen einer einfacheren Lesbarkeit des Textes durchgängig verzichtet, nur über einzelne Begriffe hinausgehende, direkte wörtliche Zitate werden erneut belegt.

² Fabricius I, 1; Göttingen V, 6.

1 New Haven I, 28-29



2 Wolfenbüttel X, 29-30



3 Kopenhagen II, 29-30



4 Kopenhagen II, 30-31



5 Göttingen I, 19-20



6 Wolfenbüttel IV, 16-17



7 Tappert I, 127-128



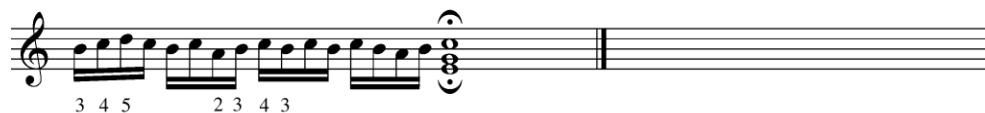
Alle in diesen Fingersatz-Beispielen enthaltenen Kadenztriller beginnen mit dem Subsemitonium, das am Beginn der Figur etwas länger ausgehalten wird, bevor der eigentliche Triller mit der oberen Nebennote anfängt, in den als vorletzte Note die untere Nebennote mit einbezogen wird. Neben diesem von Praetorius als *Gruppo* oder *Groppi* bezeichneten Ornament ist in den Fingersatz-Quellen an einigen Stellen ein Kadenztriller zu beobachten, der anders als der von Praetorius beschriebene nicht mit dem mittleren sondern mit dem oberen

Ton beginnt. In der Applicatio aus der Handschrift Brüssel werden diese Ornamente als *Ca-*
dentien bezeichnet³.

8 Brüssel I, 7-8



9 Lynar A1 X, 42



10 Lynar A1 X, 38-39



11 Lynar A1 IV, 37-38



12 Wolfenbüttel III, 8



13 Brüssel I, 20-21



14 Lynar A1 I, 50-51



³ Siehe Kapitel 2.2.

15 Tappert I, 111-112



Beide Formen der Kadenztriller werden in der Regel mit Positions-Fingersätzen ausgeführt, für die die drei Finger der Spielzentren verwendet werden. Die erste Note der mit dem mittleren Ton des Ornaments beginnenden *Groppi* wird in beiden Händen mit dem Hauptfinger gespielt, die erste Note der mit der oberen Note beginnenden *Cadentien* mit dessen rechtem Nachbarfinger. So ergibt sich bei den beiden im Verlauf miteinander übereinstimmenden Formen der Kadenztriller, abgesehen vom Beginn, die gleiche Fingersatz-Struktur.

Die im Fingersatz-Beispiel 13 aus der Applicatio der Handschrift Brüssel enthaltene Fingersatz-Variante für Kadenztriller in der linken Hand ist in den Fingersatz-Stücken an keiner anderen Stelle zu beobachten. Wie das Beispiel 11 aus der Handschrift Lynar A1 zeigt, wird der Ornament-Fingersatz auch dann unverändert angewendet, wenn er in der Folge eine Umgestaltung der gängigen Tonleiter-Fingersätze nach sich zieht.

16 QN 203 II, 27-29



17 Göttingen IX, 26-27



Eine Ausnahme stellen lediglich die Fingersatz-Angaben aus den Handschriften QN 203 und Göttingen dar, bei denen sich die Anlage der Fingersätze für kadenzierende Trillerfiguren in der rechten Hand im Unterschied zu den anderen Quellen am Prinzip der guten und schlechten Noten orientiert.

Bei den in den Fingersatz-Quellen durch Zeichen angegebenen Ornamenten stellt sich die Lage sehr viel vielschichtiger dar als bei den in Noten ausgeschriebenen Kadenztrillern. Insgesamt 17 Fingersatz-Quellen enthalten Ornament-Zeichen. In der überwiegenden Mehrzahl dieser ausschließlich handschriftlichen Quellen wird in den Fingersatz-Stücken nur ein Ornament-Zeichen verwendet. Nur in sechs Handschriften lassen sich zwei verschiedene Zeichen beobachten. Dabei wird eines der beiden Zeichen oft nur an wenigen Stellen eingesetzt. Lediglich in zwei Quellen kommen durchgängig zwei verschiedene Ornament-Zeichen nebeneinander zum Einsatz. Dabei handelt es sich um die beiden jüngsten Fingersatz-Quellen, die Handschriften Ihre und Fabricius. Ihre enthält Datierungen aus den Jahren 1678 und 1679, Fabricius ist vermutlich in der Zeit vor 1675 entstanden. Sie stehen damit schon in zeitlicher Nähe zu den 1688 von Johann Adam Reincken veröffentlichten Hinweisen zur Ausführung der Ornament-Zeichen II und X. Die in Ihre und Fabricius vorkommenden Ornament-Zeichen gleichen den von Reincken beschriebenen. Beide Handschriften verwenden durchgängig den Doppelstrich, Ihre darüber hinaus zwei sich kreuzende Doppelstriche, Fabricius im ersten Teil der Handschrift ein aufrecht stehendes, im zweiten Teil ein x-förmiges Kreuz.

In den Handschriften Beginiker, Celle, Göttingen und Wolfenbüttel lassen sich zwar auch zwei verschiedenen Ornament-Zeichen beobachten, in den meisten Stücken wird in die-

sen Quellen aber nur eines der beiden verwendet. In der Handschrift *Beginiker* werden Ornamente vornehmlich mit dem Buchstaben *t* angezeigt, einem Zeichen, das ansonsten in keiner anderen Fingersatz-Quelle zu beobachten ist. In den drei anderen Handschriften ist der Doppelstrich das Hauptzeichen. In *Celle* werden daneben zwei sich kreuzende Doppelstriche verwendet, in *Göttingen* ein aufrecht stehendes Kreuz, in *Wolfenbüttel* und *Beginiker* ein einfacher Strich.

In der Handschrift *Kopenhagen* besteht das einzige Ornament-Zeichen aus zwei sich in der Nähe eines Punktes kreuzenden Strichen. Ein solches Zeichen wird auch in einem der beiden jeweils von unterschiedlichen Schreibern stammenden Fingersatz-Stücke aus der Handschrift *Düben* verwendet; in dem anderen ist es der Doppelstrich. Das einzige in der Quelle *Tappert* verwendete Ornament-Zeichen ähnelt dem Zeichen in *Kopenhagen*, es besteht aus zwei sich in der Nähe eines Punktes kreuzenden Doppelstrichen. In allen anderen Quellen, in denen Fingersätze in Zusammenhang mit Ornament-Zeichen zu beobachten sind, wird ausschließlich der Doppelstrich als Ornament-Zeichen verwendet. Dies betrifft die acht Handschriften *KN 208*, *Krakau*, *Lynar A1*, *A2* und *B3*, *QN 203*, *Skara* und *Voigtländer*.

Die Ornament-Zeichen stehen ganz offensichtlich in sehr enger Beziehung zu den Fingersätzen. Wenn eine Note sowohl mit einer Fingersatz-Angabe als auch mit einem Ornament-Zeichen versehen ist, stehen beide Angaben in den meisten Tabulatur-Handschriften unmittelbar unter- oder nebeneinander. Bei Tönen, die keine Fingersatz-Angaben aufweisen, stehen die Ornament-Zeichen in der Regel genau an der Stelle, an der sonst die Fingersatz-Ziffern notiert werden. Nur in der Tabulatur *Wolfenbüttel*, der am umfangreichsten mit Fingersätzen versehenen Handschrift, werden die Ornament-Zeichen auf einer eigenen Ebene notiert. Diese befindet sich unmittelbar zwischen den Tabulatur-Buchstaben und den Fingersatz-Angaben. Während die Ornament-Zeichen in den Tabulatur-Handschriften unmittelbar unter den Noten-Buchstaben stehen, werden in den beiden in Liniennotation angelegten Handschriften *Lynar A1* und *A2* die als einzige Ornament-Zeichen verwendeten Doppelstriche durch die Notenhäule gezogen oder bei Ganzen Noten direkt am Notenkopf notiert.

Auffällig ist, dass in den Fingersatz-Quellen an einigen Stellen, die sonst durchgängig mit Fingersätzen versehen sind, immer dann auf eine Fingersatz-Angabe verzichtet wird, wenn eine Note mit einem Ornament-Zeichen versehen ist. Es drängt sich die Vermutung auf, dass die Ausführung eines Ornaments mit einem bestimmten Fingersatz verbunden ist und die Notierung eines Ornament-Zeichens somit indirekt eine Fingersatz-Angabe beinhaltet.

18 *Lynar A1 I, 26-27*

19 *Lynar A1 VII, 54*

20 Lynar A1 V, 15-16



Besonders deutlich lässt sich dies an der ältesten Fingersatz-Quelle zeigen, der Handschrift Lynar A1. Das erste hier wiedergegebene Fingersatz-Beispiel aus Lynar A1 weist an den Stellen, an denen eine Hand nur eine Stimme auszuführen hat, durchgängig Fingersätze auf, auch an den mit Doppelstrichen versehenen Noten. In beiden Händen ist bei den Noten mit Doppelstrich-Ornamenten der Hauptfinger angegeben, rechts die 3, links die 2. Die Stelle stammt aus dem ersten Stück der Handschrift, mit dem die Niederschrift vermutlich begann. Das zweite Beispiel aus Lynar A1 stammt aus einem Stück, das zwar ebenfalls aus der ersten Entstehungsphase der Handschrift stammt, aber später eingetragen worden ist als das erste. In diesem Beispiel für die rechte Hand weisen alle Noten Fingersatz-Angaben auf mit Ausnahme derjenigen, die mit Ornament-Zeichen versehen sind. Die Fingersätze für diese Noten lassen sich ausgehend von den Ergebnissen der Untersuchung der Fingersätze bei Sekundfortschreitungen eindeutig bestimmen. Danach werden alle vier mit Doppelstrichen versehene Noten mit 3 auszuführen sein. Das dritte Beispiel stammt aus einer späteren Phase der Niederschrift. Die Stelle für die linke Hand ist wiederum sehr ausführlich mit Fingersätzen bezeichnet, wobei die mit Doppelstrichen versehenen Töne wie im zweiten Beispiel durchgängig keine Fingersatz-Angaben aufweisen. Auch an dieser Stelle lassen sich die Fingersatz-Angaben für die unbezeichneten Töne problemlos rekonstruieren. Es zeigt sich, dass alle Noten, die Ornament-Zeichen aufweisen, mit 2 zu spielen sind, dem Hauptfinger der linken Hand.

Während am Beginn der Niederschrift der Handschrift Lynar A1 an ausführlich bezifferten Stellen auch für die mit Ornament-Zeichen versehenen Töne Fingersatz-Angaben notiert werden, wird schon relativ bald auf diese offenbar unnötige Angabe verzichtet. Die mit Doppelstrichen versehenen Töne sind rechts durchgängig mit 3, links mit 2 auszuführen.

21 Beginiker IV, 16-17



22 Beginiker IV, 20-22



Ein ähnliches Bild zeigt sich in dem mit Abstand am umfangreichsten mit Fingersätzen versehenen Stück aus der in Liniennotation geschriebenen Handschrift Beginiker. Das Stück ist in den bewegten Stimmen durchgängig mit Fingersätzen bezeichnet. Die Fingersatz-Ziffern stehen in der Quelle in der Regel direkt unter den Notenköpfen. Im Rahmen dieses Stückes wird zur Bezeichnung von Ornamenten ausschließlich der Buchstabe *t* verwendet. Das erste Fingersatz-Beispiel zeigt die Takte, in denen es zum ersten Mal verwendet wird. Während an dieser Stelle auch bei den zwei mit dem Ornament-Zeichen versehenen Noten Fingersatz-Ziffern angegeben sind, wird im weiteren Verlauf des Stückes darauf verzichtet, wie das zweite Fingersatz-Beispiel aus demselben Stück demonstriert. An der ersten Stelle ist

das Ornament-Zeichen *t* über den Noten notiert, an der zweiten steht es unter den Notenköpfen, genau an der Stelle, an der bei den Nachbartönen die Fingersatz-Angabe platziert ist.

Als Fingersatz ist für die Noten mit dem Ornament-Zeichen im ersten Beispiel der Hauptfinger 3 der rechten Hand angegeben. Dieser ist auch im zweiten Beispiel für alle mit dem *t* bezeichneten Noten anzunehmen, insbesondere wenn man berücksichtigt, dass in der Handschrift Beginiker gelegentlich, außer bei den schnellsten Notenwerten, einzelne Finger fortgesetzt werden, wie auch an dem ersten der beiden wiedergegebenen Fingersatz-Beispiele zu beobachten ist.

23 Fabricius V, 1-4



24 Fabricius VI, 1-4



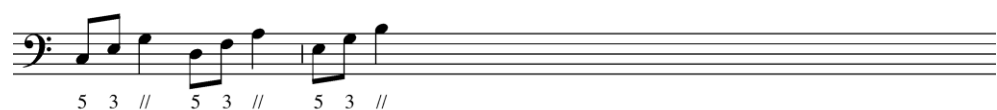
25 Fabricius IV, 1-4



26 Fabricius XVI, 1-3



27 Fabricius XVII, 1-2



In der Tabulatur-Handschrift Fabricius, in der zwei verschiedene Ornament-Zeichen regelmäßig verwendet werden, wird bei Tönen, die mit einem Ornament-Zeichen versehen sind, durchgängig auf die Angabe von Fingersätzen verzichtet. Fingersatz-Angaben und Ornament-Zeichen stehen immer auf einer Höhe unter den Tabulatur-Buchstaben. Aus den in den Kapiteln über Fingersätze bei Tonrepetitionen und Sekundfortschreitungen beschriebenen Prinzipien der Fingersatz-Anlage ergibt sich, dass alle in den drei Fingersatz-Beispielen für die rechte Hand mit Ornament-Zeichen versehenen Töne mit dem Hauptfinger 3 zu spielen sind, sowohl die mit dem Doppelstrich als auch die mit dem Kreuz.

Die beiden Fingersatz-Beispiele für die linke Hand zeigen Fingersätze für gebrochene Grundstellungs-Dreiklänge, für die sich in den Fingersatz-Quellen nur wenige als Vergleich heranzuziehende Fingersätze erhalten haben. Ausgehend von den in der Untersuchung der Fingersätze bei Intervallsprüngen ausgewerteten Stellen kann als sicher gelten, dass die mit

dem Doppelstrich versehenen Noten im ersten der beiden Beispiele mit dem Hauptfinger 2 der linken Hand zu spielen sind, für die im zweiten kann das nur vermutet werden.

28 QN 203 IV, 11-15



Das bis auf die mit dem Doppelstrich versehenen Töne durchgängig bezifferte Fingersatz-Beispiel aus der Tabulatur-Handschrift QN 203 bestätigt nochmals, dass ein Ornament-Zeichen in der rechten Hand als Fingersatz die 3 impliziert und sich daher die zusätzliche Notierung einer Fingersatz-Ziffer erübrigt.

29 Lynar B3 II, 3-4



30 Lynar B3 III, 13-16



31 Lynar B3 III, 18-21



In der Handschrift Lynar B3 weisen einige der Töne, unter denen ein Ornament-Zeichen steht, Fingersatz-Angaben auf, andere nicht. Wenn in den drei wiedergegebenen Fingersatz-Beispielen für die linke Hand neben den Doppelstrichen eine Fingersatz-Ziffer angegeben ist, ist es immer die 2. Alle weiteren Töne mit Doppelstrichen sind ebenso mit dem Hauptfinger der linken Hand auszuführen, wie sich aus den gängigen Fingersätzen für Sekundschritte und Tonwiederholungen ergibt.

32 Celle IV, 21-23



33 Celle XI, 17-19



In der Handschrift Cello werden Töne, unter denen ein Doppelstrich steht, in der Regel nicht mit einem Fingersatz versehen. Im ersten Fingersatz-Beispiel für die rechte Hand, das eine Sekundfolge mit durchgängigem Wechsel von guten und schlechten Noten zeigt, ist un schwer nachzuvollziehen, dass auf allen Tönen mit dem Doppelstrich der Hauptfinger einzusetzen ist. Das zweite Fingersatz-Beispiel zeigt jedoch eine Stelle, an der ausnahmsweise neben einem der Doppelstriche eine Ziffer angegeben ist. Dabei handelt es sich nicht um die 3 sondern um die 2. In einigen besonderen Spielsituationen werden in der rechten Hand Noten, die mit einem Ornament-Zeichen versehen sind, nicht mit dem Hauptfinger sondern mit der 2 gespielt. Nur wenn bei Tönen mit Doppelstrichen nicht der Hauptfinger verwendet werden soll, wird in der Handschrift Cello eine Fingersatz-Ziffer neben dem Ornament-Zeichen notiert.

Um in dem zweiten Fingersatz-Beispiel aus Cello den Ton, unter dem der Doppelstrich mit der Ziffer 2 steht, mit 3 auszuführen, müsste dieser Finger zweimal unmittelbar hintereinander eingesetzt werden, da der vorausgehende Ton, wie aus dem Zusammenhang zu erkennen ist, schon mit 3 zu spielen ist. Nun muss zwar in der Folge die 2 fortgesetzt werden; mit der Note, bei der der Doppelstrich und der Fingersatz 2 notiert sind, endet jedoch ein musikalischen Abschnitt, sodass eher nach dem Ton mit dem Ornament-Zeichen ein Finger fortgesetzt werden kann als davor.

34 Ihre VIII, 9-11



Ähnlich verhält es sich in der Handschrift Ihre. Auch in dieser Quelle werden in der Regel bei Doppelstrichen keine Fingersätze angegeben. Entsprechend handelt es sich dann, wenn eine Fingersatz-Ziffer bei einem Doppelstrich notiert ist, um eine Ausnahmesituation, in der auf den ungewöhnlichen Fingersatz besonders hingewiesen wird. In dem angegebenen Beispiel aus der Handschrift Ihre erleichtert die Verwendung der 2 den vorausgehenden Quint- und den folgenden Oktavsprung.

35 Kopenhagen VI, 1



36 Kopenhagen IX, 2



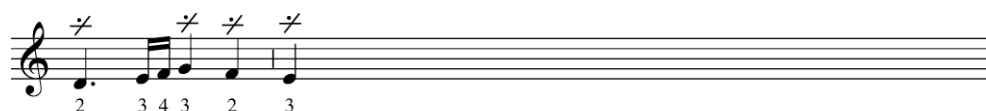
Eine weitere Situation, in der Töne, die mit einem Ornament-Zeichen versehen sind, nicht mit dem Hauptfinger gespielt werden, ist bei der Untersuchung der Sekundfortschreitungen bereits angesprochen worden. Die erste Note einer Tonleiter, an deren Beginn zwei gute Noten unmittelbar aufeinander folgen, wird normalerweise nicht mit dem Hauptfinger gespielt, damit er nicht zur nächsten Note fortgesetzt werden muss. Häufig wird dieser Fingersatz auch dann beibehalten, wenn die erste Note ein Ornament-Zeichen aufweist. Die Fin-

gersatz-Beispiele aus der Handschrift Kopenhagen zeigen, dass in der rechten Hand als Ausweich-Finger die 2, in der linken die 1 verwendet wird.

37 Kopenhagen IV, 41-46



38 Kopenhagen XIII, 12-13



39 Lynar B3 I, A1-A5



40 Wolfenbüttel I, 1



41 Wolfenbüttel I, 2



Bei Figurations-Fingersätzen ist ein durchgängiger Fingerwechsel üblich, Fortsetzungs-Fingersätze werden vermieden. Dies lässt sich auch bei Tönen mit Ornament-Zeichen beobachten. Für zwei unmittelbar aufeinander folgende Töne, die beide mit Ornament-Zeichen versehen sind, werden in der Regel zwei unterschiedliche Finger angegeben. In der rechten Hand wechseln sich dabei die Finger 3 und 2 ab, wie an den aus den Handschriften Kopenhagen und Lynar B3 sowie den Demonstrations- und Übungs-Stücken am Beginn der Handschrift Wolfenbüttel stammenden Fingersatz-Beispielen zu erkennen ist. Die Beschränkung auf die Finger 3 und 2 für Töne mit Ornament-Zeichen hat an einigen Stellen Auswirkungen auf die Anlage des Fingersatzes; so kann die letzte mit einem Ornament-Zeichen versehene Note im ersten Beispiel aus der Handschrift Kopenhagen wegen des Ornament-Zeichens nur mit 2 und nicht mit 4 ausgeführt werden.

42 Voigtländer I, 1



In der Handschrift Voigtländer handelt es sich bei der in dem Fingersatz-Beispiel wiedergegebenen Stelle um die einzige, an der neben einem Ornament-Zeichen eine Fingersatz-Angabe steht. Wie an den weiter oben besprochenen Stellen aus den Handschriften Celle und Ihre handelt es sich auch hier um einen Sonderfall, der zu der Bezeichnung der erste Note mit der Fingersatz-Ziffer 2 führt. Am Beginn des Fingersatz-Beispiels folgen zwei Noten mit Ornamenten direkt aufeinander, von denen die erste wie angegeben mit 2, die zweite wie vorausgesetzt mit 3 zu spielen ist.

43 Düben I, 3-7



44 Lynar A1 IX, 1



In der linken Hand werden, wie die Fingersätze in den Beispielen aus den Handschriften Düben und Lynar A1 zeigen, abwechselnd die Finger 2 und 1 verwendet, wenn mehrere mit Ornament-Zeichen versehene Töne unmittelbar aufeinander folgen.

45 Wolfenbüttel VII, 1-4



46 Wolfenbüttel VII, 8-12

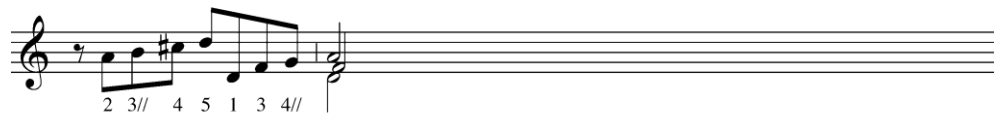


Die hier wiedergegebenen Fingersatz-Beispiele für die rechte Hand zeigen zwei Ausschnitte aus der ersten Variatio über den Choral *Vom Himmel hoch* aus der Handschrift Wolfenbüttel. Das Ende der Choralzeilen wird in der Tabulatur mit langen senkrechten Strichen markiert. Bei vielen Tönen des cantus firmus sind Doppelstriche angegeben, daher folgen oft zwei mit Doppelstrichen versehene Töne unmittelbar aufeinander. Da alle Töne des cantus firmus, bei denen es sich um gute Noten handelt, mit dem Hauptfinger ausgeführt werden, kommt es an einigen Stellen dazu, dass zwei mit Ornament-Zeichen versehene Noten hintereinander mit demselben Finger gespielt werden, wie am Choralbeginn, der im ersten der beiden Fingersatz-Beispiele wiedergegeben ist. Nur wenn die zweite Note eine schlechte Note ist oder ein Sprung vorliegt, wird für eine der beiden Noten die 2 verwendet, wie im zweiten Fingersatz-Beispiel zu sehen ist, das den Übergang von der zweiten zur dritten Choralzeile zeigt.

Dieser außergewöhnliche Fingersatz, durch den die einzelnen Töne des cantus firmus besonders unterstrichen werden, lässt sich nur in der Handschrift Wolfenbüttel beobachten. In anderen Quellen werden an entsprechenden Stellen jeweils zwei verschiedene Finger verwen-

det, wie im Fingersatz-Beispiel 37 aus der Handschrift Kopenhagen zu sehen ist, das ebenfalls auf einer Chormelodie beruht.

47 Skara I, 1



48 Wolfenbüttel III, 9-11



49 Lynar A1 V, 10



Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass äußerst selten bei Ornament-Zeichen andere Fingersatz-Ziffern vorkommen als 3 und 2 in der rechten und 2 und 1 in der linken Hand. In allen berücksichtigten Fingersatz-Stücken finden sich neben den hier wiedergegebenen Fingersatz-Beispielen aus der Handschrift Skara nur noch insgesamt drei weitere Stellen in den Handschriften Ihre und Wolfenbüttel, an denen in der rechten Hand die 4 in Zusammenhang mit einem Ornament-Zeichen angegeben ist. Weitere Stellen, an denen rechts die 1 verwendet wird, wie in dem Beispiel aus Wolfenbüttel, oder links die 4, wie in dem aus Lynar A1, sind nicht darunter.

50 Brüssel I, 3-4



51 Brüssel I, 18-19



In der Applicatio aus der Handschrift Brüssel sind für beide Hände zwei verschiedene Trillerfiguren angegeben. Unmittelbar vor den bereits erwähnten *Cadentien* finden sich unter der Bezeichnung *Tremulanten* in Noten ausgeschriebene Triller mit der oberen Nebennote⁴. Für beide Hände sind jeweils zwei unterschiedliche Fingersätze angegeben. Als Hauptfingersatz ist rechts 3434...3 angegeben, links 2121...[2]; die Hauptnote des Trillers wird jeweils mit dem Hauptfinger der Hand gespielt. Diese Fingersätze decken sich mit der Beobachtung

⁴ Siehe Kapitel 2.2.

an den Handschriften, in denen Fingersatz-Angaben in Zusammenhang mit Ornament-Zeichen vorkommen. Für Töne, die ein Ornament-Zeichen aufweisen, wird darin in der Regel der Hauptfinger angegeben oder vorausgesetzt. Als Ausweich-Fingersatz wird bei den Ornament-Zeichen rechts die 2, links die 1 verwendet. In der Handschrift Brüssel ist für die rechte Hand die Variante 2323...2 angegeben, bei der die Hauptnote mit 2 gespielt wird wie bei den Ausweich-Fingersätzen für die rechte Hand in den anderen Fingersatz-Quellen. Für die linke Hand ist als zweiter Fingersatz in Brüssel jedoch 3232...[3], während in den anderen Handschriften als Ausweich-Fingersatz für die linke Hand die 1 notiert ist.

Die Beispiele für *Tremulanten* aus der Applicatio Brüssel entsprechen abgesehen von der Tonhöhe genau der bei Praetorius als *Tremulus Ascendens* bezeichneten Trillerfigur. Sie besteht aus einem mehrfachen Wechsel der Hauptnote mit der oberen Nebennote, der sich jeweils über die erste Hälfte des Notenwertes erstreckt. Am Beginn und am Ende des Trillers steht die Hauptnote. In dem von Praetorius angegebenen Beispiel folgt auf den *Tremulus Ascendens* ein entsprechend aufgebauter Triller mit der unteren Nebennote, der *Descendens*, verbunden mit dem Hinweis: „Dieser Tremulo ist nicht so gut / alß der Ascendens.“⁵ Der Triller mit der oberen Nebennote ist demnach am Beginn des 17. Jahrhunderts die gebräuchlichere Form des Trillers. In der Applicatio aus Brüssel wird nur der aufsteigende Triller berücksichtigt.

52 Gorczyn IV, 3-4



53 Gorczyn III, 3-4



In den Applicatio-Stücken aus Gorczyn sind für beide Hände zwei kürzere Triller annotiert, jeweils einer mit der unteren und einer mit der oberen Nebennote. Wie in dem Beispiel von Praetorius für den *Descendens* sind bei den absteigenden Trillern Haupt- und Nebennote jeweils nur einen Halbton voneinander entfernt. Die beigefügten Fingersätze zeigen in beiden Händen die Verwendung der Hauptfinger auf den Hauptnoten der Triller, sowohl bei der aufsteigenden als auch bei der absteigenden Form. Die Nebennoten werden von den Nachbarfingern ausgeführt. An beiden Trillerfiguren sind in beiden Händen ausschließlich die drei Finger der Spielzentren beteiligt.

Absteigende Triller werden rechts mit 32323, links mit 23232 ausgeführt, aufsteigende rechts mit 34343, links mit 21212. Die Fingersatz-Angaben für aufsteigende Triller entsprechen den Hauptfingersätzen für *Tremulanten* in der Applicatio aus der Handschrift Brüssel. Sie können als Muster für die Ausführung der mit unterschiedlichen Zeichen angegebenen Ornamente dienen, bei denen der Hauptfinger als Fingersatz notiert ist oder vorausgesetzt wird.

Diese Angaben lassen sich jedoch nur teilweise auf die Stellen übertragen, an denen bei Ornament-Zeichen Ausweich-Fingersätze zum Einsatz kommen. Rechts wird als Fingersatz für Töne, die mit Ornament-Zeichen versehen sind, in besonderen Situationen die 2 angegeben. Wenn es sich dabei um aufsteigende Triller handelt, ergibt sich der Fingersatz 23232, bei absteigenden 21212. Die Analyse der Fingersätze in den vorangegangenen Kapi-

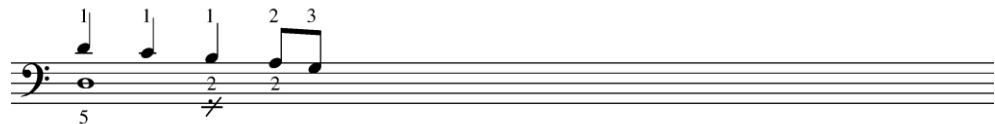
⁵ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band III: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks. hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (*Documenta musicologica*, I/15), S. 235.

teln hat gezeigt, dass der Daumen in der rechten Hand nur selten zum Einsatz kommt. Es ist daher zu vermuten, dass der Ausweich-Fingersatz, bei dem die Hauptnote des Trillers in der rechten Hand mit 2 gespielt wird, nur in seltenen Ausnahmefällen Verwendung findet. Links ist für Noten mit Ornament-Zeichen an einigen Stellen als Ausweich-Fingersatz die 1 notiert. Da die 1 der oberste Finger der linken Hand ist, kann es sich dabei nur um absteigende Triller handeln, die mit 12121 zu spielen sind. Aufsteigende Triller sind bei diesem Fingersatz in der linken Hand ausgeschlossen.

Wahrscheinlich liegt darin auch der Grund, dass bei den aufsteigenden *Tremulanten* in der Applicatio aus der Handschrift Brüssel als Fingersatz-Variante für die linke Hand 3232...[3] angegeben ist. Diese Fingersatz-Variante findet in anderen Handschriften genauso wenig eine Entsprechung wie die für die *Cadentien*. Die Angabe dieser beiden Fingersatz-Varianten für die linke Hand ist vermutlich dem sehr schematischen Aufbau der Applicatio zuzuschreiben. Auch wenn sie prinzipiell ausführbar sind, scheint es sich nicht um gebräuchliche Fingersätze zu handeln. In den Hauptfingersätzen der Applicatio wird durchaus die gängige Fingersatz-Anlage dokumentiert; auch einige Fingersatz-Varianten, wie die für *Tremulanten* in der rechten Hand, decken sich mit den in anderen Quellen überlieferten Angaben. Insbesondere die Fingersatz-Varianten für Ornament-Figuren in der linken Hand sind dagegen aber eher als Fingerübung einzuordnen.

Die in den Applicatio-Stücken enthaltenen ausnotierten Triller und die Beschreibungen der unterschiedlichen Formen von Ornamenten in den überlieferten Lehrwerken zeigen, dass in der Regel zwei Möglichkeiten zur Ausführung der mit den unterschiedlichen Zeichen angegebenen Ornamente bestehen. An einigen Stellen lässt sich aus ganz unterschiedlichen Gründen entscheiden, ob es sich um einen aufsteigenden oder einen absteigenden Triller handelt. Diese konkreten Fälle werden im Folgenden besprochen. Dabei werden zunächst nur Stellen aus denjenigen Handschriften untersucht, in denen nur ein einziges Ornament-Zeichen verwendet wird.

54 Kopenhagen II, 7



In der Tabulatur-Handschrift Kopenhagen sind an einer Stelle zwei verschiedene Fingersätze notiert. Direkt unter den Notenbuchstaben steht der im Fingersatz-Beispiel über den Noten wiedergegebene Fingersatz. Unter zwei der Fingersatz-Ziffern stehen zwei weitere, die in der Übertragung unter den Noten wiedergegeben sind. Unter der ersten dieser beiden zusätzlichen Fingersatz-Ziffern steht das einzige in der Handschrift Kopenhagen verwendete Ornamentzeichen, das aus zwei sich in der Nähe eines Punktes kreuzenden Strichen besteht. Die Anordnung der Fingersätze und des Ornament-Zeichens⁶ lassen keinen Zweifel daran, dass der zusammenhängend notierte Fingersatz dann zum Einsatz kommen soll, wenn die Stelle ohne Ornament gespielt wird, und dass bei Ausführung des Ornaments für die zwei Noten, unter denen zwei Fingersatz-Angaben stehen, abweichend davon der untere Fingersatz angewendet werden soll. Diese Fingersatz-Variante zur Ausführung eines Ornaments zeigt sehr eindrücklich die enge Beziehung zwischen Applikatur und Ornamentik.

Wenn es sich um einen Triller mit der unteren Nebennote handeln würde, wäre die Fingersatz-Variante unnötig; sie würde die Ausführung sogar unnötig erschweren, da die Griffspanne noch etwas größer werden würde. Die zusätzliche Angabe macht nur bei einem Triller mit der oberen Nebennote Sinn: Da aufsteigende Triller in der linken Hand nicht mög-

⁶ Siehe Abbildung Kopenhagen 1.

lich sind, wenn als Fingersatz eine 1 angegeben ist, wie im Zusammenhang mit den Angaben aus den Applicatio-Stücken erwähnt, ist als Fingersatz-Variante für die Ausführung des Ornaments eine 2 notiert. Die zweite zusätzliche Fingersatz-Ziffer, die sich von der darüber stehenden nicht unterscheidet, ist vermutlich deshalb angegeben worden, weil im Anschluss an die Ausführung des Ornaments der Finger fortgesetzt werden muss.

55 Kopenhagen VIII, 70-72

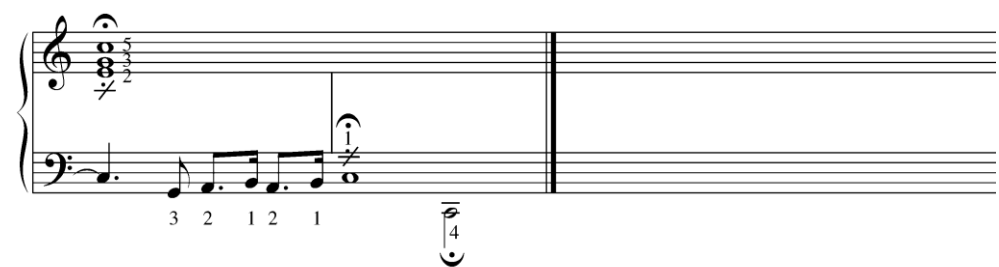


56 Kopenhagen XI, 62-64



Wenn auf Triller in kadenzierenden Zusammenhängen die untere Nebennote und die Hauptnote in schnellen Notenwerten folgen, kann davon ausgegangen werden, dass die Triller mit der oberen Nebennote auszuführen sind. Diese Triller mit den beiden folgenden Noten sind eng verwandt mit den zu Beginn besprochenen Kadenztrillern, die von Praetorius als *Groppi* bezeichnet werden. Sie unterscheiden sich von diesen aber dadurch, dass die Trillerbewegung zum Stillstand kommt, bevor die beiden sich anschließenden kurzen Noten gespielt werden, während die letzten beiden Töne bei den Kadenztrillern zur Trillerbewegung dazu gehören.

57 Kopenhagen I, 13



Es gibt in der Handschrift Kopenhagen aber auch einige Stellen, an denen es sich bei den angegebenen Ornamenten eindeutig um Triller mit der unteren Nebennote handelt. In dem hier angegebenen Fingersatz-Beispiel kann in der rechten Hand im Schlussakkord bei der untersten Note nur mit den Fingern 2 und 1 getrillert werden, da die 3 den mittleren Akkordton auszuführen hat. Auch bei dem Ornament auf der oberen Schlussnote in der linken Hand handelt es sich um einen Triller mit der unteren Nebennote, da aufsteigende Triller in der linken Hand ausgeschlossen sind, wenn als Fingersatz eine 1 notiert ist.

Die beiden letzten Töne in der linken Hand sollen mit den Fingern 1 und 4 gespielt werden. Dies weist darauf hin, dass der Fingersatz für eine Klaviatur mit kurzer Oktave angelegt ist⁷. Für die Oktave C-c ist auf einer solchen Klaviatur nur die Griff-Spanne einer Sexte erforderlich. Sext-Griffe werden in der linken Hand entweder mit 4-1 oder mit 5-2 ausge-

⁷ Siehe Kapitel 3.6.

führt⁸. Auf einer Klaviatur mit kurzer Oktave wäre es demnach durchaus möglich, die abschließende Oktave auch mit 5-2 auszuführen und dadurch den absteigenden Triller mit dem Hauptfinger zu beginnen. Offensichtlich ist es bei Trillern mit der unteren Nebennote in der linken Hand üblicher, diese mit 12121 zu spielen als mit 23232, zumindest auf längeren Noten.

58 Kopenhagen III, 19-24



59 Kopenhagen VII, 2-4

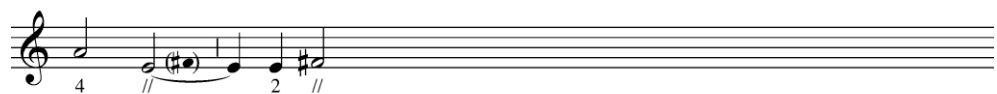


60 Kopenhagen IX, 2-5



Die drei Fingersatz-Beispiele zeigen weitere Stellen aus der Handschrift Kopenhagen, an denen es sich bei einigen der Ornamente in der linken Hand um absteigende Triller handeln muss, da als Fingersatz eine 1 vorgezeichnet ist. Der erste Oktavgriff D-d am Beginn des ersten Beispiels erfordert auf einer Klaviatur mit kurzer Oktave ebenfalls nur die Griffspanne einer Sexte.

61 Lynar B3 III, 12-13



In der Handschrift Lynar B3 ist bei einer mit einem Doppelstrich versehenen Note ein ungewöhnliches Detail bemerkenswert, das in der Übertragung aus der Tabulatur⁹ nur ungenügend wiedergegeben werden kann. An der Stelle, die in dem Fingersatz-Beispiel wiedergegeben ist, steht unter dem Tonbuchstaben e ein Doppelstrich, wie in der Handschrift üblich, auf gleicher Höhe mit den vorausgehenden und folgenden Fingersatz-Angaben. Unmittelbar hinter dem Doppelstrich steht ein zusätzlicher Tonbuchstabe ohne Rhythmus-Zeichen, ein fis. Offensichtlich soll mit dieser Angabe darauf hingewiesen werden, dass bei der Ausführung des Ornaments nicht mit f sondern mit fis getrillert werden soll. Es handelt sich demnach eindeutig um einen aufsteigenden Triller.

⁸ Siehe Kapitel 3.5.

⁹ Siehe Abbildung Lynar B3 1.

62 QN 203 III, 15-20

63 QN 203 III, 22-25

64 QN 203 IV, 1-4

65 QN 203 V, 1-10

In der Handschrift QN 203 wird nur der Doppelstrich als Ornament-Zeichen eingesetzt. Das Zeichen steht immer auf der gleichen Höhe wie die Fingersätze. Wie in Fingersatz-Beispiel 28 zu sehen ist, wird bei den Noten, unter denen ein Doppelstrich notiert ist, häufig auf eine Fingersatz-Angabe verzichtet. Alle Stellen, an denen bei Doppelstrichen Fingersatz-Angaben notiert sind, sind in den hier wiedergegebenen vier Fingersatz-Beispielen aus der Handschrift QN 203 enthalten. Es handelt sich dabei ausschließlich um Stellen für die rechte Hand. Die Fingersatz-Angaben bei den Doppelstrichen stehen jeweils unter den Ornament-Zeichen und sind damit tiefer notiert als die übrigen Fingersätze. Alle Fingersatz-Angaben bei Doppelstrichen bestehen aus zwei Ziffern, 32 oder 43.

Die Handschrift QN 203 ist die einzige Fingersatz-Quelle, in der bei Ornament-Zeichen zwei Fingersatz-Ziffern angegeben werden. Dies erleichtert die Interpretation der Fingersätze aber nur teilweise. Einerseits ist durch die Angabe von zwei Ziffern klar, welche Finger an der Triller-Figur beteiligt sind, andererseits ist jedoch, im Gegensatz zu den nur aus einer Ziffer bestehenden Ornament-Fingersätzen, nicht sofort ersichtlich, mit welchem Finger die Hauptnote des Trillers gespielt werden soll. Es kann jedenfalls nicht davon ausgegangen werden, dass immer die erste Ziffer den Finger angibt, mit dem die Ausführung des Ornaments beginnt. Denn dann würde die Mehrzahl der mit Fingersätzen versehenen Triller aus QN 203 mit 4 beginnen, was insbesondere bei langen Noten in keiner anderen Fingersatz-Quelle zu beobachten ist. Aber auch der umgekehrte Ansatz, dass die zweite der beiden angegebenen Fingersatz-Ziffern den Finger bezeichnet, der die Hauptnote des Trillers zu spielen hat, führt nicht durchgängig zu sinnvollen Fingersätzen. Im dritten Fingersatz-Beispiel aus QN 203 würde dann nämlich das letzte Doppelstrich-Ornament mit 2 beginnen, was im An-

schluss an die auf schlechter Note vorausgehende Sekunde, die mit 2 zu spielende Note, nicht zu erwarten ist. Es muss also davon ausgegangen werden, dass die Reihenfolge der Ziffern lediglich von der Größe der Zahlen bestimmt ist und keine Hinweise auf die Ausführung beinhaltet.

Setzt man voraus, dass es im Normalfall vier verschiedene Fingersätze für Triller in der rechten Hand gibt – 34343 und 32323 für Triller, bei denen die Hauptnote mit dem Hauptfinger 3 gespielt wird, und 23232 und 21212 für Triller, bei denen statt dessen die 2 verwendet wird –, so kann mit der Angabe 43 aus der Handschrift QN 203 nur ein aufsteigender Triller gemeint sein, der mit dem Hauptfinger beginnt. 32 kann sich sowohl auf einen absteigenden Triller beziehen, der mit dem Hauptfinger beginnt, als auch auf einen aufsteigenden, bei dem die Hauptnote mit 2 gespielt wird. Mit Doppelstrichen versehene Töne werden in der rechten Hand normalerweise mit 3 ausgeführt, das zeigt auch das Fingersatz-Beispiel 28 aus der Handschrift QN 203. Die Angabe 32 weist dann darauf hin, dass es sich an dieser Stelle nicht um den gebräuchlicheren aufsteigenden Triller sondern um einen mit der unteren Nebennote handelt. Nur in Ausnahmefällen, etwa wenn zwei mit Ornamenten versehene Töne unmittelbar aufeinander folgen wie in den ersten beiden Fingersatz-Beispielen aus QN 203, werden die Hauptnoten der Triller in der rechten Hand auch mit 2 ausgeführt. In solchen Fällen zeigt die Angabe 32 an, welcher der Triller mit dem Ausweich-Fingersatz gespielt werden soll.

Für die ersten beiden Fingersatz-Beispiele heißt das konkret, dass die unmittelbar aufeinander folgenden Doppelstriche als aufsteigende Triller auszuführen sind, die abwechselnd mit den Fingern 3 und 2 beginnen. In den letzten beiden Beispielen ist bei den mit Fingersätzen versehenen Doppelstrichen keine Spielsituation auszumachen, die einen Ausweich-Fingersatz erforderlich machen würde. Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass dort alle mit Doppelstrichen bezeichneten Ornamente mit dem Hauptfinger beginnen. Bei den mit 32 bezeichneten Doppelstrichen handelt es sich um absteigende, bei den mit 43 bezeichneten, wie in den anderen Beispielen auch, um aufsteigende Triller.

Besonders aufschlussreich ist das dritte Fingersatz-Beispiel, das den Beginn eines Liedsatzes zeigt. Als Titel ist in der Handschrift der Beginn des Liedtextes angegeben: *Wie soll mir dan geschehen wann ich dich meiden soll*. Neben den mit Fingersätzen versehenen Ornament-Zeichen umfasst die Stelle auch einige unbezifferte Doppelstriche. Im zweiten Takt folgen zwei Noten mit Doppelstrichen unmittelbar aufeinander; hier ist davon auszugehen, dass die Hauptnote bei dem ersten Ornament mit dem Hauptfinger gespielt wird, bei dem zweiten mit der 2. Im dritten Takt sind die beiden guten Noten mit Doppelstrichen von schlechten Noten, die mit 2 oder 4 gespielt werden, eingerahmt und werden sicher mit dem Hauptfinger gespielt. Damit ergibt sich für die in dem Fingersatz-Beispiel wiedergegebene Stelle der folgende Fingersatz:

	3		3		3		2		3		3		3	
34	//	2	//	2	//	//	2	//	4	//	2	//	3434	

Wie soll mir dan ge - sche - hen, wann ich dich meiden soll

Es zeigt sich, dass es nur zwei Stellen gibt, an denen ein Finger fortgesetzt wird. Diese Stellen fallen zusammen mit der Mitte und dem Ende der ersten Liedzeile. Die meisten durch ein Doppelstrich-Ornament hervorgehobenen Noten tragen betonte Textsilben, nur eine dieser Note eine unbetonte. Bei allen Doppelstrich-Ornamenten auf betonten Silben wird die Hauptnote des Trillers mit dem Hauptfinger ausgeführt, bei dem einen Doppelstrich auf einer unbetonten Silbe mit der 2. Der Fingersatz unterstützt die metrische Struktur des Stückes genau.

Elias Nicolaus Ammerbach beschreibt in seinem 1583 in Nürnberg veröffentlichten *Instrument Tabulaturbuch*, dem wichtigsten Lehrbuch mit Hinweisen zur Ornamentik in

Deutschland um 1600 neben dem *Syntagma musicum* vom Michael Praetorius, dass bei Trillern – er bezeichnet sie als *Mordanten* – in der Aufwärtsbewegung mit der unteren und in der Abwärtsbewegung mit der oberen Nebennote getrillert wird: „*Mordanten sind / wenn ein Clavis mit dem Nechsten neben ihm gerürt wird [...]. Erstlich im auffsteigen / als e f wird das e mit dem d geduplirt / und im absteigen fe / So wird das f mit dem g duplirt unnd das e mit dem f*“¹⁰. Dass diese Grundsätze noch lange nachwirken, zeigen die in den Fingersatz-Beispielen 23 bis 25 wiedergegebenen Stellen aus der Handschrift Fabricius, einer der beiden jüngsten Fingersatz-Quellen, in der mit Doppelstrich und Kreuz durchgängig zwei verschiedene Ornament-Zeichen verwendet werden. In den drei ausschließlich aus Sekundschritten und Tonwiederholungen bestehenden Fingersatz-Beispielen ist der Doppelstrich immer in der Abwärtsbewegung, das Kreuz in der Aufwärtsbewegung notiert. Wendet man die bei Reincken beschriebene Ausführung der Ornament-Zeichen II und X auf die in der Handschrift Fabricius verwendeten Zeichen an, so zeigt sich, dass in der Abwärtsbewegung mit der oberen Nebennote, in der Aufwärtsbewegung mit der unteren Nebennote getrillert wird.

66 Göttingen IV, 20



Das Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Göttingen demonstriert die natürliche Tendenz, in der Abwärtsbewegung nach oben auszuweichen. Stellt man ihm die im Fingersatz-Beispiel 41 wiedergegebene abwärtsführende Tonleiter aus den Demonstrations- und Übungsstücken am Anfang der Handschrift Wolfenbüttel gegenüber, bei der alle Töne mit Doppelstrich-Ornamenten versehen sind und der Fingersatz aus einem durchgängigen Wechsel der Ziffern 3 und 2 besteht, so kann man in der Stelle aus Göttingen vom Prinzip her eine ausnotierte Fassung des anderen Fingersatz-Beispiels sehen.

In den Handschriften, in denen nur ein Ornament-Zeichen verwendet wird, entweder der Doppelstrich oder zwei sich in der Nähe eines Punktes kreuzende Striche oder Doppelstriche, kann dieses sowohl einen Triller mit der oberen als auch mit der unteren Nebennote angeben. Nur in einigen Fällen ist in den Quellen aus den Fingersätzen oder besonderen Angaben eindeutig abzulesen, ob ein Ornament-Zeichen als auf- oder absteigender Triller auszuführen ist. Es kann davon ausgegangen werden, dass in bestimmten Zusammenhängen immer dieselbe Trillerform zu verwenden ist, so handelt es sich bei Trillern in kadenzierenden Zusammenhängen um aufsteigende, in Schlussakkorden oder bei Oktavgriffen in der linken Hand um absteigende Triller. Eine Orientierung bieten darüber hinaus die von Ammerbach beschriebene Abhängigkeit von der Bewegungsrichtung und die von Praetorius formulierte Bevorzugung des aufsteigenden Trillers.

67 Ihre I, 1-3



¹⁰ Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* (1571/83), hrsg. v. Charles Jacobs, Oxford 1984, S. LXXI. Das vollständige Zitat und die zugehörige Notenbeispiele sind in Kapitel 1.4 wiedergegeben.

68 Ihre IV, 1-2



69 Ihre I, 24-27



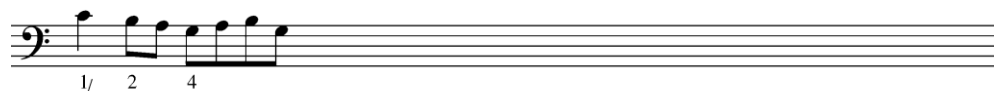
In der Handschrift Ihre werden wie in Fabricius durchgängig zwei Ornament-Zeichen nebeneinander verwendet. Ein Zeichen ist der Doppelstrich, das andere besteht aus zwei sich kreuzenden Doppelstrichen. In der Handschrift Ihre kann wie bei Fabricius in Übereinstimmung mit Reinckens Hinweisen zur Ausführung der Zeichen II und X davon ausgegangen werden, dass der Doppelstrich immer einen Triller mit der oberen Nebennote anzeigt, das zweite, kreuzförmige Zeichen immer einen mit der unteren Nebennote.

Das erste Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Ihre zeigt eine absteigende Tonleiter in der linken Hand, an deren Beginn zwei gute Noten stehen, von denen die erste mit einem Ornament-Zeichen versehen ist. Die gleiche Spielsituation enthält das Fingersatz-Beispiel 36 aus der Handschrift Kopenhagen. Dort ist die erste Note der Tonleiter ebenfalls mit einem Ornament-Zeichen versehen und zudem mit der Fingersatz-Ziffer 1. Bei dem Ornament handelt es sich demnach in beiden Quellen eindeutig um einen Triller mit der unteren Nebennote.

Im ersten Fingersatz-Beispiel für die rechte Hand wird auf den Grundtönen der Akkordbrechung jeweils ein absteigender Triller, auf den übrigen Akkordtönen ein aufsteigender verwendet. Der Spitzenton des Beispiels ist einer der ganz seltenen Töne, an denen in der rechten Hand bei einem Ornament-Zeichen als Fingersatz-Ziffer eine 4 angegeben ist. Die Hauptnoten aller anderen Ornamente werden, unabhängig davon, um welches der beiden Ornamente es sich handelt, mit dem Hauptfinger gespielt. Im zweiten Beispiel für die rechte Hand ist der Finger beim zweiten Doppelstrich eigens angegeben, da ausnahmsweise bei zwei aufeinander folgenden Noten mit Ornament-Zeichen der Hauptfinger fortgesetzt werden soll. In Übereinstimmung mit Ammerbachs Hinweis wird in den Fingersatz-Beispielen aus Ihre im Rahmen von Sekundfortschreitungen in der Regel in der Abwärtsbewegung ein Doppelstrich, in der Aufwärtsbewegung ein Kreuz verwendet.

In den Handschriften, in denen nur ein Ornament-Zeichen verwendet wird, kann dies beide Triller-Formen anzeigen. In den Quellen Fabricius und Ihre, in denen regelmäßig zwei Zeichen zum Einsatz kommen, zeigt der Doppelstrich einen Triller mit der oberen, ein kreuzförmiges Zeichen einen mit der unteren Nebennote an. Abschließend werden die vier Quellen Beginiker, Celle, Göttingen und Wolfenbüttel untersucht, in denen eines der beiden Ornament-Zeichen deutlich seltener verwendet wird als das andere.

70 Beginiker I, 2



71 Beginiker III, 43



In Beginiker kommt das seltenere Ornament-Zeichen, ein einfacher Strich, immer nur in Verbindung mit einer Fingersatz-Ziffer vor. An den beiden Stellen, die in den Fingersatz-Beispielen wiedergegeben sind, handelt es sich eindeutig um einen Triller mit der unteren Nebennote. Das häufiger verwendete Zeichen, der Buchstabe *t*, ist in den Fingersatz-Beispielen 21 und 22 zu sehen.

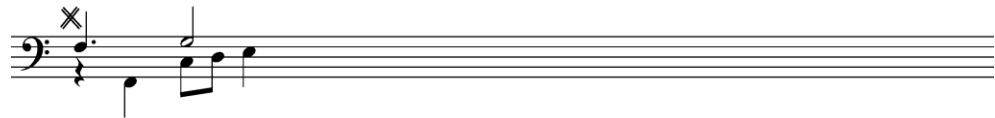
72 Cello I, 4-5



73 Cello I, 4



74 Cello I, 1



In der Handschrift Cello wird als Hauptzeichen der Doppelstrich verwendet. Das zweite Zeichen besteht aus sich kreuzenden Doppelstrichen. Bei den mit den Doppelstrichen in den ersten beiden Fingersatz-Beispielen aus der Handschrift Cello angezeigten Ornamenten handelt es sich um Triller mit der oberen Nebennote in kadenzierenden Zusammenhängen. Die Spielsituation im dritten Fingersatz-Beispiel lässt keinen Zweifel daran, dass das zweite Ornament-Zeichen einen Triller mit der unteren Nebennote anzeigt.

75 Göttingen V, 17-18



In der Handschrift Göttingen werden Ornamente fast ausnahmslos mit dem Doppelstrich angezeigt. Das zweite Ornament-Zeichen, ein kleines aufrecht stehendes Kreuz, wird an der in dem Fingersatz-Beispiel wiedergegebenen Stelle auf der ersten Note eines mit dem Grundton beginnenden Fugenthemas verwendet. Wahrscheinlich soll auch hier mit dem Kreuz ein Triller mit der unteren Nebennote angezeigt werden, mit dem unmittelbar davor verwendeten Doppelstrich ein Triller mit der oberen.

76 Wolfenbüttel XI, 1-4



77 Wolfenbüttel XII, 16-24



Die vierte Handschrift, in der zwei verschiedene Ornament-Zeichen verwendet werden, eines davon aber nur selten zum Einsatz kommt, ist die Handschrift Wolfenbüttel. Das Hauptzeichen ist der Doppelstrich, das zweite Zeichen ein einfacher Strich. Wiedergegeben sind zwei Stellen, in denen jeweils beide Zeichen zu beobachten sind. Bei den beiden Fingersatz-Beispielen aus der Handschrift Wolfenbüttel handelt es sich zugleich um zwei der ausgesprochen seltenen Stellen, an denen in der rechten Hand bei einem Ornament-Zeichen als Fingersatz-Ziffer eine 4 angegeben ist. Diese Angabe bezieht sich jeweils auf die Noten, bei denen als Ornament-Zeichen ein einfacher Strich notiert ist. Da das Spiel in der rechten Hand im Wesentlichen von den drei Fingern des Spielzentrums getragen wird, ist nicht davon auszugehen, dass es sich bei dem mit dem einfachen Strich angegebenen Ornament um einen aufsteigenden Triller handelt, der mit den Fingern 4 und 5 gespielt werden müsste. Der einfache Strich bezeichnet demnach einen Triller mit der oberen Nebennote.

Auffällig ist, dass im zweiten Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Wolfenbüttel bei den Wiederholungen des Tones a^2 an jedem Taktanfang ein Doppelstrich-Ornament notiert ist, nicht aber bei den Wiederholungen des c^3 . Dies ist mit ziemlicher Sicherheit darauf zurückzuführen, dass c^3 der höchste Ton der Klaviatur ist und deshalb auf diesem Ton keine aufsteigenden Triller gespielt werden können. Am Beginn der Handschrift Brüssel befindet sich eine Einführung in die Tabulatur-schrift. Darin wird für alle Töne der Klaviatur die Tabulatur-Schreibweise angegeben. Dieser Auflistung ist zu entnehmen, dass in der Handschrift Brüssel als Klaviaturumfang CDE- c^3 vorausgesetzt wird¹¹.

In den vier Handschriften Beginiker, Celle, Göttingen und Wolfenbüttel werden an Stellen, an denen beide Zeichen vorkommen, in allen eindeutig zu beurteilenden Spielsituationen mit dem selteneren Zeichen, entweder einem einfachen Strich oder einem Kreuz, absteigende Triller angezeigt, mit dem Hauptzeichen, entweder dem Doppelstrich oder dem Buchstabe t , aufsteigende. Diese Situation unterscheidet sich nicht von der in den Handschriften Fabricius und Ihre. An den Stellen, an denen nur ein Zeichen vorkommt, kann aber nicht ausgeschlossen werden, dass mit dem Hauptzeichen auch absteigende Triller angegeben werden, wie in den Handschriften, in denen nur ein Ornament-Zeichen vorkommt. So wäre beispielsweise zu vermuten, dass mit dem Doppelstrich bei der ersten Note des cantus firmus in dem Fingersatz-Beispiel 45 aus der Handschrift Wolfenbüttel ein Triller mit der unteren Nebennote angezeigt werden soll. Einiges spricht dafür, dass die Handschriften Beginiker, Celle, Göttingen und Wolfenbüttel eine Übergangssituation dokumentieren, in der einerseits das Hauptzeichen, das ursprünglich einzige Zeichen, noch verschiedene Ausführungsmöglichkeiten anzeigen kann, in der andererseits gelegentlich schon ein neues Zeichen verwendet wird, mit dem immer nur eine bestimmte Ausführung bezeichnet wird und das in dieser Funktion das andere Zeichen nach und nach verdrängt.

¹¹ Handschrift Brüssel, S. 258 und 259 (siehe Abbildung Brüssel 1).

3.5 Griff-Fingersätze

Die meisten in den Fingersatz-Quellen überlieferten Applikatur-Angaben beziehen sich auf das in einer Hand einstimmige Spiel. Verglichen mit diesen Figurations-Fingersätzen sind Fingersätze für Stellen, an denen von einer Hand zwei oder mehr Stimmen auszuführen sind, sehr viel seltener. In etwa einem Drittel aller Fingersatz-Quellen sind überhaupt keine Griff-Fingersätze enthalten; auch die Handschrift Wolfenbüttel, mit etwa 4.600 einzelnen Fingersatz-Ziffern die am umfangreichsten mit Fingersätzen versehene Quelle, weist keinen einzigen Griff-Fingersatz auf. In den meisten anderen Quellen machen Angaben zu Griffen nur einen kleinen Teil der notierten Fingersätze aus. Dennoch sind insgesamt so viele Fingersatz-Angaben für Griffe überliefert, dass ein Vergleich der Fingersatz-Angaben aus unterschiedlichen Quellen für einzelne Intervalle und Akkorde sowie einzelne besondere Griff-Verbindungen möglich ist.

Auffällig ist, dass in der über weite Strecken sehr ausführlich bezifferten Handschrift Göttingen, in der auch zahlreiche Intervall- und Akkord-Griffe detaillierte Fingersatz-Angaben aufweisen, Terz-Griffe in der Regel unbezeichnet bleiben, auch in einem nahezu vollständig bezifferten Umfeld. Offenbar setzt der Schreiber die Kenntnis des Terzen-Fingersatzes voraus. Dann muss aber davon ausgegangen werden, dass der Fingersatz für Terz-Griffe von dem Umfeld, in dem er verwendet wird, im Wesentlichen unabhängig ist, dass Terzen normalerweise immer mit dem gleichen Fingersatz ausgeführt werden. Dies wiederum bedeutet, dass bei Griff-Fingersätzen für Terzen das Fortsetzen einen Griffs die Norm ist, während es bei Figurations-Fingersätzen, bei denen der Fingerwechsel die Regel ist, eine seltene Ausnahme darstellt.

1 Kopenhagen I, 1-8

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a 6/8 time signature. The first staff contains eight measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 4 above notes. Measure 1: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2). Measure 2: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2). Measure 3: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2). Measure 4: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2). Measure 5: quarter note G2 (fing. 5), quarter note G2 (fing. 5). Measure 6: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 1), quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2). Measure 7: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2). Measure 8: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 1), quarter note G2 (fing. 5). The second staff contains four measures. Measure 1: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2). Measure 2: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2). Measure 3: quarter note G2 (fing. 2), quarter note G2 (fing. 2). Measure 4: quarter note G2 (fing. 1), quarter note G2 (fing. 4).

Das Fortsetzen des Terz-Griffs lässt sich an diesem sehr umfangreich bezifferten Fingersatz-Beispiel für die linke Hand aus der Handschrift Kopenhagen deutlich beobachten. Während sich die sehr umfangreichen Fingersatz-Angaben im weiteren Verlauf der Handschrift Kopenhagen im Wesentlichen auf einstimmige Linien beziehen, sind in den ersten beiden Stücken auch nahezu alle Intervall- und Akkord-Griffe ausführlich mit Fingersätzen versehen. Das Beispiel stammt aus dem ersten der beiden Stücke, in dem Griffe fast ausschließlich in der linken Hand vorkommen. Im zweiten Stück der Handschrift finden sich in beiden Händen zahlreiche Stellen mit Griff-Fingersätzen.

2 Kopenhagen II, 1-8

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system shows the first four measures, and the second system shows the next four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have a slash through them, indicating they are not to be played. The key signature has one sharp (F#).

Vielleicht sind die Intervall- und Akkord-Griffe in den ersten beiden Stücken aus der Handschrift Kopenhagen so ungewöhnlich detailliert beziffert worden, um am Beginn der Handschrift als Muster für die Griff-Applikatur zu dienen. Insbesondere das zweite Stück, das auch für die rechte Hand zahlreiche Griff-Fingersätze beinhaltet, könnte als Applicatio-Stück für Intervalle und Akkorde angesehen werden. Bei ihm handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das ursprünglich erste Stück der Handschrift Kopenhagen; das davor stehende ist vermutlich erst später nachgetragen worden.

Allein an den hier wiedergegebenen ersten acht Takten des durch seine ausführlichen Fingersatz-Angaben für Intervall- und Akkord-Griffe in der rechten und linken Hand hervorgehobenen Stücks Kopenhagen II lassen sich fast alle grundlegenden Griff-Fingersätze ablesen. Für die rechte Hand zeigen sie die Fingersätze 2-4 für Terzen, 2-4 und 2-5 für Quartan, 2-5 für Quinten und Sexten sowie 2-3-5 für Sext-Akkorde; im weiteren Verlauf des Stückes finden sich noch die Fingersätze für Dreiklänge in Grundstellung (wiedergegeben in Fingersatz-Beispiel 82) sowie für Terz- und Sext-Gänge (Fingersatz-Beispiele 10 und 59). Damit sind in dem Fingersatz-Stück Kopenhagen II alle gängigen Griff-Fingersätze für die rechte Hand enthalten. Ähnlich stellt sich das Bild für die linke dar: Die hier wiedergegebenen Anfangstakte beinhalten die Fingersätze 4-2 für Terzen, 4-1 und 5-2 für Quinten und 5-1 für Oktaven; später folgen noch Fingersätze für Quint-Oktav-Klänge (Fingersatz-Beispiele 47, 48 und 91) und Dreiklänge in Grundstellung (Fingersatz-Beispiel 90). Fingersätze für Sexten fehlen, zumindest findet sich keine vollständig bezifferte Sexte, bei der beide Töne des Intervalls unmittelbar zusammen angeschlagen werden; Sext-Griffe, die durch die Bewegung einer der beiden Stimmen aus einem anderen Griff heraus entstehen, enthalten aber bereits die wiedergegebenen ersten acht Takte. Fingersätze für Quart-Griffe, bei denen beide Töne gleichzeitig angeschlagen werden, finden sich in der linken Hand ausschließlich in der Handschrift Lynar B3 und zwar in Stücken, in denen die Bass-Stimme mit dem Pedal auszuführen ist. Da Quartan in Relation zur Bass-Stimme eine Dissonanz darstellen, kommen sie in den Manualiter-Stücken der Handschrift Kopenhagen links in der Regel nur vorbereitet vor, so als Quart-Vorhalt wie in Beispiel 1 oder als Wechselnote wie in Beispiel 2.

Während für einstimmige Figurationen prinzipiell viele unterschiedliche Fingersätze denkbar sind, gibt es bei Intervallen und Akkorden naturgemäß viel weniger Möglichkeiten für die Gestaltung der Fingersätze. Es ist daher nicht verwunderlich, dass für Griffe deutlich weniger Fingersätze überliefert sind als für Figurationen. Für einige Griffe kommen allein aufgrund der Intervallgröße oder der Akkordstruktur von vornherein nur ein oder zwei verschiedene Fingersätze in Frage. Wie an den Terz-Griffen in der linken Hand in Fingersatz-

Beispiel 1 zu sehen ist, wird aber auch für einige Intervalle, bei denen durchaus mehrere Griff-Möglichkeiten bestehen, durchgängig der gleiche Fingersatz benutzt. Andererseits dokumentieren die jeweils zwei unterschiedlichen Fingersätze, die in Fingersatz-Beispiel 2 für Quartan in der rechten und Quinten in der linken Hand angegeben sind, dass nicht jedes Intervall immer nur mit einem bestimmten Griff ausgeführt wird. Auch für die Anlage der Griff-Fingersätze besteht, zumindest bei einigen Intervallen, ein gewisser, wenn auch nur geringer Spielraum.

Bei beiden Quart-Griffen der rechten Hand bewegt sich nach dem gemeinsamen Anschlag beider Stimmen zunächst jeweils nur die obere Stimme; in Takt 3 steigt sie auf zu einer Quinte, in Takt 6 ab zu einer Terz. An der ersten Stelle ist der Quartan-Fingersatz 2-4 notiert, der für die Aufwärtsbewegung den Fingersatz 45 ermöglicht, an der zweiten 2-5, der für die Abwärtsbewegung den Fingersatz 54 nach sich zieht. Auf diese Weise wird in der sich allein weiter bewegenden Oberstimme jeweils ein Fortsetzungs-Fingersatz vermieden. Die Quint-Griffe der linken Hand in den Takten 2 und 8 scheinen beide von dem Verlauf in dem jeweils direkt vorausgehenden Takt bestimmt zu sein. An beiden Stellen bewegt sich die obere Stimme schrittweise auf den oberen Quint-Ton zu, während der untere Ton der Quinte am Anfang des vorausgehenden Taktes schon einmal angeschlagen wird und im Verlauf des Taktes unverändert liegen bleibt. Bei der ersten Stelle führt der Terz-Griff 4-2 am Beginn des vorangehenden Taktes zum Fingersatz 4-1 bei der Quinte, bei der zweiten der Oktav-Griff 5-1 zum Fingersatz 5-2. Auch für die Anlage der Griff-Fingersätze ist also in gewissem Umfang die konkrete Spielsituation von Bedeutung.

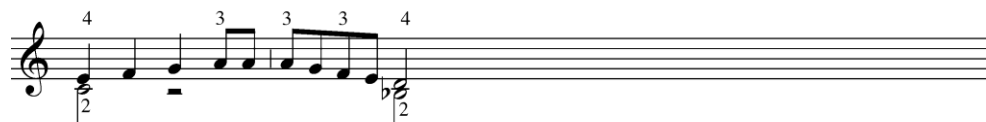
Die folgende, systematische Untersuchung der Griff-Fingersätze beginnt mit den Angaben für Terzen. Es folgen der Größe nach alle weiteren Intervalle bis zur Oktave. Den Abschluss bilden Fingersätze für Dreiklänge in Grundstellung und Umkehrungen, in der linken Hand auch für Quint-Oktav-Klänge. Bei den einzelnen Intervallen und Akkorden werden jeweils zunächst die Fingersätze für die rechte, dann diejenigen für die linke Hand besprochen.

Unberücksichtigt bleiben die Angaben aus der gedruckten Musiklehre von Jan Aleksander Gorczyn. Das Druckbild der Beispiele für Griff-Fingersätze ist so ungenau, insbesondere die irreführende Reihenfolge der hinter- und nicht untereinander und dabei teilweise sogar überlappend notierten einzelnen Akkord-Töne sowie die zum Teil extreme Verschiebung zwischen den untereinander angegebenen Fingersatz-Ziffern und den hintereinander notierten Tönen, dass es nicht sinnvoll erscheint, diese Angaben in die Untersuchung mit einzubeziehen.

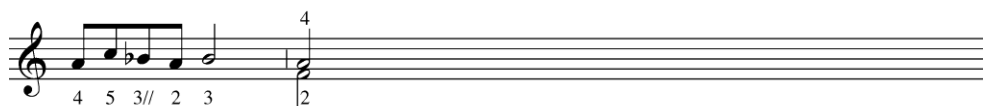
3 Kopenhagen VIII, 10-13



4 Celle I, 6-7

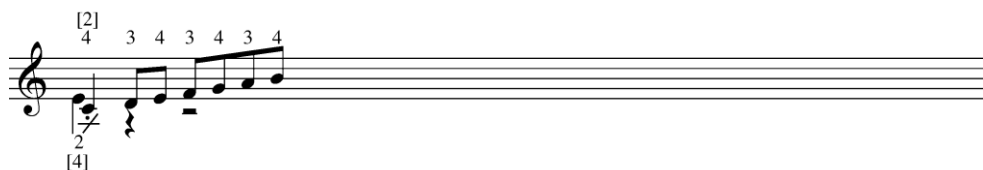


5 Skara I, 5-6



Einzelne Terz-Griffe werden in der rechten Hand prinzipiell mit 2-4 gespielt. Dieser Griff-Fingersatz ist so grundlegend, dass Terzen, wie eingangs erwähnt, in der sehr umfangreich bezifferten Handschrift Göttingen, in der viele andere Griffe mit Fingersätzen versehen sind, in der Regel unbezeichnet bleiben.

6 Kopenhagen II, 31



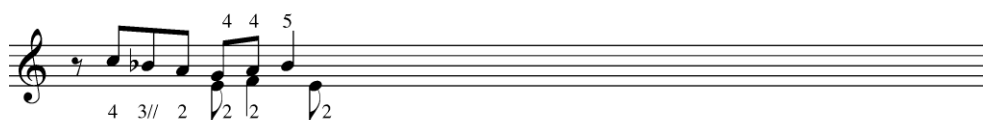
Paradoxerweise bestätigt ausgerechnet ein Versehen bei der Fingersatz-Notierung in dem durch seine besonders detaillierten Fingersatz-Angaben für Intervall- und Akkord-Griffe bestechenden Fingersatz-Stück Kopenhagen II die allgemeine Gültigkeit des Fingersatzes 2-4 für einzelne Terzen in der rechten Hand. An einer Stelle des Stückes kommt es zu einer Stimmkreuzung, bei der die Altstimme über den Sopran steigt. In der Übertragung dieser Stelle ergibt sich zwangsläufig ein vollkommen anderes Notenbild als in der originalen Tabulatur-Notation. Da in der Handschrift die Tonhöhen mit Buchstaben, nicht durch die Position der Notenköpfe angegeben wird, steht der Tonbuchstabe der (tieferen) Sopranstimme auch bei der Stimmkreuzung über dem der (höheren) Altstimme. Vermutlich aus der Gewohnheit, einzelne Terzen rechts prinzipiell mit 2-4 zu beziffern, hat der Schreiber auch hier unter dem (weiter unten stehenden) Tonbuchstaben e für die Altstimme die Ziffer 2 notiert und unter dem (weiter oben stehenden) Tonbuchstaben c für die Sopranstimme die 4, obwohl das e¹ als höherer der beiden Töne mit 4 zu spielen ist, das c¹ als tieferer mit 2.

7 New Haven I, 6-9



In dem ganz offensichtlich als Applicatio angelegten Fingersatz-Stück New Haven I sind einige Terz-Gänge enthalten, bei denen aufwärts wie abwärts nur die erste Terz mit einer Fingersatz-Angabe versehen ist. Es muss daher davon ausgegangen werden, dass der am Beginn der Terz-Gänge notierte Fingersatz 2-4 von Terz zu Terz fortgesetzt werden soll.

8 Skara II, 9



In der Handschrift Skara ist dieser Fortsetzungs-Fingersatz für Terzen bei zwei aufeinander folgenden Terzen ausnotiert.

9 Brüssel I, 9-10

4 4 4 4 / 2 2 2 2 4 4 4 4 / 4 4 4 4

oder 4 5 4 5 4 3 4 3
2 3 2 3 2 1 2 1

Die Applicatio aus der Handschrift Brüssel bestätigt den Fortsetzungs-Fingersatz als Haupt-Fingersatz für Terz-Gänge, gibt aber zugleich als Fingersatz-Variante einen paarigen Terzen-Fingersatz an, bei dem der gängige Terz-Griff 2-4 nur auf den guten Noten verwendet wird: aufwärts mit 2-4 3-5 2-4 3-5 ..., abwärts mit 2-4 1-3 2-4 1-3 In gewisser Weise wird mit diesem paarigen Terzen-Fingersatz das für Sekundfortschreitungen grundlegende Fingersatz-Prinzip, nach dem gute Noten mit dem Hauptfinger ausgeführt werden, schlechte je nach Bewegungsrichtung mit dessem oberen oder unteren Nachbarfinger, auf Terzen-Gänge übertragen: Die guten Noten werden mit dem Hauptgriff 2-4 gespielt, die schlechten je nach Bewegungsrichtung mit dem oberen oder unteren Nachbargriff 3-5 oder 1-3.

Dieser Fingersatz, der wie die gesamte Applicatio aus Brüssel sehr schematisch angelegt ist, lässt sich in keiner anderen Fingersatz-Quelle beobachten. Bei mehreren unmittelbar aufeinander folgenden Terz-Griffen wird zwar häufiger der Fingersatz 3-5 im Wechsel mit dem Hauptgriff 2-4 verwendet, es gibt aber keine andere Stelle, an der der Fingersatz 1-3 zum Einsatz kommt.

10 Kopenhagen II, 18-19

4 5 4 5 4 ^[3] 2 4
2 3 2 3 2 3 2 5 3 2

Das Fingersatz-Stück Kopenhagen II, in dem ganz unterschiedliche Griff-Fingersätze auf engstem Raum enthalten sind, beinhaltet auch eine Stelle mit auf- und absteigenden Terzen. In der Aufwärtsbewegung wird mit 2-4 3-5 2-4 der aus der Applicatio der Handschrift Brüssel bekannte paarige Terzen-Fingersatz verwendet, bei dem die Hand beim Übergang von schlechten zu guten Noten verschoben wird, in der Abwärtsbewegung mit 2-4 3-5 2-4 im Gegensatz dazu jedoch ein paariger Überschlag-Fingersatz, bei dem der Positionswechsel im Anschluss an die guten Noten erfolgt. Anders als in Brüssel wird in Kopenhagen auf den Einsatz des Daumens bei Terzen-Folgen durchgängig verzichtet.

11 QN 204 I, 43-44

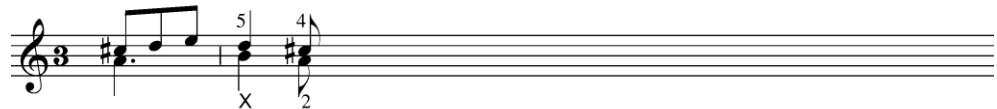
5
3

12 Fabricius VIII, 6-8

5

Die Verwendung des Fingersatzes 3-5 im Wechsel mit dem Haupt-Fingersatz 2-4 bei aufeinander folgenden Terzen zeigen auch die Beispiele aus den Quellen QN 204 und Fabricius. Darin sind jeweils nur Terzen mit Fingersätzen versehen, die nicht mit dem Haupt-Fingersatz auszuführen sind. Für die Anlage der Fingersätze ist es unerheblich, ob es sich bei den Terzen um gute oder schlechte Noten handelt; es sind jeweils Positions-Fingersätze, bei denen die höheren Terzen mit 3-5, die tieferen mit 2-4 gespielt werden.

13 Fabricius XX, 1-2



Ornament-Zeichen in Zusammenhang mit Terz-Griffen sind sehr selten. Da mit Ornamenten versehene Noten in der Regel mit dem Hauptfinger 3 ausgeführt werden, ist bei Terzen, deren untere Note ein Ornament-Zeichen aufweist, der Fingersatz 3-5 nahe liegend, wie in dem Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Fabricius.

14 Skara II, 4-6



Wenn der Zusammenhang der Stelle es erforderlich macht, kann die mit dem Ornament-Zeichen versehene untere Note der Terz auch mit 2 ausgeführt werden, wie bei der im weiteren Verlauf durch die Bewegung der Oberstimme zunehmend größer werdenden Griff-Weite am Beginn des Beispiels aus der Handschrift Skara. An dessen Ende befindet sich ein weiterer Terz-Griff mit einem Doppelstrich-Ornament. Da das Zeichen an dieser Stelle die obere Note der Terz betrifft, wird das Intervall weder mit 2-4 noch mit 3-5 gespielt; ausnahmsweise kommt wegen des Doppelstrichs die 3 auf der oberen Note einer Terz zum Einsatz. Auch diese Stelle entspricht dabei nicht dem in der Applicatio aus der Handschrift Brüssel angegebenen paarigen Fingersatz für Terz-Gänge in der Abwärtsbewegung, da nicht davon auszugehen ist, dass der untere Terz-Ton in der Handschrift Skara mit 1 zu spielen ist; vermutlich wird bei der Terzen-Folge in der unteren Stimme die 2 fortgesetzt.

15 Celle I, 11-12



16 Göttingen VII, 11-13



17 Fabricius XXI, 5-8



Aus einer Terz entsteht durch einen Abwärtsschritt in der oberen Stimme ein Sekund-Vorhalt. Dabei wird, wie in der Handschrift Celle und bei den Vorhalts-Ketten in den Handschriften Göttingen und Fabricius zu erkennen ist, die 4 in der oberen Stimme fortgesetzt.

18 New Haven I, 11-13

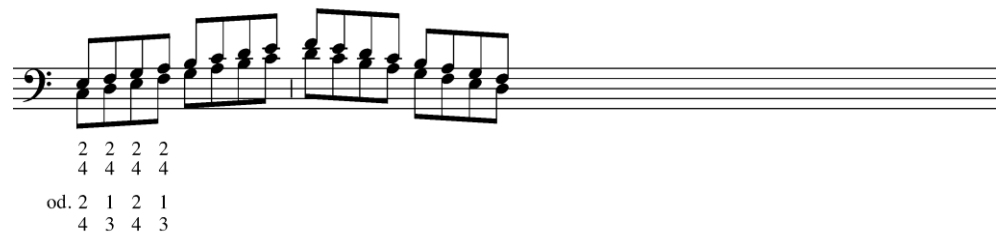


19 Kopenhagen II, 14-17



Wie in der rechten, so werden auch in der linken Hand einzelne Terz-Griffe mit den Fingern 2 und 4 gespielt. Während rechts bei mehreren aufeinander folgenden Terzen im Wechsel mit dem Haupt-Griff 2-4 häufig auch der Fingersatz 3-5 verwendet wird, werden Terzen-Folgen links in der Regel durchgängig mit 4-2 gespielt, wie die in Fingersatz-Beispiel 1 wiedergegebene Stelle aus der Handschrift Kopenhagen eindrucksvoll demonstriert.

20 Brüssel I, 22-23



Lediglich in der Applicatio aus der Handschrift Brüssel findet sich neben dem gängigen Fortsetzungs-Fingersatz wiederum eine Fingersatz-Variante. Der links nur bei der Aufwärtsbewegung notierte paarige Terzen-Fingersatz 4-2 3-1 4-2 3-1 ... – abwärts wird man in Anlehnung an die Angaben für die rechte Hand von 4-2 5-3 4-2 5-3 ... ausgehen können – findet in keiner anderen Handschrift eine Entsprechung.

21 New Haven I, 6-9



Alle anderen Fingersatz-Angaben für Terzen-Folgen in der linken Hand deuten ausnahmslos auf den Fortsetzungs-Fingersatz hin, bei dem alle Terzen durchgängig mit 4-2 ge-

spielt werden. In New Haven ist wie bei den Fingersätzen für die rechte Hand nur die erste Terz beziffert. Da bei der zweiten Terz kein Fingersatz notiert ist, kann davon ausgegangen werden, dass der Fingersatz 4-2 fortgesetzt werden soll.

22 Lynar B3 III, 21-25



Da Töne mit Ornament-Zeichen links in der Regel mit 2 ausgeführt werden, wird auch die Stelle mit den mit Doppelstrichen versehenen Terzen in Lynar B3 durchgängig mit 4-2 zu spielen sein.

23 Fabricius XIII, 3-7



Die durchgängige Bezifferung der unteren Stimme in dem Beispiel aus der Handschrift Fabricius lässt keinen Zweifel daran, dass alle Terzen der aufsteigenden Folge mit dem Terz-Griff 4-2 auszuführen sind.

An einigen Stellen bedingt der weitere Verlauf ungewöhnliche Griff-Fingersätze für Terzen in der linken Hand, so muss am Ende dieses Beispiels die Terz wegen der angebundnen Septime mit 2-1 gespielt werden.

24 Kopenhagen II, 27



25 Lynar A1 I, 24



26 Lynar A1 X, 9



27 Lynar B3 III, 10-11



Andere spezielle Spielsituationen führen in den Handschriften Kopenhagen, Lynar A1 und B3 zu den ungewöhnlichen Terz-Griffen 5-4 und 3-1.

Nach der Untersuchung der Fingersätze für Terz-Griffe in unterschiedlichen Spielsituationen der rechten und der linken Hand werden nun die deutlich selteneren Angaben für Quartan betrachtet. In den in Fingersatz-Beispiel 2 wiedergegebenen Takten des ausführlich diskutierten Fingersatz-Stücks Kopenhagen II kommen beide in der rechten Hand für Quartan verwendete Griff-Fingersätze vor: 2-4 und 2-5. Es ist gezeigt worden, wie die jeweilige Spielsituation die Verwendung des einen oder anderen Quart-Fingersatzes am Beginn des Stückes nahe legt. Entsprechend wird bei den im folgenden wiedergegebenen Quart-Griffen untersucht, welche Gründe dafür ausschlaggebend sein können, dass Quartan an einigen Stellen mit 2-4, an anderen aber mit 2-5 gespielt werden.

28 Celle I, 3-4

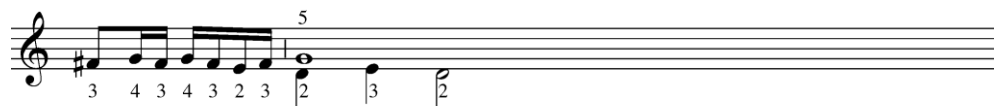


Durch die Verwendung des Fingersatzes 2-4 in dem Beispiel aus der Handschrift Celle schließt der Quart-Griff in der Oberstimme zum einen direkt an die Triller-Bewegung an, zum anderen kann der nachfolgende Ton ohne Fortsetzen erreicht werden.

29 Göttingen IV, 49-52



30 Kopenhagen II, 29-30



Umgekehrt ist die Bewegung in der unteren Stimme nach den Quart-Griffen in den beiden Fingersatz-Beispielen aus den Quellen Göttingen und Kopenhagen deutlich leichter auszuführen, wenn die Quartan mit 2-5 und nicht mit 2-4 angeschlagen werden.

31 Göttingen VI, 1-3



In diesem Fingersatz-Beispiel kommen in unmittelbarer Folge beide Quart-Fingersätze zum Einsatz. Die der ersten Quarte vorausgehende Aufwärtsbewegung läuft mit dem Positions-Fingersatz 234 direkt auf die 5 im Quart-Griff zu; zudem ist das Ornament in der unteren Stimme so leichter auszuführen als bei dem etwas weiteren Griff 2-4. Dass für die Quart-Folge beide Fingersätze verwendet werden, erinnert an den Wechsel der Fingersätze 2-4 und 3-5 bei aufeinander folgenden Terzen in der rechten Hand.

32 Göttingen II, 20-24



In dem Beispiel aus der Handschrift Göttingen sind nur die Quartan beziffert, während neben den in der Handschrift Göttingen durchgängig nicht mit Fingersätzen versehenen Terzen an dieser Stelle auch alle Sexten unbezeichnet bleiben. Für die Quartan ist jeweils nur die 4 angegeben; da in der Regel nur die zwei Fingersätze 2-4 oder 2-5 für dieses Intervall zum Einsatz kommen – die Verwendung des Daumens wird in der rechten Hand bei den Quartan wie bei den Terzen vermieden –, sind sie damit eindeutig bezeichnet. Aus diesem Beispiel könnte geschlossen werden, dass der hier verwendete Fingersatz 2-4 als Haupt-Fingersatz für Quartan anzusehen ist, da er ohne erkennbaren Grund dem anderen vorgezogen wird.

33 Kopenhagen V, 11-12



Umgekehrt gibt es aber ebenso Stellen, an denen wie an diesem Zeilenschluss eines Choralsatzes aus der Handschrift Kopenhagen der Fingersatz 2-5 verwendet wird, obwohl der Griff genau so gut mit 2-4 auszuführen wäre.

34 Ihre VI, 1-4



In der Handschrift Ihre lässt sich eine nachschlagende Quartan-Folge beobachten. Sie ist nur in der oberen Stimme durchgängig beziffert, was nicht verwundert, da bei beiden Quartan-Fingersätze für die untere Note jeweils der gleiche Finger zum Einsatz kommt. Die obere Stimme wird durchgängig mit 5 gespielt, bis auf die letzte Note; durch die Verwendung der 4 ist ein einfacher Übergang zu der nachfolgenden, vermutlich mit 3 auszuführenden Note gegeben.

35 Lynar B3 III, 4-8

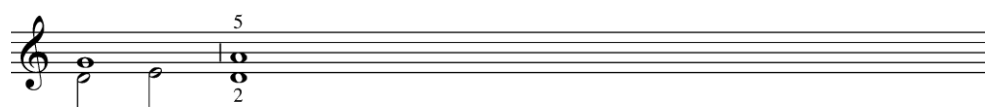


36 Lynar B3 III, 26-28



Fingersatz-Angaben für Quart-Griffe in der linken Hand sind äußerst selten. Sie finden sich nur in der Tabulatur Lynar B3, in der einige mit Fingersätzen versehene Stücke mit der Verwendung des Pedals für die Bass-Stimme rechnen. In diesen Stücken hat die linke Hand nur Mittelstimmen zu spielen; zwischen diesen können Quartern problemlos vorkommen, während sie in Relation zum Bass eine Dissonanz darstellen. Die einzigen Quart-Fingersätze für die linke Hand stammen aus dem Fingersatz-Stück Lynar B3 III. Darin werden alle Quartern mit 4-2 angeschlagen.

37 Göttingen II, 9-10

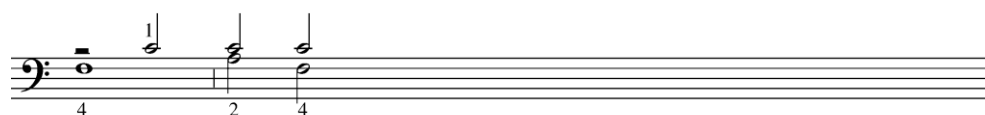


38 Kopenhagen II, 15-16

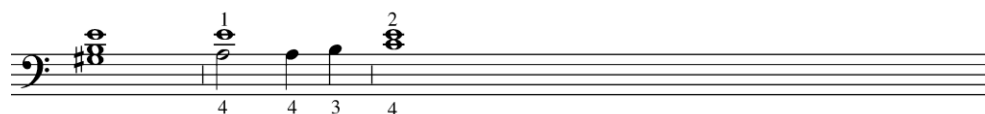


Fingersatz-Angaben für Quinten in der rechten Hand sind ähnlich selten wie für Quartern in der linken. Sie finden sich nur in den Fingersatz-Stücken Göttingen II und Kopenhagen II. Da die ersten Takte des letztgenannten Stücks, in denen zwei in beiden Stimmen gemeinsam angespielte Quint-Griffe vorkommen, bereits in Fingersatz-Beispiel 2 wiedergegeben sind, ist hier eine weitere Quinte aus dem gleichen Stück ausgewählt worden, bei der die beiden Töne aber erst nacheinander angeschlagen werden. Die wenigen bezifferten Quint-Griffe werden rechts jeweils mit 2-5 ausgeführt. Dieser Fingersatz unterstreicht erneut das Bemühen, in der rechten Hand auf die Verwendung des Daumens zu verzichten.

39 Fabricius II, 1-2



40 Lynar B3 III, 2-4



41 New Haven I, 5-7



Bei der Besprechung der aus Kopenhagen II im Fingersatz-Beispiel 2 wiedergegebenen Takte sind die zwei in der linken Hand für Quint-Griffe üblichen Fingersätze schon erwähnt worden: 4-1 und 5-2. Anders als in der rechten Hand wird der Daumen damit auch bei mittelgroßen Intervall-Griffen in das Spiel integriert. Es gibt sogar einige Stellen, die darauf hindeuten, dass dem Fingersatz 4-1 der Vorzug vor 5-2 gegeben wird, wenn die Spielsituation nicht die Verwendung eines bestimmten Quint-Griffs nahe legt; dazu zählt der Beginn des Fingersatz-Stücks Fabricius II und die Quinte im Anschluss an einen Sext-Akkord im Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Lynar B3. Der Fingersatz der abwärts führenden Tonleiter in der Handschrift New Haven läuft dagegen direkt auf die 4 im Quint-Griff zu.

42 Göttingen I, 22-25



43 Göttingen IV, 15-18



In den Beispielen aus der Handschrift Göttingen gibt es jeweils eine Quinte, bei der der obere Ton nur mit 1 gespielt werden kann, weil die untere Stimme nach dem gemeinsamen Anschlag bei liegen bleibender Oberstimme zwei Töne absteigt, sodass sich dadurch die Griff-Weite einer Septime ergibt. In beiden Beispielen ist aber jeweils noch eine andere Quinte enthalten, die ebenfalls mit 4-1 gespielt werden soll, obwohl sie durchaus auch mit 5-2 ausführbar wäre. Auch diese Stellen zeigen somit eine Bevorzugung des Quint-Fingersatzes 4-1 in der linken Hand.

44 Göttingen I, 2-5



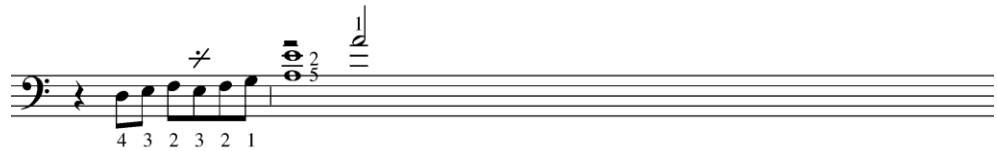
45 Göttingen IV, 1-3



46 Göttingen VIII, 1-5



47 Kopenhagen II, 12-13



48 Kopenhagen II, 28-29



Für Quinten wird zwangsläufig der Fingersatz 5-2 verwendet, wenn sich nach dem gemeinsamen Anschlag beider Töne bei liegen bleibender Unterstimme nach oben hin eine größere Griff-Weite ergibt, wie in den Fingersatz-Beispielen aus den Handschriften Göttingen und Kopenhagen, bei denen die obere Stimme in die Oktave springt oder bei denen die Quinte zu einem Quint-Oktav-Klang erweitert wird. In allen drei Fingersatz-Beispielen aus der Handschrift Göttingen findet sich neben der Quinte, die aufgrund der nachfolgenden Oktav-Spanne mit 5-2 ausgeführt wird, auch eine in der Unterstimme mit 4 bezeichnete. An diesen Stellen kommt wiederum der Fingersatz 4-1 zum Einsatz, der offenbar als bevorzugter Fingersatz für Quint-Griffe in der linken Hand anzusehen ist, während 5-2 nur in besonderen Situationen zum Einsatz kommt. Dies unterstreicht auch ein Vergleich der beiden aus der Handschrift Kopenhagen stammenden Beispiele: Im ersten schließt sich an die einstimmige Sekundfolge direkt eine Quinte an, die dann zu einem Quint-Oktav-Akkord erweitert wird und deshalb mit 5-2 bezeichnet ist; im zweiten steht zwischen der Sekundfolge und der Quinte, aus der ein Akkord erwächst, noch eine weitere Quinte, die wiederum den Fingersatz 4-1 aufweist.

49 Göttingen II, 25-27



50 Kopenhagen I, 3-4



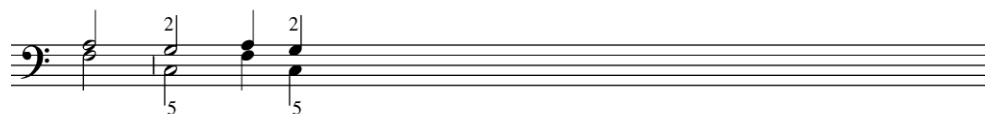
51 Kopenhagen VIII, 13-16



52 Fabricius XIII, 1-3

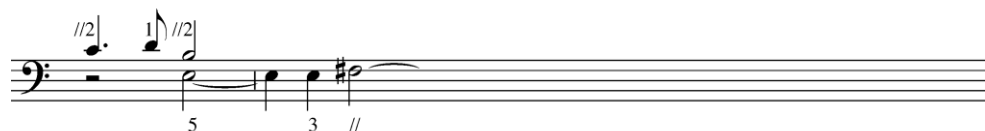


53 Göttingen I, 20-21



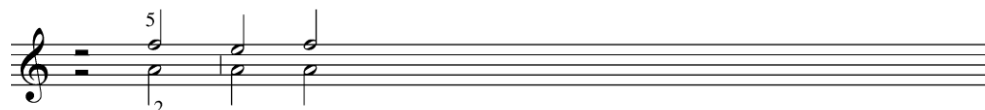
Interessanterweise werden Quint-Griffe auch dann mit 5-2 gespielt, wenn sie auf eine Terz folgen und in der oberen Stimme schrittweise auf- oder abwärts erreicht werden. Offenbar wird bei Griff-Folgen in der linken Hand das Fortsetzen der 2 in der oberen Stimme favorisiert. Der Fingersatz 4-2 5-2 für eine Terz-Quint-Folge unterscheidet sich nur wenig von dem Fingersatz 4-2 4-2 für reine Terzen-Folgen. Bei beiden Griff-Folgen orientiert sich der Spieler vermutlich vorrangig an der oberen, durchgängig mit 2 auszuführenden Stimme. Soweit in den Fingersatz-Beispielen Quinten nicht nur in den Terz-Quint-Folgen sondern auch in anderen Zusammenhängen vorkommen, werden sie wiederum mit 4-1 gespielt.

54 Lynar B3 III, 17-18



Für den Quint-Griff in dem Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Lynar B3 ist deshalb der Fingersatz 5-2 angegeben, damit die obere, mit einem Ornament-Zeichen versehene Note mit dem Hauptfinger 2 ausgeführt werden kann.

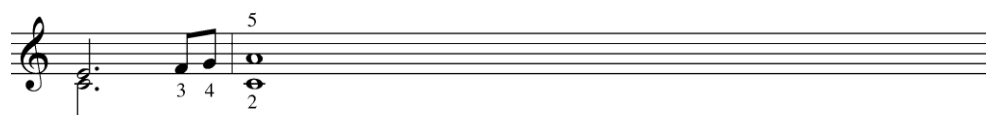
55 Fabricius II, 1-2



56 Kopenhagen II, 10-11



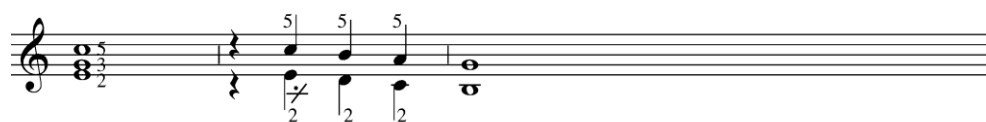
57 New Haven I, 10-11



58 Brüssel I, 11-12



59 Kopenhagen II, 33-35

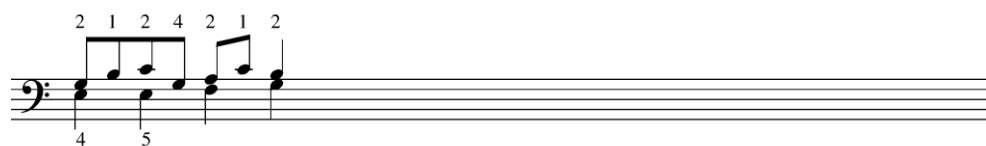


Sext-Griffe lassen sich in beiden Händen gut beobachten. In der rechten Hand werden sowohl einzelne Sexten als auch mehrere, unmittelbar aufeinander folgende durchgängig mit 2-5 gespielt, dem gleichen Fingersatz, mit dem auch Quint-Griffe ausgeführt werden. Wie bei allen kleineren Intervallen wird auch bei der Sexte der Daumen in der rechten Hand nicht eingesetzt.

60 Göttingen IV, 21-23



61 Kopenhagen XIII, 9



62 Göttingen IV, 7-10



Auch in der linken Hand werden für Sexten in der Regel die gleichen Fingersätze verwendet wie für Quinten, nur sind es in dieser Hand bei beiden Intervallen jeweils zwei verschiedene: 4-1 und 5-2; eine generelle Bevorzugung eines der beiden Fingersätze ist bei den Sexten, anders als bei den Quinten, jedoch nicht zu beobachten. Lediglich in der Handschrift Göttingen werden Sexten in seltenen Ausnahmefällen auch mit 5-1 angeschlagen.

63 Göttingen IV, 12-14

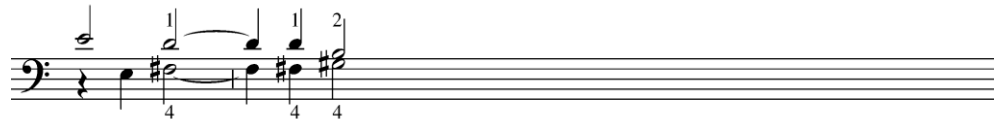


An den allermeisten Stellen mit Fingersatz-Angaben für Sext-Griffe in der linken Hand ist ein Detail auszumachen, das in der jeweiligen Spielsituation die Verwendung des einen oder anderen Sexten-Fingersatzes, 4-1 oder 5-2, nahe legt. So muss der obere Ton einer Sexte zwangsläufig mit 1 angespielt werden, wenn die untere Stimme nach dem gemeinsamen Anschlagen der Töne allein weiter absteigt, während die obere liegen bleibt; die dabei entstehende Griff-Weite einer Septime lässt keinen anderen Fingersatz zu.

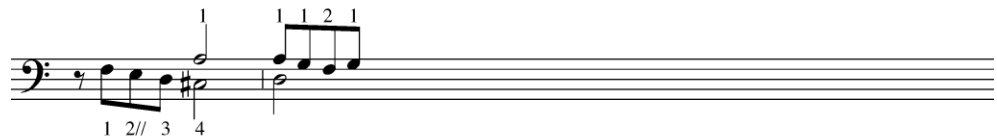
64 Göttingen IX, 25-26



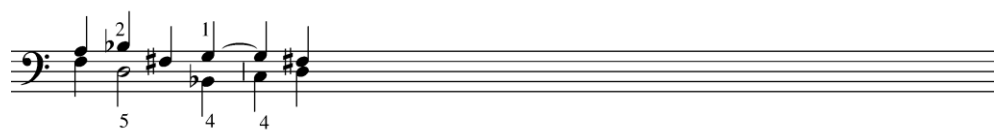
65 Lynar B3 III, 24-25



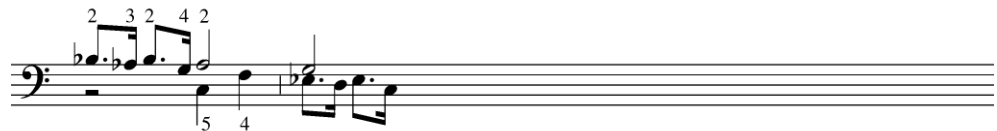
66 Skara I, 6-7



67 Celle II, 8-9



68 Göttingen VII, 21-22



Offenbar hat das Vorkommen von Obertasten Einfluss auf die Auswahl des Sexten-Fingersatzes. Wenn es sich bei der unteren Note um eine Obertaste handelt, wird der Fingersatz 4-1 bevorzugt, im umgekehrten Fall der Fingersatz 5-2. Entscheidend ist dabei, dass die äußeren Finger 5 und 1 nicht auf Obertasten eingesetzt werden.

69 Brüssel I, 24-25



Bei Sext-Gängen wird nach den Fingersatz-Angaben aus der Applicatio der Handschrift Brüssel in der linken Hand durchgängig der Fingersatz 5-2 fortgesetzt. Dieser Fingersatz ermöglicht wie der Fortsetzungs-Fingersatz für Terzen und der Fingersatz für Terz-Quint-Folgen in der linken Hand die Orientierung an der oberen, jeweils durchgängig mit 2 gespielten Stimme.

70 Göttingen IV, 24



71 Lynar A1 V, 12-13



In den Handschriften Göttingen und Lynar A1 werden an Stellen, an denen lediglich einzelne Sexten aufeinander folgen, beide Sext-Griffe 4-1 und 5-2 im Wechsel verwendet, ähnlich wie in der rechten Hand bei den Fingersätzen für Terz-Folgen die Griffe 2-4 und 3-5. Diejenigen Sext-Griffe, bei denen die obere Note eine Obertaste ist, werden wiederum mit 5-2 gespielt, um einen Daumeneinsatz auf einer Obertaste zu vermeiden.

72 Lynar A1 V, 5-7



Wenige Takte vor der im vorangegangenen Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Lynar A1 wiedergegebenen Stelle findet sich eine weitere Sexten-Folge; an dieser erscheinen die beiden Sext-Griffe in umgekehrter Reihenfolge. Die Quinte am Beginn des Beispiels wird wegen des Ornament-Zeichens bei der oberen Note mit 5-2 auszuführen sein; dieser Fingersatz wird am Beginn des nächsten Taktes wiederholt und bildet den Ausgangspunkt für den Fingersatz 5-2 4-1 bei der Sexten-Folge.

Die Fingersätze für Septimen stellen einen Sonderfall da. Da die Septime als dissonantes Intervall nicht unvorbereitet verwendet wird, gibt es keine Septim-Griffe, bei denen beide Stimmen gleichzeitig neu angeschlagen werden. Septimen ergeben sich nur, wenn sich lediglich eine der beiden an dem Intervall beteiligten Stimmen bewegt, während die andere liegen bleibt.

73 Fabricius XX, 2-4



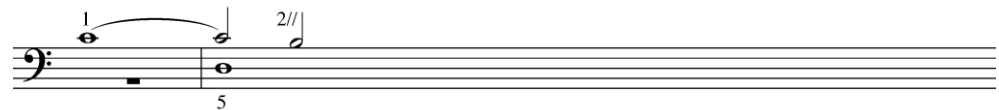
74 Celle VI, 2-4



In der rechten Hand sind Fingersatz-Angaben bei Septimen nur an zwei Stellen überliefert, bei einem Septimen-Vorhalt in der Handschrift Fabricius und einer Vorhalts-Kette in der Handschrift Celle. Sie zeigen, dass für Septimen die beiden äußeren Finger der Hand eingesetzt werden. Die Weite des Griffes führt dazu, dass selbst der bei allen kleineren Intervallen in der Regel stets vermiedene Daumen zum Einsatz kommen muss. In dem Fingersatz-Beispiel aus der Handschrift Fabricius werden die Finger 1 und 5 sogar beide auf Obertasten verwendet.

In einigen vorangegangenen Fingersatz-Beispielen für die linke Hand sind bereits Septimen enthalten gewesen, als Durchgänge in 2 und 46, als Wechselnoten in 43 und 63 sowie als Vorhalte in 23 und 42. Aufgrund der großen Griff-Weite wird auch links der obere Ton der Septime jeweils mit 1, der untere mit 5 gespielt.

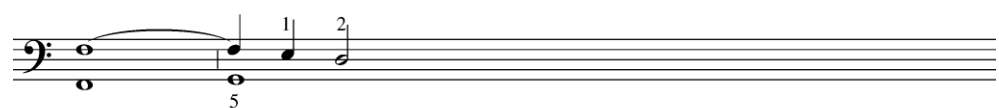
75 Düben I, 8-9



76 Fabricius XII, 2-5



77 Göttingen I, 32-33



Die Beispiele aus den Handschriften Düben, Fabricius und Göttingen zeigen einige weitere mit Fingersätzen versehene Septimen-Vorhalte in der linken Hand.

Auch wenn in der rechten Hand kein einziger Oktav-Griff, bei dem beide Töne gleichzeitig angeschlagen werden, mit Fingersätzen versehen ist, kann nur davon ausgegangen werden, dass Oktaven mit 1-5 zu spielen sind. Dieser Fingersatz wird bestätigt durch eine Stelle, die wiederum aus dem schon häufig zitierten, anfänglich ausführlich besprochenen Fingersatz-Beispiel 2 stammt, in dem die Anfangstakte des Stücks Kopenhagen II wiedergegeben sind: Aus einer Quinte springt die untere Stimme, während die obere liegen bleibt, abwärts in die Oktave; die Quinte ist mit dem Griff-Fingersatz 2-5 bezeichnet, die sich anschließende Note in der unteren Stimme mit der Fingersatz-Ziffer 1.

78 Beginiker IV, 1-3



79 Kopenhagen II, 15-18



80 New Haven I, 3-5



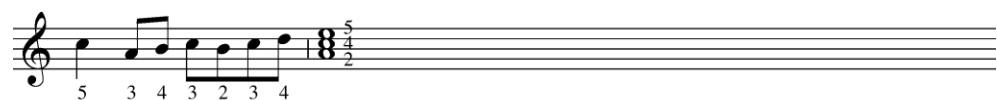
81 Skara I, 7-8



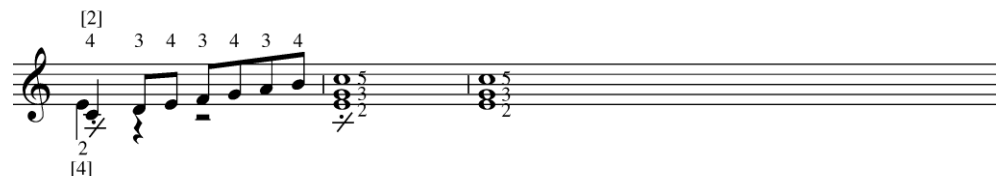
An einigen wenigen Stellen weisen Oktav-Griffe in der linken Hand Fingersätze auf. Sie bestätigen den zu erwartenden Fingersatz 5-1.

Fingersätze für Intervalle, die über eine Oktave hinausgehen, kommen nur bei Griffen vor, die eine Klaviatur mit kurzer Oktave voraussetzen. Fingersatz-Angaben für Klaviaturen mit kurzer Oktave werden im folgenden Kapitel gesondert behandelt. Zum Abschluss des Kapitels über Griff-Fingersätze werden an dieser Stelle die seltenen Fingersatz-Angaben für dreistimmige Akkord-Griffe besprochen. In den Fingersatz-Quellen finden sich in beiden Händen Fingersätze für Dreiklänge in Grundstellung und Sext-Akkorde, in der rechten zudem für Quart-Sext-Akkorde, in der linken für Quint-Oktav-Klänge.

82 Kopenhagen II, 13-14



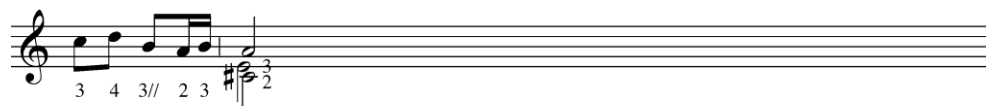
83 Kopenhagen II, 31-33



Das bei der Besprechung der Fingersätze für Intervall-Griffe immer wieder herangezogene Fingersatz-Stück Kopenhagen II enthält auch Fingersatz-Angaben für die gängigen Akkord-Griffe, in der rechten Hand den Fingersatz 2-4-5 für Dreiklänge in Grundstellung und

2-3-5 für Sext-Akkorde. Die Anlage der Akkord-Fingersätze geht von den Griff-Fingersätzen für die jeweiligen Rahmen-Intervalle aus, beim Grundstellungs-Dreiklang von der Quinte, beim Sext-Akkord von der Sexte. Der in beiden Fällen gleiche Griff-Fingersatz 2-5 für das Rahmen-Intervall wird jeweils durch denjenigen dazwischen liegenden Finger ergänzt, der einen möglichst spannungsfreien Griff erlaubt; beim Grundstellungs-Dreiklang ist dies die 4, beim Sext-Akkord die 3.

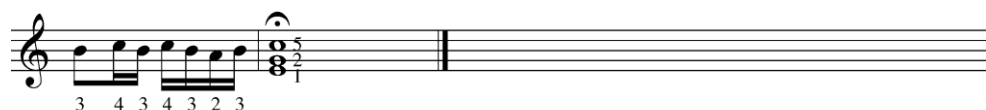
84 Skara I, 7-8



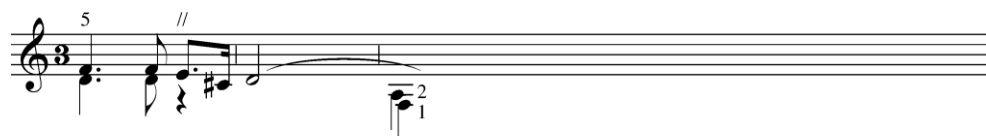
85 Fabricius XXI, 4-5



86 New Haven I, 28-29



87 Celle VII, 13-15



Die Fingersatz-Angaben für Sext-Akkorde aus den Handschriften Skara und Fabricius bestätigen den Fingersatz 2-3-5 aus Kopenhagen; in den aus den Handschriften New Haven und Celle wiedergegebenen Stellen wird statt dessen der Fingersatz 1-2-5 verwendet, der bei einer kleineren Handspanne durch den Einsatz des in der rechten Hand meist vermiedenen Daumens leichter zu greifen ist.

88 Kopenhagen I, 9-10

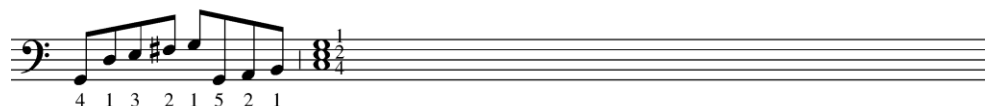


89 Celle VII, 8-9

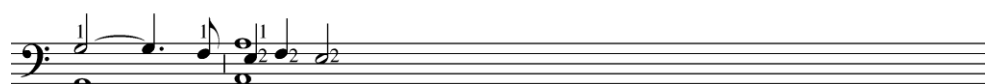


Der Fingersatz 2-4-5 für Quart-Sext-Akkorde geht wie der für Sext-Akkorde vom Fingersatz 2-5 für das Rahmen-Intervall der Sexte aus. So wie die Akkord-Struktur des (Terz-)Sext-Akkords den Fingersatz 2-3-5 nahe legt, ergibt sich für Quart-Sext-Akkorde der Fingersatz 2-4-5.

90 Kopenhagen II, 19-20

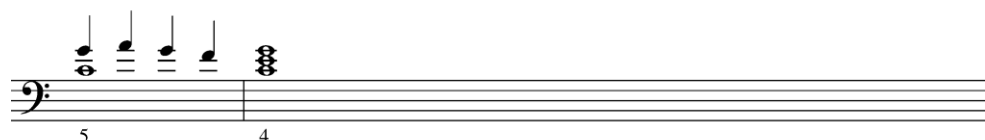


91 Kopenhagen II, 23-24

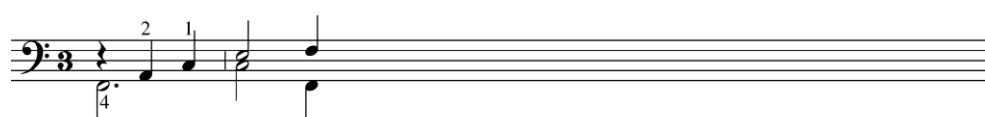


Im Fingersatz-Stück Kopenhagen II kommen in der linken Hand zwei verschiedene Akkorde vor, Dreiklänge in Grundstellung und Quint-Oktav-Klänge. Der Fingersatz 4-2-1 für Grundstellungs-Dreiklänge baut auf dem bevorzugten Quint-Griff 4-1 auf. Wie auch bei den Intervall-Fingersätze zu beobachten war, wird der rechts nach Möglichkeit ausgesparte Daumen in der linken Hand regelmäßig verwendet. Im Fingersatz 5-2-1 für den Quint-Oktav-Klang ist neben dem Fingersatz 5-1 für das Rahmen-Intervall der Oktave der Quint-Griff 5-2 enthalten, bei dessen Besprechung drei Fingersatz-Beispiele angegeben sind, in denen eine Quinte zu diesem Akkord erweitert wird; eines stammt aus der Handschrift Göttingen (Fingersatz-Beispiel 46), zwei wiederum aus dem Fingersatz-Stück Kopenhagen II (Fingersatz-Beispiele 47 und 48).

92 Beginiker II, 12-13



93 Celle XII, 9-10



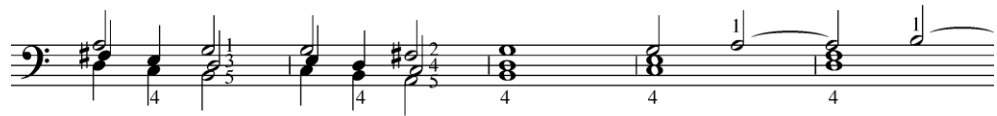
94 Lynar A1 X, 31-32



Der Griff-Fingersatz für Dreiklänge in Grundstellung ist auch den Fingersatz-Beispielen aus den Handschriften Beginiker und Celle zu entnehmen, der für Quint-Oktav-Klänge dem Beispiel aus dem Fingersatz-Stück Lynar A1 X. In diesem Stück ist an einer Stelle, die in Zusammenhang mit ungewöhnlichen Terz-Griffen in Fingersatz-Beispiel 26 wiedergegeben ist, für den unteren Ton eines Grundstellungs-Dreiklangs am Ende eines längeren

Positions-Fingersatzes die Fingersatz-Ziffer 5 notiert; dieser Fingersatz lässt sich an keiner anderen Stelle beobachten.

95 Göttingen IX, 6-10

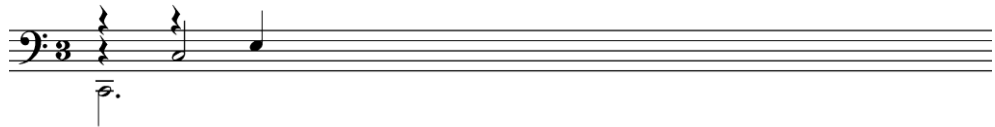


Fingersatz-Angaben für Sext-Akkorde finden sich in der linken Hand nur an dieser einen Stelle aus der Handschrift Göttingen. Sie zeigt gleich drei verschiedene Akkord-Griffe: Am häufigsten kommt der nie vollständig bezifferte Fingersatz 4-2-1 vor, im Wechsel damit an einer Stelle der Fingersatz 5-3-1, an einer anderen, an der die obere Note des Akkords eine Obertaste ist, 5-4-2. Die Verwendung des Fingersatzes 4-2-1 steht meist in Beziehung zu einem Grundstellungs-Dreiklang, für den jeweils ebenfalls der Fingersatz 4-2-1 vorauszusetzen ist. Entweder entsteht der Sext-Akkord wie am Anfang des Beispiels durch Abwärtsschritte der beiden unteren Stimmen unter Fortsetzen der Finger 4 und 2 oder wie am Ende durch die Aufwärtsbewegung der oberen Stimme unter Fortsetzen des Daumens.

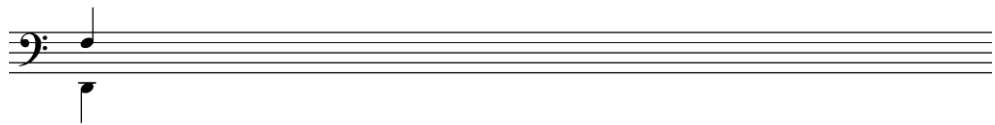
3.6 Fingersätze für Klaviaturen mit kurzer Oktave

In der Regel werden in den Fingersatz-Quellen keine Griffe verlangt, die über eine Oktave hinausgehen. Nur über den Basstönen C, D und E lassen sich an einigen Stellen größere Griffe beobachten.

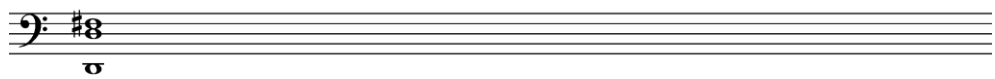
1 Skara VII, 12



2 Skara VII, 14



3 Wolfenbüttel X, 10



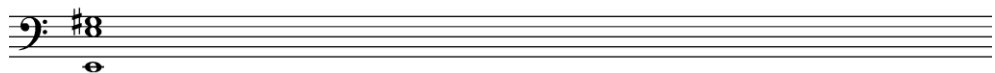
4 Göttingen IX, 3



5 Skara III, 10



6 Göttingen IX, 27



Diese Dezimen-Griffe und Oktav-Dezimen-Akkorde sind für Spieler, die nicht über eine außergewöhnlich große Handspanne verfügen, auf Klaviaturen, die in allen Oktaven zwölf Tasten umfassen, unspielbar. Sie setzen Instrumente voraus, die in der großen Oktavlage eine Klaviatur mit kurzer Oktave aufweisen. Bei diesen wird in der unteren Oktave auf die Töne Cis, Es, Fis und Gis verzichtet. Die Tasten für die Töne D und E befinden sich

an den Stellen, an denen in den anderen Oktavlagen die Töne fis und gis liegen. Die Taste für den Ton C liegt unmittelbar links neben F, an der Position, an der sich in den anderen Oktavlagen das e befindet. Für die unteren beiden Oktaven der Klaviatur ergibt sich damit die folgende Tastenbelegung:

	D	E	B		cis	es		fis	gis	b	
C	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h

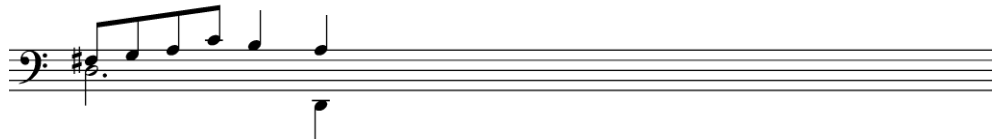
Die Dezimen C-e, D-fis und E-gis erfordern deshalb auf Instrumenten mit kurzer Oktave nur die Griffspanne einer Oktave, die Oktaven C-c, D-d und E-e nur die einer kleinen Sexte.

7 Kopenhagen XI, 54



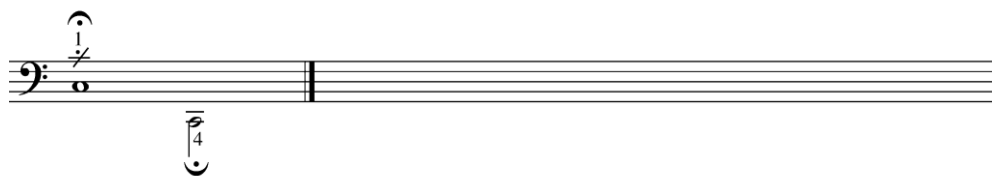
Die einzige Fingersatz-Quelle, in der eine über die Oktave hinausgehende Handspanne vorausgesetzt wird, ist die Handschrift Kopenhagen, in der in der linken Hand Dezimen-Griffe vorkommen, die nicht über den von der kurzen Oktave betroffenen Tönen C, D und E stehen.

8 Kopenhagen XIV, 12



Mit einer Handspanne, die solche Dezimen-Griffe ermöglicht, lassen sich auf Instrumenten mit kurzer Oktave über den drei tiefsten Tönen auch Duodezimen greifen. In der Handschrift Kopenhagen kommt die Duodezime D-a vor, die bei einer Klaviatur mit kurzer Oktave genau den gleichen Griff verlangt wie die am Beginn des zuvor wiedergegebenen Beispiels geforderte Dezime fis-a¹.

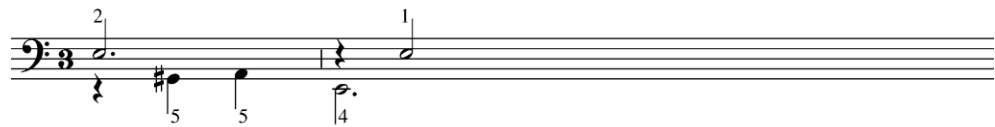
9 Kopenhagen I, 14



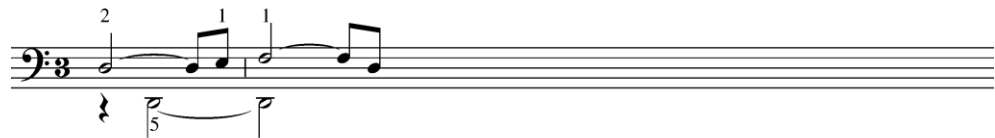
10 Skara V, 27-28



11 Skara V, 17-18



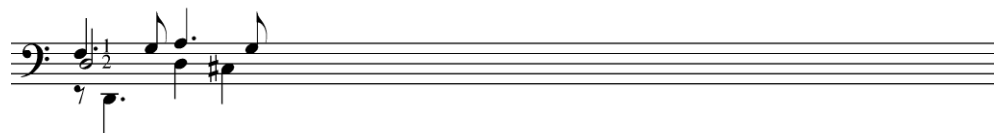
12 Celle VII, 1-2



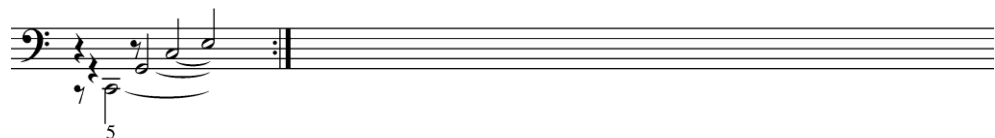
13 Göttingen IV, 50



14 Celle VI, 1



15 Celle I, 5



Oktaven über den Tönen C, D und E, die bei Instrumenten mit kurzer Oktave lediglich die Griffspanne einer Sexte benötigen, werden mit den Sexten-Fingersätzen 4-1 oder 5-2 ausgeführt, Dezimen mit 5-1 und Oktav-Dezimen-Akkorde mit 5-2-1. Das letzte Beispiel zeigt die Erweiterung dieses Akkordes zu einem Vierklang aus Quinte, Oktave und Dezime.

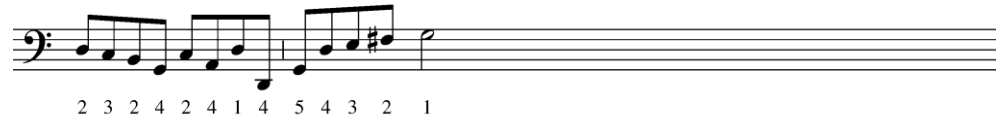
In Beispiel 11 aus der Handschrift Skara wird der Ton Gis verlangt, der auf Klaviaturen mit kurzer Oktave nicht vorhanden ist. Die Handschrift Skara setzt offenbar ein Instrument mit gebrochener Oktave voraus, einer kurzen Oktave mit zwei zusätzlichen, geteilten Obertasten für die Töne Fis und Gis: Zwischen den Untertasten F und G liegen zwei Obertasten für die Töne D und Fis, ebenso zwischen G und A für die Töne E und Gis.

Bei einigen Stücken, die auf die weiten, nur auf Klaviaturen mit kurzer Oktave ausführbaren Griffe verzichten und daher problemlos auch ohne kurze Oktave ausführbar sind, lässt sich anhand der beigefügten Fingersätze erkennen, dass sie eindeutig für Instrumente mit kurzer Oktave geschrieben sind. Die kurze Oktave ermöglicht nicht nur einige ungewöhnlich weite Intervall- und Akkord-Griffe über den Tönen C, D und E, die an anderen Positionen der Klaviatur nicht ausführbar sind, sie erfordert auch eine der besonderen Lage der Tasten angepasste Applikatur in der großen Oktavlage. Da die Töne aus der großen Oktavlage in der Regel von der linken Hand gespielt werden, betreffen die Besonderheiten des Fingersatzes bei Klaviaturen mit kurzer Oktave ausschließlich diese Hand.

16 Kopenhagen VII, 13-14



17 Wolfenbüttel XIV, 39-40



18 Wolfenbüttel VI, 27



19 Kopenhagen VII, 18-19



20 Kopenhagen VIII, 44-45

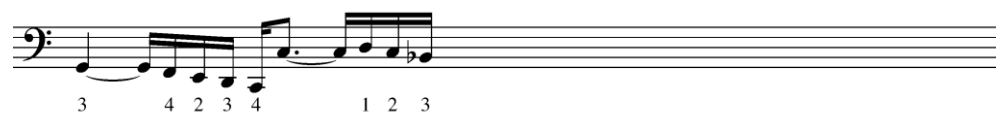


Oktavsprünge, bei denen einer der beiden Töne ein C, D oder E ist, werden nicht mit 5 und 1 gespielt, sondern wie die Oktavgriffe bei diesen Tönen mit 4 und 1 oder 5 und 2.

21 Wolfenbüttel VIII, 5



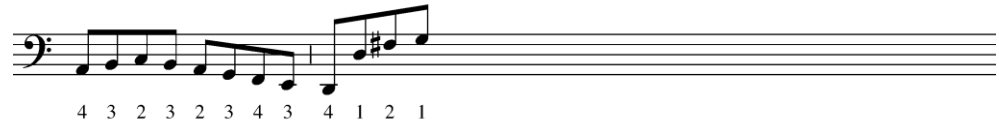
22 Celle I, 9



23 Wolfenbüttel VIII, 3-4



24 Wolfenbüttel III, 22-23



25 Celle IV, 17-18

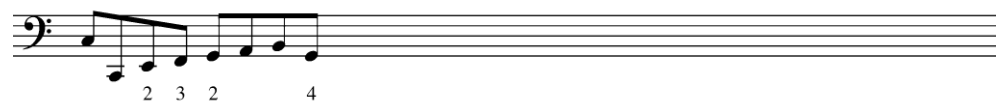


Auch Tonleiter-Fingersätze für Instrumente mit kurzer Oktave unterscheiden sich bei den drei tiefsten Tönen von den an anderen Stellen der Klaviatur gebräuchlichen. Die Anlage dieser Fingersätze ist unmittelbar einsichtig, wenn man sich die Position der Tasten C, D und E vor Augen führt.

26 Kopenhagen VII, 31

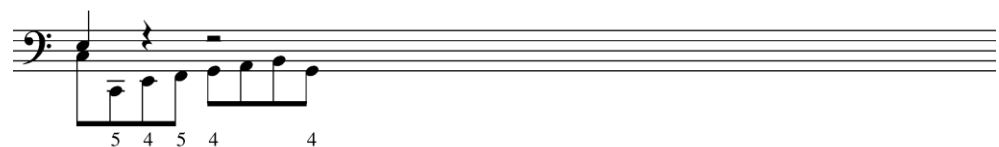


27 Ihre VIII, 20



Einen direkten Applikatur-Vergleich erlauben die gleichlautenden Takte aus den Fingersatz-Stücken Kopenhagen VII und Ihre VIII. Die sich leicht unterscheidenden Fingersätze zeigen zwei Möglichkeiten, den Terzsprung C-E bei Klaviaturen mit kurzer Oktave auszuführen.

28 Celle X, 19



In der Handschrift Celle findet sich eine ähnliche Stelle, bei der die Terz C-E jedoch zwangsläufig mit einem anderen Fingersatz ausgeführt werden muss, da aufgrund der zusätzliche Note e am Taktbeginn der Ton C nur mit 5 und nicht mit 4 gespielt werden kann.

29 Wolfenbüttel X, 16-20

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with the following fingering numbers written below: 1 4 1 2 4 1 1 5 4 1 5 2 1 5 1 4 5 4 2 4 3 1 2 4 2 1. The second staff contains a sequence of notes with the following fingering numbers written below: 2 2 3 2 3 4 3 4.

Das letzte Fingersatz-Beispiel dieses Kapitels stammt aus der Handschrift Wolfenbüttel und zeigt die längste zusammenhängende Stelle mit Fingersatz-Angaben für Klaviaturen mit kurzer Oktave. Der auf den ersten Blick etwas verworren wirkende Fingersatz ist wiederum unmittelbar verständlich, wenn man die besondere Lage der untersten Tasten berücksichtigt.

3.7 Fingersatz-Angaben bei Überbindungen

Fingersatz-Angaben bei Überbindungen finden sich lediglich in den Handschriften Beginiker, Fabricius, Göttingen, Kopenhagen und Wolfenbüttel. Wenn dabei für die zwei mit einem Haltebogen verbundenen Noten unterschiedliche Fingersatz-Ziffern angegeben sind, könnte dies einen stummen Fingerwechsel anzeigen. Die Analyse der Fingersätze bei Überbindungen steht daher in Zusammenhang mit der Frage, ob in den Fingersatz-Quellen Angaben enthalten sind, die auf die Verwendung stummer Fingerwechsel hindeuten.

In den Fingersatz-Stücken gibt es nur zwei Stellen, an denen unter der ersten und zweiten Note einer Überbindung unterschiedliche Fingersatz-Ziffern stehen. Die Fingersatz-Angaben werfen an beiden Stellen einige Fragen auf, sodass nicht ohne weiteres davon auszugehen ist, dass die Fingersätze stumme Fingerwechsel bezeichnen sollen.

1 Göttingen III, 4-6



Eine der Stellen stammt aus der Handschrift Göttingen. Auffällig ist, dass die Stelle bis auf den Ton, der unmittelbar auf die übergebundene Note folgt, durchgängig mit Fingersätzen versehen ist. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass die unter der angebundene Note stehende Fingersatz-Ziffer etwas zu weit links notiert worden ist, zumal der Fingersatz durchaus Sinn machen würde, wenn sich die Ziffer nicht auf die angebundene Note sondern auf die ihr folgende Note beziehen würde.

2 Göttingen III, 2-3



Auch die Tatsache, dass die Tonfolge mit der Überbindung eine Terz höher zwei Takte zuvor schon einmal vorkommt, dabei aber nur die erste Note der Überbindung mit einer Fingersatz-Ziffer versehen ist, deutet daraufhin, dass es sich bei dem Fingersatz an der fraglichen Stelle um ein Versehen handelt.

3 Kopenhagen I, 4-6



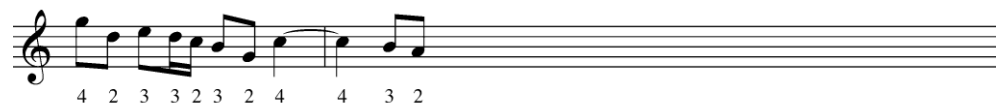
Die zweite Stelle, an der unter zwei durch einen Bogen miteinander verbundenen Noten unterschiedliche Fingersatz-Ziffern angegeben sind, stammt aus der Handschrift Kopenhagen. Es ist nicht ganz eindeutig, wie das Ornament-Zeichen aus der Überbindung heraus ausgeführt werden soll und auf welche Trillernote sich die Fingersatz-Angabe nach der Überbindung bezieht. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass die Hauptnote des Trillers am Taktbeginn nicht angeschlagen werden muss, da sie angebundene ist. Vermutlich bezieht sich daher

die Fingersatz-Angabe 2 am Taktanfang nicht auf die am Ende des vorangehenden Taktes mit 3 angeschlagene Hauptnote des Trillers, sondern auf die erste im neuen Takt anzupielende Note, also auf die Nebennote des Trillers, bei dem es sich dann um einen absteigenden Triller handeln würde. Die Fingersatz-Ziffer stünde dann zwar unter der angebundenen Note, würde sich aber gar nicht auf sie direkt beziehen.

In den Fingersatz-Stücken sind die beiden Stellen aus den Handschriften Göttingen und Kopenhagen zwar die einzigen, an denen unter den beiden Noten einer Überbindung unterschiedliche Fingersatz-Angaben notiert sind, es gibt daneben aber acht Überbindungen, an denen nur die angebundene Note eine Fingersatz-Ziffer aufweist. Diese Stellen werden im Folgenden ebenfalls daraufhin untersucht, ob sie Hinweise auf die Verwendung stummer Fingerwechsel geben können.

Um die Fingersatz-Ziffern bei angebundenen Noten richtig einordnen zu können, ist zunächst jedoch festzuhalten, dass gelegentlich beide durch einen Haltebogen miteinander verbundene Noten die gleiche Fingersatz-Angabe aufweisen, bei der zweiten Note also eine zusätzliche, eigentlich unnötige Fingersatz-Ziffer notiert wird. Eine solche Wiederholung der Applikatur-Angabe bei Überbindungen findet sich in den Fingersatz-Quellen Beginiker, Göttingen und Wolfenbüttel und lässt sich zudem bei den in der Handschrift New Haven enthaltenen Fußsätzen beobachten¹.

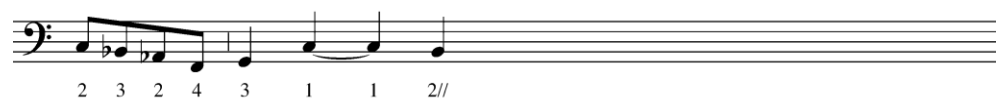
4 Beginiker IV, 43-44



5 Göttingen V, 16-17



6 Göttingen V, 26-27



7 Wolfenbüttel V, 6



Wenn eine angebundene Note mit einer Fingersatz-Ziffer versehen ist, muss dies also nicht zwangsläufig bedeuten, dass damit ein Fingerwechsel angezeigt wird. Bei der Analyse der Überbindungen, bei denen nur die angebundenen Noten mit einer Fingersatz-Ziffer versehen sind, muss daher untersucht werden, ob davon auszugehen ist, dass der angegebene Finger schon für den Anschlag des übergebundenen Tones verwendet worden ist oder nicht.

¹ Siehe Fußsatz-Stück New Haven P III, Takte 11-12 und 66-67 (Anhang I).

Sekundvorhalt. In dem Stück, aus dem diese Stelle stammt, befindet sich einige Takte davor eine längere mit Fingersätzen versehene Kette von Sekundvorhalten.

12 Göttingen VII, 11-13



Überträgt man den Fingersatz für die Oberstimme am Beginn der Vorhaltskette auf das Fingersatz-Beispiel 11, so ergibt sich für den übergebundenen Ton as^1 die bei der angebundnen Note angegebene Fingersatz-Ziffer 4.

13 Göttingen VIII, 5-7



Bei der letzten Stelle aus der Handschrift Göttingen ist für den übergebundene Ton f^1 im Sext-Akkord am Taktanfang sowohl eine Ausführung mit 4 als auch mit 5 denkbar. Da aber kein zwingender Grund ersichtlich ist, weshalb der Ton nicht mit 4 sondern mit 5 angepielt werden sollte, besteht auch an dieser Stelle kein Anlass, einen stummen Fingerwechsel anzunehmen.

14 Kopenhagen II, 24-25

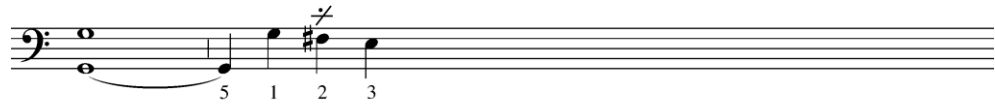


Überbindungen, bei der nur die angebundene Note eine Fingersatz-Ziffer aufweist, kommen nur in den Quellen Fabricius, Göttingen und Kopenhagen vor. Die erste der insgesamt drei Stellen aus der Handschrift Kopenhagen lässt sich eindeutig nur mit einem stummen Fingerwechsel ausführen, vorausgesetzt, der überlieferte Notentext ist zuverlässig. Der Ton d^2 kann aufgrund der Griffweite in dem Sext-Akkord nicht mit dem Finger angespielt werden, mit dem die erste Note der angebundnen Achtelgruppe bezeichnet ist. Wie bei dem vorangegangenen Beispiel sind für den höchsten Ton des Sext-Akkords nur die Finger 4 oder 5 denkbar, die an ihn angebundene Achtelnote ist jedoch mit der Fingersatz-Ziffer 3 bezeichnet.

Betrachtet man die Fingersatz-Angaben an der fraglichen Stelle im größeren Zusammenhang, so fällt auf, dass der Sext-Akkord keine Fingersatz-Angaben aufweist, obwohl das gesamte Fingersatz-Stück Kopenhagen II bis auf die letzten vier Takte außergewöhnlich umfangreich mit Fingersätzen versehen ist. Insgesamt kommen immerhin acht Sext-Akkorde in der rechten Hand vor, die, abgesehen von dem unbezeichneten Schluss-Akkord und dem Akkord, an den sich die Überbindung anschließt, alle mit der Fingersatz-Angabe 2-3-5 versehen sind. Ein zweites Detail betrifft die angebundene Vier-Achtel-Gruppe: Die aus einer auf- und drei absteigenden Sekunden bestehende Tonfolge wird unmittelbar anschließend dreimal jeweils eine Terz tiefer wiederholt. Dabei ist sie an jeder Stelle mit dem Fingersatz $\underline{3}4\underline{3}2$ bezeichnet, der der Tonfolge bei den Wiederholungen zwar angemessen ist, nicht aber bei ihrem ersten Auftreten, da er mit der Überbindung aus dem Sext-Akkord unvereinbar ist. Es könnte daher vermutet werden, dass durch den Verzicht auf die Bezifferung des Sext-Akkords dessen

Auswirkung auf die angebundene Tonfolge bei der Niederschrift des Fingersatzes unberücksichtigt geblieben ist.

15 Kopenhagen II, 34-35



Bei der zweiten Stelle aus der Handschrift Kopenhagen, an der bei einer Überbindung nur die angebundene Note beziffert ist, kann sicher davon ausgegangen werden, dass es sich nicht um einen stummen Fingerwechsel handelt. In den meisten Fällen sind Oktav-Griffe in den Fingersatz-Quellen unbezeichnet, da ihre große Griffweite ohnehin die Verwendung der äußeren Finger 5 und 1 nahe legt. Die wenigen in der linken Hand bezifferten Oktav-Griffe sind entsprechend ausnahmslos mit 5-1 bezeichnet; allein vier vollständig bezeichnete Oktaven finden sich in dem sehr ausführlich bezifferten Fingersatz-Stück Kopenhagen II, aus dem auch die Stelle mit der Überbindung aus der Oktave stammt.

16 Kopenhagen XI, 38-40



Bei dem letzten Fingersatz-Beispiel mit einer Überbindung, bei der nur die angebundene Note eine Fingersatz-Ziffer aufweist, sind für den übergebundenen Ton wiederum verschiedene Ausführungen denkbar. Mit Ornamenten versehene Töne werden in der rechten Hand meist mit 3 gespielt, in einigen Quellen in besonderen Situationen aber auch mit 2, so auch in der Handschrift Kopenhagen. Es ist daher durchaus vorstellbar, dass der Ton cis^2 mit 2 und der übergebundene Ton e^2 mit 3 angespielt wird. Zudem beginnt mit der angebundene, mit der Fingersatz-Ziffer versehene Note eine neue Zeile. Wie in Beispiel 3 aus der gleichen Handschrift ist der Haltebogen auch hier nur am Ende der vorangehenden, nicht aber am Beginn der neuen Zeile notiert.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass nur bei drei der insgesamt acht Fingersatz-Beispiele mit Überbindungen, bei denen nur die angebundene Noten mit Fingersätzen versehen sind, ein stummer Fingerwechsel prinzipiell in Betracht gezogen werden kann: bei den Beispielen 13 aus Göttingen sowie 14 und 16 aus Kopenhagen. Bemerkenswert ist, dass bei diesen drei Stellen jeweils eine einzelne Stimme aus einem Intervall- oder Akkord-Griff übergebunden wird. Stumme Fingerwechsel kommen also, wenn überhaupt, nur am Übergang von Griff- zu Figurations-Fingersätzen vor. Dem entspricht, dass es in den Fingersatz-Quellen keine einzige Stelle gibt, an der bei einer einzigen, nicht übergebundenen Note mehrere unterschiedliche Fingersatz-Ziffern notiert sind, die auf einen Fingerwechsel hindeuten könnten – nur bei Fingersatz-Angaben in Zusammenhang mit Ornamenten lassen sich an einigen seltenen Stellen zwei oder drei Fingersatz-Ziffern unter einer Note beobachten.

Da die Beispiele 13 und 16 jedoch auch ohne die Verwendung eines Fingerwechsels ausführbar sind, und bei Beispiel 14 kleine Details der Bezifferung darauf hindeuten, dass die Fingersatz-Angabe bei der Überbindung fehlerhaft sein könnte, ist es durchaus denkbar und nicht unwahrscheinlich, dass stumme Fingerwechsel prinzipiell nicht verwendet worden sind.

3.8 Applikatur-Regeln

Zugunsten einer möglichst übersichtlichen Gesamtdarstellung der wesentlichen Aspekte der Fingersatz-Anlage werden seltene Ausnahmesituationen und Besonderheiten einzelner Fingersatz-Quellen, die in der vorangegangenen Analyse detailliert besprochen sind, bei der folgenden Zusammenstellung der Applikatur-Regeln ausgeklammert. Die Reihenfolge der Darstellung folgt dem Aufbau der Fingersatz-Analyse.

Fingersätze für Tonrepetitionen:

- Bei Figurations-Fingersätzen ist der Fingerwechsel die Regel; nach Möglichkeit werden einzelne Finger nicht zweimal unmittelbar hintereinander verwendet.
- In beiden Händen werden unterschiedliche Finger als Hauptfinger verwendet, rechts die 3, links die 2.
- Wenn sich durchgängig gute und schlechte Noten abwechseln, werden in beiden Händen auf den guten Noten jeweils die Hauptfinger eingesetzt.
- Die schlechten Noten werden von einem Nachbarfinger des Hauptfingers ausgeführt, rechts meist mit 2, aber auch mit 4, links meist mit 1, aber auch mit 3.
- Wenn nur wenige gleiche Töne aufeinander folgen, orientiert sich der Fingersatz für die schlechten Noten an den anderen Tönen, die ihnen vorausgehen oder folgen.
- Der Hauptfinger und seine beiden Nachbarfinger bilden zusammen das Spielzentrum der Hand; rechts umfasst es die Finger 2, 3 und 4, links 1, 2 und 3.
- Auch wenn sich nicht durchgängig gute und schlechte Noten abwechseln, werden bei Tonwiederholungen ausschließlich die Finger des Spielzentrums verwendet.

Fingersätze für Sekundfortschreitungen:

- Wenn sich gute und schlechte Noten durchgängig abwechseln, folgen ausschließlich benachbarte Finger aufeinander.
- Die guten Noten werden rechts mit den Fingern 3 und 5 gespielt, gelegentlich auch mit 1, links mit 2 und 4, die schlechten mit den jeweils anderen Fingern.
- Im Verlauf von Tonleitern kommen in der Regel nur paarige Fingersätze zum Einsatz, rechts aufwärts 3434, abwärts 3232, links aufwärts 2121, abwärts 2323.
- Eine gute Note am Beginn einer Sekundfolge wird rechts in der Regel mit 3 ausgeführt, am Beginn einer längeren Abwärtsbewegung auch mit 5.
- Links wird eine gute Note am Beginn einer Sekundfolge mit 4 gespielt, wenn eine höhere Note folgt, mit 2, wenn eine tiefere folgt.
- Eine schlechte Note am Beginn einer Sekundfolge wird rechts mit 2 ausgeführt, wenn eine höhere Note folgt, mit 4, wenn eine tiefere Note folgt.
- Links wird eine schlechte Note am Beginn einer Sekundfolge mit 1 gespielt, wenn eine tiefere Note folgt, mit 5, wenn mehrere aufsteigende Töne folgen.
- Gute Noten am oberen Wendepunkt einer zunächst über mehrere Töne auf-, dann absteigenden Linie können rechts mit 3, aber auch mit 5 gespielt werden.
- Gute Noten am Ende aufsteigender Linien werden vor größeren Abwärtssprüngen in der rechten Hand mit 5 ausgeführt.
- Vor größeren Aufwärtssprüngen können gute Noten am Ende absteigender Linien rechts mit 3, aber auch mit 1 gespielt werden.
- Gute Noten am Ende absteigender, sowie an Wendepunkten zunächst ab-, dann aufsteigender Linien werden links immer mit 4 ausgeführt.
- Selten werden für vier oder fünf schrittweise auf- oder absteigende Töne, deren erster eine gute Note ist, Positions-Fingersätze mit den Fingern 1 bis 4 bzw. 5 verwendet.

- Tonleitern, an deren Beginn zwei gute Noten unmittelbar aufeinander folgen, werden mit den gleichen Fingersätzen gespielt wie die mit einer schlechten Note beginnenden.
- Wenn sich gute und schlechte Noten nicht durchgängig abwechseln, werden drei auf- oder absteigende Töne häufig mit den Positions-Fingersätzen 234 bzw. 432 gespielt.
- Wenn ein größerer Abwärtssprung folgt, werden drei aufsteigende Töne in der rechten Hand auch mit 345 ausgeführt.

Fingersätze für Intervallsprünge:

- Die Fingersätze für einzelne Intervallsprünge zwischen Sekundschritten werden in der Regel von den Fingersätzen für die sie umgebenden Sekundfolgen bestimmt.
- Links können einzelne von Sekundschritten eingerahmte Terzsprünge von guten zu schlechten Noten auch mit den Fingern 2 und 4 ausgeführt werden.
- Nicht von Sekunden umgebene Terz-Sprünge werden in der Regel in beiden Händen mit den Fingern 2 und 4 gespielt.
- Für Quart-Sprünge, die nicht von Sekunden umgeben sind, werden rechts normalerweise die Finger 2 und 5 verwendet, für Oktav-Sprünge links die Finger 1 und 5.
- Gebrochene Grund- und Sextakkorde werden rechts mit den Fingern 2, 3 und 5 ausgeführt, gebrochene Terz-Quint-Oktav-Klänge mit 1, 2, 3 und 5.
- Gebrochene Grundakkorde werden links meist mit den Fingern 1, 2 und 4 gespielt, Quint-Oktav-Klänge stets mit 1, 2 und 5, Terz-Quint-Oktav-Klänge mit 1, 2, 4 und 5.

Ornament-Fingersätze:

- Kadenzierende Trillerfiguren werden in der Regel mit Positions-Fingersätzen ausgeführt; sie umfassen in beiden Händen die drei Finger der Spielzentren.
- Die Hauptnote von auf- und absteigenden Trillern wird in beiden Händen meist vom Hauptfinger gespielt, rechts auch mit 2, links bei absteigenden Trillern oft mit 1.
- Die Nebennoten von auf- und absteigenden Trillern werden mit den jeweiligen Nachbarfingern ausgeführt.
- Folgen zwei Triller unmittelbar aufeinander, wechseln sich die beiden Fingersatz-Varianten ab.

Griff-Fingersätze:

- Bei Griff-Fingersätzen für unmittelbar aufeinander folgende Intervalle von gleicher Größe werden meist dieselben Finger von Griff zu Griff fortgesetzt.
- Terzen werden in der Regel rechts mit 2-4, links mit 4-2 gegriffen.
- Folgen mehrere Terzen direkt aufeinander, werden die Terzen-Griffe fortgesetzt; in der rechten Hand kann im Wechsel mit 2-4 auch der Fingersatz 3-5 verwendet werden.
- Quarten werden rechts mit 2-4 oder 2-5 gegriffen, links mit 4-2, Quinten und Sexten rechts jeweils mit 2-5, links mit 4-1 oder 5-2.
- Folgen mehrer Sexten direkt aufeinander, wird rechts der Fingersatz 2-5 fortgesetzt; links werden meist beide Sexten-Fingersätze im Wechsel verwendet.
- Septim- und Oktav-Griffe bestehen aus den Fingern 1 und 5.
- In der rechten Hand werden Dreiklänge in Grundstellung mit 2-4-5, Sextakkorde mit 2-3-5 oder 1-2-5 und Quart-Sext-Akkorde mit 2-4-5 gegriffen.
- Links werden Dreiklänge in Grundstellung und häufig auch Sextakkorde mit 4-2-1 gespielt, Quint-Oktav-Klänge mit 5-2-1.

Fingersätze für Klaviaturen mit kurzer Oktave:

- Klaviaturen mit kurzer Oktave erfordern in der großen Oktavlage eine der besonderen Lage der Tasten C, D und E angepasste Applikatur in der linken Hand.

Fingersatz-Angaben bei Überbindungen:

- Normalerweise werden keine stummen Fingerwechsel verwendet.
- Nur bei der Überbindung einer einzelnen Stimme am Übergang von einem Griff- zu einem Figurations-Fingersatz ist ein stummer Fingerwechsel möglich.

3.9 Ergebnisse

Die Analyse der umfangreichen Fingersatz-Angaben aus dem Umfeld Jan Pieterszoon Sweelincks und seiner Schüler hat gezeigt, dass die Anlage der Fingersätze in den teilweise sehr unterschiedlichen Quellen oft bis in kleinste Details übereinstimmt. Aus der umfangreichen Dokumentation der erhalten gebliebenen Fingersatz-Angaben (Hauptteil 2) und ihrer Analyse (Hauptteil 3) ist unzweifelhaft zu erkennen, dass die Fingersatz-Prinzipien, die erstmals um etwa 1615 und damit noch zu Lebzeiten Sweelincks greifbar sind, noch in der Generation der Enkelschüler zu beobachten sind. Selbst im 18. Jahrhundert sind vielfach noch einzelne Aspekte der alten Fingersatz-Technik verwendet worden, wie aus den eingehenden Schilderungen hervorgeht, die die am Beginn des 18. Jahrhunderts nach und nach einsetzende Veränderung der Fingersatz-Technik zum Gegenstand haben (Kapitel 1.7).

Die ältesten aus dem Umfeld Sweelincks und seiner Schüler überlieferten Fingersatz-Angaben befinden sich in der Handschrift Lynar A1, die zum überwiegenden Teil zwischen etwa 1615 und 1620 entstanden ist. Vieles spricht dafür, dass sie von einem Schüler Sweelincks stammt, dem Handschriften seines Lehrers als Vorlagen zur Verfügung gestanden haben (Kapitel 2.15). Die in ihr enthaltenen Applikatur-Angaben sind daher von besonderer Bedeutung. Sehr aufschlussreich sind zudem die am umfangreichsten mit Fingersätzen versehenen Quellen Wolfenbüttel (Kapitel 2.27), Kopenhagen (Kapitel 2.13) und Göttingen (Kapitel 2.9), in denen Fingersatz-Angaben zu vielen unterschiedlichen Spielsituationen enthalten sind. Aber auch Quellen, die nur an einigen wenigen Stellen Fingersätze beinhalten, können im Hinblick auf einzelne besondere Fingersatz-Aspekte wertvolle Hinweise liefern. So finden sich viele Fingersatz-Angaben zu Tonrepetitionen in Scheidt (Kapitel 2.23), zu anspruchsvollen Figurationen in der linken Hand in Tappert (Kapitel 2.25), zu Terzsprüngen in Budapest (Kapitel 2.3) oder zu Griffen in der linken Hand in Lynar B3 (Kapitel 2.18). Fingersätze für grundlegende Applikatur-Elemente wie Tonleitern, Terzen oder Tonrepetitionen enthalten die Applicatio-Stücke aus den Quellen Brüssel (Kapitel 2.2), Krakau (Kapitel 2.14), Gorczyn (Kapitel 2.8) und New Haven (2.20). Daneben existieren aber auch einige Quellen, die nur so wenige Fingersatz-Ziffern enthalten, dass daraus kaum Rückschlüsse auf die Applikatur gezogen werden können; dies betrifft vor allem die Lüneburger Handschriften KN 148 und 208 (Kapitel 2.11 und 2.12), aber auch die Tabulatur-Fragmente aus Clausholm (Kapitel 2.5) sowie die Lübbenauer Handschriften Lynar A2, B2 und B8 (Kapitel 2.16, 2.17 und 2.19).

Der Vollständigkeit halber sind alle 28 aufgefundenen Quellen, die aus dem durch den Wirkungskreis der Sweelinck-Schüler abgesteckten Gebiet und der Zeit zwischen etwa 1615 bis 1670 stammen, berücksichtigt worden (Kapitel 1.2). Es handelt sich fast ausschließlich um handschriftliche Quellen, die einen ganz unmittelbaren Einblick in die Spieltechnik erlauben. Insgesamt sind im Rahmen der Untersuchung etwa 11.600 einzelne Fingersatz-Ziffern aus 144 unterschiedlichen Stücken wiedergegeben und unter unterschiedlichen Fingersatz-Aspekten miteinander verglichen worden. Mit der umfangreichen Dokumentation und Analyse eines in sich geschlossenen Applikatur-Systems aus dem 17. Jahrhundert ist die Grundlage dafür gelegt, dieses bei der Interpretation von entsprechender Literatur in der Praxis anzuwenden.

Die aus den Quellen abgeleiteten Fingersatz-Prinzipien sind am Ende der Analyse in Form von Applikatur-Regeln zusammengefasst (Kapitel 3.8). Einzelne Fingersatz-Beispiele, bei denen zunächst ungewöhnlich erscheinende Fingersätze bestimmte strukturelle Aspekte im konkreten musikalischen Kontext unterstreichen, etwa eine Verschiebung der rhythmischen Schwerpunkte (Kapitel 3.2, Fingersatz-Beispiele 156 und 158 aus Wolfenbüttel X und XIII) oder die Zeilengliederung eines Liedtextes (Kapitel 3.4, Fingersatz-Beispiel 64 aus QN 203 IV), zeigen deutlich, dass diese Fingersatz-Regeln nicht rein schematisch angewendet

werden können. Fingersätze sind weit mehr als ein Mittel zur technischen Realisierung von Musik, sie tragen nicht unwesentlich zu deren Gestaltung bei. Die sehr kleingliedrig angelegten, meist binär strukturierten Figurations-Fingersätze (Kapitel 3.1, 3.2 und 3.3) führen zu einer sehr klar artikulierten Mikrostruktur in einstimmigen Passagen; die Verwendung von Positions-Fingersätzen für Trillerfiguren (Kapitel 3.4) erlaubt eine sehr dichte Ausführung der Ornament-Figuren; durch die Fortsetzungs-Fingersätze für Intervall- und Akkord-Folgen (Kapitel 3.5) werden die einzelnen Griffe deutlich voneinander abgesetzt. Die Anlage der Applikatur korrespondiert jeweils mit der musikalischen Struktur.

Einige Auffälligkeiten bei der Notation von Fingersatz-Ziffern und Ornament-Zeichen deuten daraufhin, dass eine enge Beziehung zwischen diesen beiden Angaben besteht. Besonders auffällig ist es, dass an einigen Stellen, die sonst durchgängig mit Fingersätzen versehen sind, bei allen mit Ornament-Zeichen versehenen Tönen auf Fingersatz-Angaben verzichtet wird (Kapitel 1.3) – die Ausführung eines Ornaments war in der Regel mit einem bestimmten Fingersatz verbunden, sodass sich die zusätzliche Angabe eines Fingersatzes bei Ornament-Zeichen erübrigte (Kapitel 3.4). Es kann daher davon ausgegangen werden, dass die Bezeichnung mit Ornament-Zeichen und Fingersatz-Ziffern in einem Zug erfolgt ist. Unvollständig gebliebene, aber bereits mit Fingersätzen und Ornament-Zeichen versehene Handschriften-Einträge zeigen darüber hinaus, dass beide Angaben normalerweise unmittelbar bei der Niederschrift des Notentextes notiert worden sind (Kapitel 1.3), was im Hinblick auf die zeitliche Einordnung der in den Noten-Handschriften enthaltenen Fingersatz-Angaben von zentraler Bedeutung ist.

In den Handschriften werden zur Bezeichnung von Ornamenten verschiedene Zeichen verwendet, deren Bedeutung in keiner zeitgenössischen Quelle erläutert wird. Das in den meisten Quellen zu beobachtende Ornament-Zeichen ist ein aus zwei parallelen, schräg aufwärts gerichteten Linien bestehender Doppelstrich. In einigen Handschriften wird daneben ein zweites, meist kreuzförmiges Zeichen benutzt, das in der Regel sehr viel seltener verwendet wird als das Hauptzeichen (Kapitel 1.4). Die Analyse der in Zusammenhang mit Ornament-Zeichen stehenden Fingersatz-Angaben hat ausgehend von den in Lehrwerken aus dem 17. Jahrhundert beschriebenen Ornament-Formen konkrete Hinweise zur Ausführung der in den Handschriften verwendeten Ornament-Zeichen ergeben (Kapitel 3.4). In Quellen, in denen durchgängig nur ein Ornament-Zeichen verwendet wird, kann dieses sowohl einen Triller mit der oberen als auch einen mit der unteren Nebennote bezeichnen. Wenn zwei verschiedene Zeichen zum Einsatz kommen, steht das Hauptzeichen – meist handelt es sich um den Doppelstrich – für einen Triller mit der oberen, das andere, meist kreuzförmige Zeichen für einen mit der unteren Nebennote. Einige Handschriften dokumentieren eine Übergangssituation, in der einerseits das Hauptzeichen, das ursprünglich einzige Zeichen, noch zwei verschiedene Ausführungsmöglichkeiten anzeigen kann, in der andererseits gelegentlich schon ein neues Zeichen verwendet wird, mit dem immer nur eine bestimmte Ausführung bezeichnet wird und das in dieser Funktion das andere Zeichen nach und nach verdrängt.

Die in den Quellen aus dem 17. Jahrhundert zu beobachtenden Fingersätze für Tasteninstrumente unterscheiden sich in vielen Aspekten nicht nur grundlegend von den heute gebräuchlichen sondern auch von den auf der Verwendung des Daumenuntersatzes beruhenden, die sich im 18. Jahrhundert nach und nach durchzusetzen beginnen (Kapitel 1.7). Die beeindruckende Geschlossenheit des Applikatur-Systems, das sich im weiten Wirkungskreis der Sweelinck-Schüler beobachten lässt, ist vermutlich auf den prägenden Einfluss des Amsterdamer Meisters zurückzuführen, der, wie Johann Mattheson berichtet, seinen Schülern „*eine ganz eigne Fingerführung*“¹ vermittelt hat (Kapitel 1.1) und damit die Spieltechnik einer ganzen Generation von Organisten geprägt hat. Dies mag es rechtfertigen, dieses Fingersatz-System als „Sweelinck-Aplikatur“ zu bezeichnen.

¹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, Repr. Kassel 1969, S. 328.

Anhang I: Fußsätze aus der Handschrift New Haven

Unter den im Rahmen dieser Untersuchung behandelten Fingersatz-Quellen ist die Handschrift New Haven die einzige, in der neben Fingersatz-Angaben auch Fußsätze für das Pedalspiel überliefert sind. Diese werden im Folgenden wiedergegeben und analysiert und mit den Fingersätzen verglichen. Insgesamt handelt es sich um 380 einzelne Fußsatz-Angaben aus drei anonym überlieferten Stücken. Alle befinden sich im ersten, aus kurzen, überwiegend anonym überlieferten Praeludien, Toccaten, Fantasien und Fugen bestehenden Teil der Handschrift¹. Kein Stück enthält sowohl Finger- als auch Fußsätze.

Die weitaus meisten Fußsatz-Angaben befinden sich in einer Toccata in G, deren Pedalstimme streckenweise spieltechnisch ausgesprochen anspruchsvoll ist². Dieses nahezu vollständig mit Fußsätzen versehene Stück ist ganz offensichtlich als Demonstrations- oder Übungsstück für den Fußsatz konzipiert. Sehr systematisch werden nacheinander unterschiedliche Elemente der Pedaltechnik behandelt wie Tonleiterausschnitte, Sekund- und Terztrep-pen, Tonrepetitionen, Wechselnoten und Terzdurchgänge, verschiedene Trillerfiguren, Akkordbrechungen und springende Figuren. Gegen Ende ist das Pedal streckenweise zweistimmig gesetzt, sodass jeder Fuß eine eigene Stimme auszuführen hat³. Diese Toccata bildet ein Gegenstück zu dem einzigen mit Fingersätzen versehenen Stück der Quelle, einem ausführlich bezifferten, ebenfalls als Toccata bezeichneten Fingersatz-Übungsstück (New Haven I). Beide Toccaten sind in der Handschrift nur durch eine Doppelseite voneinander getrennt. Die anderen beiden Fußsatz-Stücke enthalten nur wenige Applikatur-Angaben: eine fugenartig beginnende Fantasia in G, in der die ersten beiden Themeneinsätze des Pedals mit Fußsätzen versehen sind, und ein auf der Doppelseite zwischen den Toccaten zur Manual- und zur Pedal-Applikatur eingetragenes Praeludium in d, in dem lediglich eine Trillerfigur bezeichnet ist.

Der Notentext ist in der Handschrift New Haven durchgängig in Liniennotation auf zwei Systemen zu je fünf Linien notiert. Der Schreiber hat die Pedalstimme durch die Verwendung von roter Tinte gekennzeichnet. Da die einzelnen Töne auf diese Weise eindeutig dem Manual bzw. dem Pedal zugeordnet werden können, kann auf die Wiedergabe der Manual-Stimmen verzichtet werden. Die der Pedalstimme beigefügten Fußsätze werden mit den Ziffern 1 und 2 angegeben, deren Bedeutung in der Handschrift nicht weiter erläutert wird. Diese Notationsform wird bei der Wiedergabe der Pedalstimme beibehalten.

Da die Bauart alter Pedalklavaturen, vor allem die sehr kurzen, häufig zur Orgel hin schräg ansteigenden Untertasten⁴, das alternierende Spiel mit Spitze und Absatz fast unmöglich erscheinen lassen, ist davon auszugehen, dass im 17. Jahrhundert ausschließlich mit den Fußspitzen gespielt worden ist⁵. Es kann daher als sicher gelten, dass sich die Angaben zum

¹ Siehe Kapitel 2.20.

² Die nicht unerheblich technischen Anforderungen an das Pedalspiel sind in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich; einzelne Beispiele in: Michael Belotti, *Der Pedalgebrauch der norddeutschen Meister. Aufführungspraktische Hinweise in den Quellen norddeutscher Orgelmusik – Teil 2*, in: *Organ. Journal für die Orgel* 5 (2002), Heft 1, S. 54-56 [Belotti 2002].

³ Das Doppelpedalspiel erwähnt Samuel Scheidt in seinen dezidierten Spielanweisungen im Teil III der *Tabulatura nova*: „Den ALT Kan man auch absonderlich spielen mit 4. Partein auff dem Rückpositif / aber man muß den Discant auff dem Ober Clavir nehmen mit der Rechten Handt / den Tenor vnd Baß auff dem Pedal zugleich 2. stimmen“ (Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil III, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2002 (Edition Breitkopf 8567), S. 13); weitere Anwendungsbeispiele der Doppelpedaltechnik in: Belotti 2002.

⁴ Jean-Claude Zehnder, *Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Musik und Gottesdienst* 31 (1977), S. 31-42 u. 85-96 [Zehnder 1977], S. 40-41.

⁵ Hinweise zur historischen Pedaltechnik in: Zehnder 1977, S. 38-41; Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*, Regensburg 1982 (*Kölner Beiträge zur*

Fußsatz aus der Handschrift New Haven ausschließlich auf die Spitzen der beiden Füße beziehen. Aus der Anlage der Fußsätze ergibt sich zweifelsfrei, dass mit der Ziffer 1 der rechte, mit 2 der linke Fuß bezeichnet wird. Die älteste bekannte Beschreibung der Pedal-Applikatur ist erst am Ende des 18. Jahrhunderts entstanden; sie stammt aus der *Anleitung zur praktischen Musik* von Johann Samuel Petri aus dem Jahr 1782⁶. Darin wird erstmals die Verwendung des Absatzes für die Ausführung einzelner Pedaltöne gefordert⁷. Auch Petri bezeichnet den Fußsatz mit Ziffern. Am Beginn der umfangreichen Abhandlung erläutert er deren Bedeutung: „Die übergeschriebenen Ziffern zeigen den Fuß und den Theil des Fusses an, mit welchem der Tritt geschehen soll. Nämlich: 1 und 3 zeigen den rechten Fuß; und zwar 1 den Vordertheil oder die Zehen, 3 aber die Ferse oder Hakke an; 2 und 4 hingegen zeigen den linken Fuß, und zwar 2 die Zehen oder Fußspitze, und 4 die Ferse oder den Absatz.“⁸ Demnach steht, wie für die Handschrift New Haven angenommen, die 1 für die Spitze des rechten, die 2 für die des linken Fußes.

Fußsatz-Angaben in New Haven

30 in New Haven P I:	Fantasia (G)
9 in New Haven P II:	Praeludium (d)
341 in New Haven P III:	Toccata (G)

New Haven P I: Fantasia (G)

The image displays two staves of musical notation for the piece 'New Haven P I: Fantasia (G)'. The notation is in bass clef. The first staff begins at measure 5 and the second at measure 10. Below the notes, numbers 1 and 2 indicate the fingers used for each note. The first staff shows a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 1. The second staff continues with: 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

Musikforschung, 125), S. 182-184; Jon Laukvik, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Eine Einführung in die „alte Spielweise“ anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Stuttgart u. Kassel 1990, S. 45-48; Ewald Kooiman, *Die Manual- und Pedaltechnik*, in: Ewald Kooiman, Gerhard Weinberger, Hermann J. Busch: *Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1995, S. 61-85, S. 79-85; Harald Vogel, *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil II, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8566), S. 145-171, S. 166-167.

⁶ Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, 2. Aufl., Leipzig 1782, Repr. München 1999 [Petri 1782], S. 314-331.

⁷ Ein kurioses Unikum der Orgelliteratur stellt Arnolt Schlicks Bearbeitung der Antiphon *Ascendo ad patrem meum* aus dem Jahr 1520 dar (Arnold Schlick, *Orgelkompositionen*, hrsg. v. Rudolf Walter, Mainz 1970 (Edition Schott 5759), S. 52-53): Vier Stimmen der zehnstimmigen Komposition sind vom Pedal zu spielen, dabei müssen an einigen Stellen mit einem Fuß zwei Töne - meist im Abstand einer Terz - gleichzeitig mit Spitze und Absatz angeschlagen werden. Die Absätze werden in diesem Stück nicht alternierend mit den Spitzen verwendet, sondern kommen nur gemeinsam mit ihnen vor an den Stellen, an denen von einem Fuß zwei Töne gespielt werden müssen.

⁸ Petri 1782, S. 314.

New Haven P II: Praeludium (d)

11

1 2 1 2 1 2 1 2 1

New Haven P III: Toccata (G)

4

7

1 2 1 2 1 2 1 2 1

8^{II}

2 2 2

12

2 2 1 1 2 1 2 1 2 2 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

16^{II}

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

21

24

26

1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1

27

29

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

32^{II}

35

1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

36^{II}

41

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

42

1 2

Einzelanmerkungen

- New Haven P I: New Haven, S. 3: *Fantasia.*; Pedalstimme Takte 5-8 und 10-14.
 New Haven P II: New Haven, S. 14-15: *Praludium.*; Pedalstimme Takt 11.
 New Haven P III: New Haven, S. 16-17: *Toccata.*; Pedalstimme Takte 4-5, 7-21, 24, 26-27, 29-30, 32^{II}-33, 35-38, 41-51^I und 53-68; Takte 16-34 vollständig (mit den Manualstimmen) in: Belotti 1999, S. XVI. Takt 15, 7. Note (fis): In der Handschrift steht kein neuerliches Vorzeichen.

Die folgende Analyse der in der Handschrift New Haven überlieferten Fußsätze für das Pedalspiel orientiert sich bei der Reihenfolge der zu untersuchenden Applikatur-Elemente an der Fingersatz-Analyse: Zunächst werden Fußsatz-Angaben für Tonrepetitionen und Sekundfortschreitungen behandelt, dann für Intervallsprünge und Ornament-Figuren; den Abschluss bilden zweistimmige Pedal-Stellen. In den einzelnen Fußsatz-Beispielen werden die Applikatur-Angaben nicht wie in der Handschrift New Haven mit den Ziffern 1 und 2 bezeichnet, sondern, wie heute für die Spitzen der Füße allgemein üblich, mit Keilen über oder unter der Pedalstimme. An die Stelle der 1 tritt ein Keil über, an die der 2 einer unter den Noten.

1 New Haven P III, 53-54

2 New Haven P III, 35-36



3 New Haven P III, 45-47



In den Fußsätzen werden die Spitzen der beiden Füße nach Möglichkeit abwechselnd verwendet. Besonders deutlich lässt sich dies bei den Fußsätzen für Tonrepetitionen und Sekundfortschreitungen beobachten. In den angegebenen Fußsatz-Beispielen, bei denen sich gute und schlechte Noten durchgängig abwechseln, kommt der rechte Fuß jeweils auf den guten Noten zum Einsatz, der linke entsprechend auf den schlechten.

4 New Haven P III, 13-15



Gute Noten werden bei längeren Tonleiterausschnitten auch dann mit dem rechten Fuß gespielt, wenn dieser bereits eine unmittelbar vorausgehende schlechte Note auszuführen hat, wie bei dem Oktavsprung am Beginn dieses Fußsatz-Beispiels, und daher am Anfang der Sekundfolge von der schlechten zur guten Note hin fortgesetzt werden muss.

Naturgemäß sind tiefe Pedaltasten mit dem rechten und hohe mit dem linken Fuß nur schwer zu erreichen. In den Fußsatz-Stücken wird daher der linke Fuß nicht oberhalb von g verwendet, der rechte nicht unterhalb von G; selbst dieser Ton kommt rechts nur an einer einzigen Stelle vor (New Haven P III, Takt 26). Dies führt dazu, dass im oberen Randbereich der Pedal-Klaviatur gelegentlich der rechte, im unteren der linke Fuß fortgesetzt werden muss. An dem Fußsatz-Beispiel ist einerseits zu beobachten, dass der Ton G am Wendepunkt von der Abwärts- zur Aufwärtsbewegung, der bei durchgängigem Wechsel beider Füße mit rechts zu spielen wäre, wegen der tiefen Lage durch Fortsetzen des linken Fußes erreicht und verlassen wird; andererseits wird der folgende, auf eine schlechte Note fallende Spitzenton e mit links gespielt, da es sich dabei nicht um eine besonders hohe Pedal-Lage handelt, die ein Fortsetzen des rechten Fußes erforderlich machen würde.

5 New Haven P I, 5-8



Dieses Fußsatz-Beispiel bestätigt erneut, dass der rechte Fuß nach Möglichkeit auf den guten Noten zum Einsatz kommt. Am Ende der Stelle folgen zwei gute Noten unmittelbar aufeinander; vermutlich wird der rechte Fuß deshalb nach der kadenzierenden Floskel zum Zielton g hin fortgesetzt. Auf die hohe Lage ist das Fortsetzen des rechten Fußes wahrschein-

lich nicht zurückzuführen; der Einsatz des linken Fußes auf dem Ton g wird an keiner Stelle eigens vermieden, wie auch in diesem Fußsatz-Beispiel gleich an zwei Stellen zu beobachten ist.

6 New Haven P III, 38



7 New Haven P I, 11-13



8 New Haven P III, 16-18



9 New Haven P III, 32-33



10 New Haven P III, 41-42



Sekund- oder Terz-Treppen sind ausgesprochen pedalgerechte Figuren, da das gleiche Intervall durchgängig entweder jeweils einen Ton höher oder tiefer wiederholt wird. Der linke Fuß spielt dabei naturgemäß stets den unteren, der rechte den oberen Ton des immer weiter versetzten Intervalls, sodass innerhalb der Treppen bei ständigem Wechsel beider Füße stets der gleiche Fußsatz verwendet werden kann. Handelt es sich um eine Folge von absteigenden Terzen wie in den ersten beiden Beispielen, spielt der rechte Fuß die guten Noten, bei aufsteigenden Sekunden oder Terzen wie in den anderen Beispielen der linke. Am Beginn des vorletzten Beispiels – voraus geht ein Takt ohne Pedaleinsatz – und am Ende des letzten Beispiels wird der rechte Fuß fortgesetzt, um die Verwendung des linken in extrem hoher Lage zu vermeiden.

11 New Haven P III, 29-30

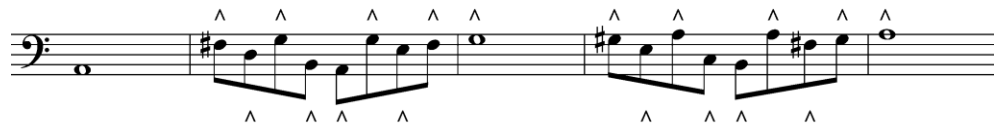


Da diese Stelle nur aus Sekundschritten und abwärts führenden Terzsprüngen von guten zu schlechten Noten besteht, wechseln sich auch hier durchgängig beide Füße ab; der rechte spielt alle guten, der linke alle schlechten Noten.

12 New Haven P I, 12-14



13 New Haven P III, 57-61



17 New Haven P III, 10-13

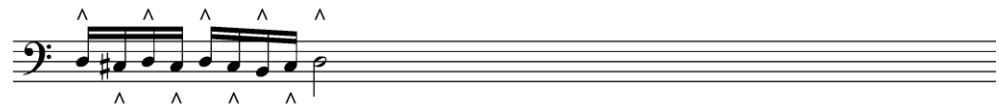


Während bei dem ersten Fußsatz-Beispiel der linke Fuß beim Quartsprung im Anschluss an die Tonrepetitionen zwangsläufig fortgesetzt werden muss, könnte dies bei den Quintsprüngen im zweiten Beispiel durch die Verwendung des rechten Fußes auf dem langen oberen Ton vermieden werden. Bei mittelgroßen Sprüngen ist das Fortsetzen mit einem Fuß in langsamer Bewegung jedoch gut ausführbar und erleichtert an dieser Stelle durch den Verzicht auf den Einsatz des rechten Fußes bei der langen Note den Oktavsprung am Beginn des folgenden Taktes.

18 New Haven P III, 7



19 New Haven P II, 11



20 New Haven P III, 15-17



21 New Haven P III, 18-21

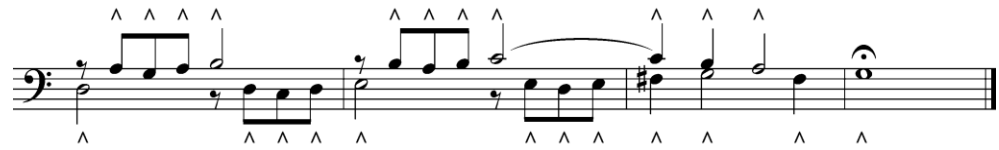


Das erste Beispiel zeigt einfache Triller, das zweite einen kadenzierenden Triller, der mit der oberen Trillernote beginnt, die letzten zwei Beispiele solche, die mit der unteren beginnen. Bei allen Trillerfiguren wird die erste Note mit dem rechten Fuß gespielt. Obwohl die beiden unterschiedlichen Formen des Kadenztrillers im weiteren Verlauf die gleiche Intervallstruktur aufweisen, werden sie daher mit gegenläufigen Fußsätzen gespielt. Die Verwendung des rechten Fußes für die Anfangsnote der Triller unterstreicht die entscheidende Bedeutung, die dem Trillerbeginn bei den unterschiedlichen Formen zukommt.

22 New Haven P III, 43-44



23 New Haven P III, 65-68



Wenn im Pedal zweistimmig gespielt wird, wird naturgemäß die obere Stimme durchgängig vom rechten, die untere vom linken Fuß gespielt.

Vergleicht man Finger- und Fußsätze miteinander, so lassen sich einige Parallelen beobachten. So wie für Figurations-Fingersätze der Fingerwechsel die Regel ist, ist es für einstimmige Pedalstellen der Fußwechsel. Dem Hauptfinger entspricht der rechte Fuß, der bei Tonrepetitionen und Sekundfortschreitungen nach Möglichkeit auf den guten Noten eingesetzt wird. Bei Griffen werden im Manual meist die gleichen Finger fortgesetzt; aufgrund der Beschränkung der Pedaltechnik auf das Spiel mit den beiden Spitzen können die Füße beim zweistimmigen Pedalspiel nur fortgesetzt werden.

Anhang II: Fingersatz-Angaben an Parallelstellen

Zu einigen mit Fingersätzen versehenen Stellen gibt es in den Fingersatz-Quellen Parallelstellen, die ebenfalls Fingersätze aufweisen. Da sich an Fingersätzen für einander ganz oder teilweise entsprechende Stellen die Fingersatz-Anlage in unterschiedlichen Quellen sehr gut vergleichen lässt, sind diese bei der Untersuchung der Fingersätze von besonderem Interesse. Während im Rahmen der Fingersatz-Analyse in den Kapiteln 3.1 bis 3.7 bei der Besprechung der unterschiedlichen Applikatur-Elemente jeweils nur einzelne Takte aus den längeren Parallelstellen in den Fingersatz-Beispielen wiedergegeben und miteinander verglichen werden, werden sie einander hier in voller Länge gegenübergestellt.

Es handelt sich um zehn Takte aus den Fingersatz-Stücken Lynar A1 I und Göttingen VIII, elf Takte aus New Haven I und Göttingen II, sowie um drei Bearbeitungen der gleichen Melodievorlage in Kopenhagen VII, Celle X und Ihre VIII. Bei den zwei, jeweils in zwei verschiedenen Handschriften vorkommenden Abschnitten, ist neben den in den Quellen weitgehend übereinstimmenden Takten jeweils ein Anschlusstakt mit angegeben. Die erste Gegenüberstellung zeigt die Anfangstakte einer umfangreichen, am Beginn der Handschrift Lynar A1 eingetragenen Toccata von Jan Pieterszoon Sweelinck (Lynar A1 I, 1-6) und den Beginn eines anonym überlieferten kurzen Praeambulums aus der Handschrift Göttingen (Göttingen VIII, 1-12), die zweite jeweils einen Abschnitt aus einer in der Handschrift New Haven anonym überlieferten Toccata (New Haven I, 15-27) und aus einem nach 28 Takten abbrechenden Toccata-Fragment von Samuel Scheidt aus der Handschrift Göttingen (Göttingen II, 11-23). Die drei verschiedenen Fassungen eines Stückes, das in der Handschrift Kopenhagen als *Engelendische Nachtigall* (Kopenhagen VII), in Celle als *Nachtigal* (Celle X) und in Ihre als *Englische Nachtigall* (Ihre VIII) bezeichnet ist, werden einander jeweils vollständig gegenübergestellt. Die Anlage der Begleitstimmen in der linken Hand unterscheidet sich in den unterschiedlichen Fassungen vor allem im ersten Teil des Stückes zwar ganz erheblich voneinander, bei der Melodieführung in der rechten sind jedoch über weite Strecken große Übereinstimmungen zu beobachten. Die Wiederholung des ersten Teils ist in der Handschrift Kopenhagen, anders als in den Fassungen aus Celle und Ihre, in variiertes Form ausnotiert. Daher werden bei der Gegenüberstellung im ersten Teil des Stückes vier Fassungen untereinander notiert.

An den Parallelstellen ist die unterschiedliche Dichte der Fingersatz-Bezifferung in den einzelnen Quellen sehr deutlich zu erkennen. Die aus den Handschriften Göttingen und Kopenhagen stammenden Stellen sind sehr umfangreich mit Fingersätzen versehen, in Celle, Ihre und Lynar A1 sind hingegen nur hin und wieder einzelne Fingersatz-Ziffern an besonderen Situationen notiert. Eine erneute Diskussion einzelner Fingersätze erübrigt sich. Im Folgenden wird nur kurz durch Hinweise auf Fingersatz-Beispiele aus den Kapiteln 3.1 bis 3.7, in denen einzelne einander entsprechende Takte aus den Parallelstellen wiedergegeben sind, auf die Stellen verwiesen, an denen diese im Rahmen der Fingersatz-Analyse besprochen werden.

Lynar A1 I [Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (C)], Takte 1-6

Göttingen VIII [Praeambulum (C)], Takte 1-12

Lynar A1

Göttingen

Lynar A1

Göttingen

Lynar A1 I, 3 / Göttingen VIII, 6:
 Kapitel 3.2, Fingersatz-Beispiele 110 und 111

New Haven I [Toccatà (C)], Takte 15-27

Göttingen II [Samuel Scheidt: Toccatà (C)], Takte 11-23

New Haven

Göttingen

New Haven

Göttingen

New Haven I, 15-17 / Göttingen II, 11-13:
 Kapitel 3.3, Fingersatz-Beispiele 43 und 44

New Haven I, 21-23 / Göttingen II, 17-19:
 New Haven I, 24-26 / Göttingen II, 20-22:
 Kapitel 3.1, Fingersatz-Beispiele 11 bis 14

Kopenhagen VII [Englische Nachtigall]

Celle X [Nachtigall]

Ihre VIII [Englische Nachtigall]

Kopenhagen

13

Celle

Ihre

Kopenhagen

5

17

Celle

Ihre

Kopenhagen

9

3 4 3 2 | 3 4 5 2 3 2 | 3 4 3 2 3 2 3

21

3 4 3 4 5 2 | 3 4 5 2 3 2 | 3 4 3 2 3 2 3

2 1 2 1 2 1 2 | 3 1 5 3 | 4 3 2 1 2 5

Celle

9

5 // //

Ihre

9

// // 5 2 // 5 //2 5 // 3 //

Kopenhagen
25

Celle
13

Ihre
13



Kopenhagen
30

Celle
18

Ihre
18

Kopenhagen
35

3 2 3 2

2 4 2 1

Celle
23

Ihre
23

Kopenhagen VII, 8-10 / Kopenhagen VII, 20-22
Kapitel 3.2, Fingersatz-Beispiele 37 und 38

Kopenhagen VII, 25-27 / Celle X, 13-15 / Ihre VIII, 13-15
Kapitel 3.3, Fingersatz-Beispiele 45 bis 47

Kopenhagen VII, 28-29 / Celle X, 16-17 / Ihre VIII, 16-17
Kapitel 3.2, Fingersatz-Beispiele 54 bis 56

Kopenhagen VII, 29-30 / Ihre VIII, 17-18:
Kapitel 3.1, Fingersatz-Beispiele 5 und 6

Kopenhagen VII, 31 / Celle X, 19 / Ihre VIII, 20:
Kapitel 3.6, Fingersatz-Beispiele 26 bis 28

Kopenhagen VII, 33-35 / Celle X, 21-23 / Ihre VIII, 21-23:
Kapitel 3.1, Fingersatz-Beispiele 2 bis 4

Verzeichnis der Fingersatz-Stücke mit Analyse-Übersicht

Die Fingersatz-Beispiele in den Analyse-Kapiteln 3.1 bis 3.7 stammen aus den in den Kapiteln 2.1 bis 2.28 wiedergegebenen Fingersatz-Stücken. In diesem Verzeichnis sind bei jedem Fingersatz-Stück die ihm entnommenen Fingersatz-Beispiele nach Analyse-Kapiteln getrennt aufgeführt. Zudem ist bei jedem Stück am Ende der Zeile angegeben, wie viele einzelne Fingersatz-Ziffern es enthält.

Beginiker I	Praeambulum (C) 3.4: 70	39
Beginiker II	Fantasia (C) 3.5: 92	24
Beginiker III	Fuga (A) 3.2: 32, 101, 102 3.4: 71	222
Beginiker IV	Toccata (C) 3.2: 7, 109 3.3: 6, 34, 80, 81 3.4: 21, 22 3.5: 78 3.7: 4	458
Brüssel I	Applicatio 3.1: 7, 8 3.2: 17, 67 3.3: 91, 92 3.4: 8, 13, 50, 51 3.5: 9, 20, 58, 69	246
Brüssel II	Praeambulum Application	5
Brüssel III	Bergamasca	1
Budapest I	Samuel Scheidt: Galliarde [SSWV 561] 3.3: 65	47
Celle I	Allemande 3.1: 22, 24 3.4: 72-74 3.5: 4, 15, 28 3.6: 15, 22	68
Celle II	Aria 3.5: 67	21

Celle III	Sarabande 3.2: 153	24
Celle IV	Lied 3.2: 77, 87, 113, 122, 139 3.4: 32 3.6: 25	80
Celle V	Wolfgang Weßnitzer: Tanz	3
Celle VI	Heinrich Scheidemann: Allemande [WV 117/1] 3.5: 74 3.6: 14	43
Celle VII	Heinrich Scheidemann: Courante [WV 117/2] 3.5: 87, 89 3.6: 12	54
Celle VIII	Heinrich Scheidemann: Allemande [WV 116] 3.2: 141	6
Celle IX	Wolfgang Weßnitzer: Lied 3.2: 152	90
Celle X	Nachtigall 3.1: 3 3.2: 54 3.3: 47 3.6: 28	35
Celle XI	Lied 3.2: 20, 99, 128, 129 3.3: 76 3.4: 33	58
Celle XII	Courante 3.1: 28, 31 3.2: 150, 151 3.5: 93	49
Clausholm I	Jacob Praetorius: Magnificat tertii toni	2
Clausholm II	Heinrich Scheidemann: <i>Dic nobis Maria</i> [WV 51] 3.3: 77	5
Düben I	Johann Jakob Froberger: Fantasia (G) 3.4: 43 3.5: 75	32
Düben II	Girolamo Frescobaldi (?): Praeludium (g)	7

Fabricius I	Werner Fabricius: Praeambulum (c)	21
Fabricius II	Werner Fabricius: Praeambulum (F) 3.5: 39, 55	10
Fabricius III	(Generalbass-Beispiel Nr. 1)	3
Fabricius IV	(Generalbass-Beispiel Nr. 5) 3.4: 25	4
Fabricius V	(Generalbass-Beispiel Nr. 6) 3.4: 23	4
Fabricius VI	(Generalbass-Beispiel Nr. 8) 3.4: 24	4
Fabricius VII	(Generalbass-Beispiel Nr. 32)	38
Fabricius VIII	(Generalbass-Beispiel Nr. 33) 3.5: 12	20
Fabricius IX	(Generalbass-Beispiel Nr. 34) 3.3: 33	23
Fabricius X	(Generalbass-Beispiel Nr. 35) 3.3: 21	30
Fabricius XI	(Generalbass-Beispiel Nr. 36)	20
Fabricius XII	(Generalbass-Beispiel Nr. 40) 3.5: 76	20
Fabricius XIII	(Generalbass-Beispiel Nr. 41) 3.5: 52 3.7: 8, 23	26
Fabricius XIV	(Generalbass-Beispiel Nr. 51) 3.3: 30	14
Fabricius XV	(Generalbass-Beispiel Nr. 52) 3.3: 29	13
Fabricius XVI	(Generalbass-Beispiel Nr. 55) 3.4: 26	12
Fabricius XVII	(Generalbass-Beispiel Nr. 56) 3.4: 27	9
Fabricius XVIII	(Generalbass-Beispiel Nr. 60)	38

Fabricius XIX	(Generalbass-Beispiel Nr. 61) 3.3: 48	24
Fabricius XX	(Generalbass-Beispiel Nr. 65) 3.2: 154 3.5: 13, 73	14
Fabricius XXI	(Generalbass-Beispiel Nr. 80) 3.5: 17, 85	23
Fabricius XXII	(Generalbass-Beispiel Nr. 95) 3.2: 155	16
Gorczyn I	(Fingersatz-Beispiel Nr. 1)	21
Gorczyn II	(Fingersatz-Beispiel Nr. 2)	22
Gorczyn III	(Fingersatz-Beispiel Nr. 3) 3.1: 10 3.2: 86, 97 3.4: 53	128
Gorczyn IV	(Fingersatz-Beispiel Nr. 4) 3.1: 9 3.2: 18, 96 3.4: 52	129
Göttingen I	Praeludium (C) 3.2: 79 3.3: 25 3.4: 5 3.5: 42, 44, 53, 77	277
Göttingen II	Samuel Scheidt: Toccata (C) [SSWV 575] 3.1: 13, 14 3.2: 3, 23, 62, 116, 119, 144 3.3: 4, 27, 43, 75 3.5: 32, 37, 49	211
Göttingen III	Fuga (c) 3.2: 145 3.3: 49 3.7: 1, 2	171
Göttingen IV	Samuel Scheidt: Praeludium (d) [SSWV 576] 3.2: 72, 142 3.3: 26 3.4: 66 3.5: 29, 43, 45, 60, 62, 63, 70 3.6: 13 3.7: 9	392

Göttingen V	Praeludium (c)	279
	3.2: 53	
	3.3: 51	
	3.4: 75	
	3.7: 5, 6	
Göttingen VI	Toccatà (d)	258
	3.2: 35	
	3.3: 5, 52	
	3.5: 31	
	3.7: 10	
Göttingen VII	Praeludium (f)	97
	3.5: 16, 68	
	3.7: 11, 12	
Göttingen VIII	Praeambulum (C)	117
	3.2: 29, 107, 111, 138	
	3.5: 46	
	3.7: 13	
Göttingen IX	Praeludium (e)	190
	3.2: 47	
	3.3: 10	
	3.4: 17	
	3.5: 64, 95	
	3.6: 4, 6	
Ihre I	Heinrich Scheidemann: Toccatà (C) [WV 85]	26
	3.2: 76	
	3.4: 67, 69	
Ihre II	Johan Lorentz: Praeludium (d)	33
	3.2: 130	
	3.3: 83	
Ihre III	Johan Lorentz: Praeludium (d)	17
Ihre IV	Johan Lorentz: Praeludium (A)	32
	3.3: 39, 62, 74	
	3.4: 68	
Ihre V	Balletto	21
Ihre VI	Thomas Ihre: Sarabande	15
	3.5: 34	
Ihre VII	Sarabande	25
	3.3: 87	

Ihre VIII	Englische Nachtigall	40
	3.1: 4, 6	
	3.2: 55	
	3.3: 46, 63	
	3.4: 34	
	3.6: 27	
KN 148 I	Heinrich Scheidemann: Courante [WV 130]	1
KN 208 I	Heinrich Scheideman (?): Toccata (C) [WV 97]	7
Kopenhagen I	Praeludium (C)	127
	3.2: 26	
	3.4: 57	
	3.5: 1, 50, 88	
	3.6: 9	
	3.7: 3	
Kopenhagen II	David Abel (?): Praeludium (G)	345
	3.2: 2, 74	
	3.3: 53, 54, 56	
	3.4: 3, 4, 54	
	3.5: 2, 6, 10, 19, 24, 30, 38, 47, 48, 56, 59, 79, 82, 83, 90, 91	
	3.7: 14, 15	
Kopenhagen III	David Abel (?): Courante	69
	3.2: 148	
	3.4: 58	
Kopenhagen IV	Psalm 103	93
	3.1: 15	
	3.4: 37	
Kopenhagen V	<i>Erstanden ist der heilig Christ</i>	43
	3.2: 12	
	3.5: 33	
Kopenhagen VI	Intonation (d)	29
	3.2: 117	
	3.4: 35	
Kopenhagen VII	Englische Nachtigall	275
	3.1: 2, 5, 29	
	3.2: 34, 37, 38, 56, 82	
	3.3: 1, 45, 79	
	3.4: 59	
	3.6: 16, 19, 26	

Kopenhagen VIII	Courante Lavigon	313
	3.1: 26, 27	
	3.3: 7	
	3.4: 55	
	3.5: 3, 51	
	3.6: 20	
Kopenhagen IX	Praeludium (A)	47
	3.2: 78, 120	
	3.4: 36, 60	
Kopenhagen X	Allemande	220
	3.2: 5, 19, 83, 84	
	3.3: 41	
Kopenhagen XI	Courante La Bourbon	204
	3.2: 9, 81	
	3.3: 15, 16, 22, 32	
	3.4: 56	
	3.6: 7	
	3.7: 16	
Kopenhagen XII	Sarabande	190
	3.1: 30, 33	
	3.2: 147	
Kopenhagen XIII	René Mesangeau (?): Allemande	89
	3.3: 55	
	3.4: 38	
	3.5: 61	
Kopenhagen XIV	Germain Pinel (?): Allemande	61
	3.2: 123	
	3.6: 8	
Krakau I	Applicatio	18
	3.2: 15, 66	
Krakau II	Bergamasca	1
Krakau III	Gavotte	4
Krakau IV	Sarabande	5
Krakau V	Courante	1
Lynar A1 I	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (C) [SwWV 282]	122
	3.2: 42, 103-105, 110, 135, 140	
	3.3: 19, 71, 84, 85, 88	
	3.4: 14, 18	
	3.5: 25	

Lynar A1 II	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni [SwWV 293] 3.3: 73	14
Lynar A1 III	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata secundi toni [SwWV 292] 3.2: 57, 106 3.3: 59, 66	66
Lynar A1 IV	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata primi toni [SwWV 286] 3.4: 11	10
Lynar A1 V	Jan Pieterszoon Sweelinck: Toccata (G) [SwWV 288] 3.2: 71, 98 3.4: 20, 49 3.5: 71, 72	66
Lynar A1 VI	Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (G) [SwWV 267]	1
Lynar A1 VII	Jan Pieterszoon Sweelinck: Fantasia (C) [SwWV 254] 3.2: 30, 45, 108, 134 3.3: 13 3.4: 19	113
Lynar A1 VIII	Jan Pieterszoon Sweelinck: <i>Pavan Philippi</i> [SwWV 329]	5
Lynar A1 IX	Peter Philips: <i>Le Rossignol</i> 3.3: 93 3.4: 44	22
Lynar A1 X	Peter Philips (?): <i>Ecco l'Aurora</i> 3.2: 21, 31, 43, 85 3.4: 9, 10 3.5: 26, 94	77
Lynar A1 XI	Toccata secundi toni	10
Lynar A2 I	Orlando Gibbons: Galliard 3.2: 124	5
Lynar A2 II	John Bull: Preludium (G)	5
Lynar B2 I	Jan Pieterszoon Sweelinck (?): Psalm 23 [SwWV 310] 3.3: 20	12
Lynar B3 I	[Praeludium (G)] 3.2: 127 3.4: 39	48
Lynar B3 II	Heinrich Scheidemann: Praeludium (d) [WV 31] 3.4: 29	29

Lynar B3 III	Heinrich Scheidemann: Praeludium (e) [WV 38] 3.3: 36, 60 3.4: 30, 31, 61 3.5: 22, 27, 35, 36, 40, 54, 65	190
Lynar B3 IV	Praeludium (d) 3.2: 39	24
Lynar B3 V	Christian Erbach (?): Fantasia sexti toni	40
Lynar B8 I	Andreas Neunhaber: <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> 3.2: 133, 136	20
New Haven I	Toccatà (C) 3.1: 11, 12 3.2: 4, 14, 24, 28, 52, 64 3.3: 40, 44 3.4: 1 3.5: 7, 18, 21, 41, 57, 80, 86	152
QN 203 I	Denis Gaultier (?): Sarabande	5
QN 203 II	Psalm 39 3.2: 73 3.4: 16	23
QN 203 III	Psalm 134 3.4: 62, 63	41
QN 203 IV	<i>Wie soll mir dann geschehen</i> 3.1: 25 3.3: 11 3.4: 28, 64	64
QN 203 V	Sarabande 3.4: 65	50
QN 204 I	Heinrich Scheidemann: Fantasia (G) [WV 86] 3.5: 11	31
Scheidt I	Samuel Scheidt: <i>Ach du feiner Reuter</i> [SSWV 111] 3.1: 1	88
Skara I	Gustav Düben: Praeludium (d) 3.4: 47 3.5: 5, 66, 81, 84	79
Skara II	Joan Tresor (?): Allemande 3.1: 20 3.5: 8, 14	88

Skara III	Joan Tresor (?): Courante 3.2: 13 3.6: 5	78
Skara IV	Gustaf Sparre (?): Sarabande 3.1: 34 3.2: 51	62
Skara V	Gustav Düben (?): Courante 3.1: 21, 23 3.2: 149 3.6: 10, 11	109
Skara VI	Gustav Düben (?): Sarabande	24
Skara VII	Denis Gaultier (?): Sarabande 3.6: 1, 2	35
Skara VIII	Denis Gaultier (?): Courante 3.1: 32	71
Skara IX	Germain Pinel (?): Allemande	9
Tappert I	Samuel Scheidt: Passamezzo [SSWV 107] 3.1: 16 3.2: 63, 69, 75, 143 3.3: 28, 37, 50, 57, 68-70, 72, 78, 94 3.4: 7, 15	484
Voigtländer I	Heinrich Scheidemann: Englische Mascarata [WV 108] 3.2: 25, 36, 41, 121 3.3: 61, 82 3.4: 42	130
Voigtländer II	Johann Rudolph Radeck: Englische Mascarata 3.2: 137, 146 3.3: 14	79
Voigtländer III	Samuel Scheidt (?): Französisches Liedlein [SSWV i9] 3.2: 50 3.3: 67	37
Wolfenbüttel I	Concordanten 3.4: 40, 41	16
Wolfenbüttel II	Diminutiones 3.2: 60, 68, 88-95	59

Wolfenbüttel III	Praeludium primi toni 3.2: 58, 61, 70 3.4: 12, 48 3.6: 24	131
Wolfenbüttel IV	Praeludium octavi toni 3.2: 8, 16, 27, 59 3.3: 23 3.4: 6	182
Wolfenbüttel V	<i>Christ lag in Todesbanden</i> 3.1: 17, 18 3.2: 1, 10, 132 3.3: 64, 89 3.7: 7	235
Wolfenbüttel VI	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> 3.2: 80 3.3: 3 3.6: 18	216
Wolfenbüttel VII	<i>Vom Himmel hoch</i> 3.1: 19 3.2: 22, 112 3.3: 2, 12, 35, 42, 86, 95 3.4: 45, 46	239
Wolfenbüttel VIII	Praeludium (a) 3.2: 44 3.3: 31, 90 3.6: 21, 23	165
Wolfenbüttel IX	Praeludium (G) 3.2: 48, 65, 100 3.3: 96	132
Wolfenbüttel X	<i>Danket dem Herrn</i> 3.2: 114, 115, 118, 125, 156, 157 3.3: 17 3.4: 2 3.6: 3, 29	146
Wolfenbüttel XI	Courante 3.2: 40 3.4: 76	81
Wolfenbüttel XII	Courante 3.2: 46 3.4: 77	126

Wolfenbüttel XIII	Balletto	216
	3.2: 126, 131, 158, 159	
	3.3: 9	
Wolfenbüttel XIV	Balletto	314
	3.2: 6, 11, 33	
	3.3: 8, 18, 24, 58	
	3.6: 17	
Zellerfeld I	Heinrich Scheidemann: Toccata (G) [WV 43]	87
	3.2: 49	
	3.3: 38	

Komponisten-Verzeichnis der Fingersatz-Stücke

David Abel (gest. 1639)	
[?] Courante	Kopenhagen III
[?] Praeludium (G)	Kopenhagen II
John Bull (um 1563-1628)	
Preludium (G)	Lynar A2 II
Gustav Düben (um 1628-1690)	
Praeludium (d)	Skara I
[?] Courante	Skara V
[?] Sarabande	Skara VI
Christian Erbach (um 1570-1635)	
[?] Fantasia sexti toni	Lynar B3 V
Werner Fabricius (1633-1679)	
Praeambulum (c)	Fabricius I
Praeambulum (F)	Fabricius II
Girolamo Frescobaldi (1583-1643)	
[?] Praeludium (g)	Düben II
Johann Jakob Froberger (1616-1667)	
Fantasia (G)	Düben I
Denis Gaultier (1597/1603-1672)	
[?] Courante	Skara VIII
[?] Sarabande	QN 203 I
[?] Sarabande	Skara VII
Orlando Gibbons (1583-1625)	
Galliard	Lynar A2 I
Thomas Ihre (1659-1720)	
Sarabande	Ihre VI
Johan Lorentz (um 1610-1689)	
Praeludium (d)	Ihre II
Praeludium (d)	Ihre III
Praeludium (A)	Ihre IV
René Mesangeau (gest. 1638)	
[?] Allemande	Kopenhagen XIII
Andreas Neunhaber (1603-1663)	
<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i>	Lynar B8 I

Peter Philips (1560/61-1628)	
<i>Le Rossignol</i>	Lynar A1 IX
[?] <i>Ecco l'Aurora</i>	Lynar A1 X
Germain Pinel (gest. 1661)	
[?] Allemande	Kopenhagen XIV
[?] Allemande	Skara IX
Jacob Praetorius (1586-1651)	
Magnificat tertii toni	Clausholm I
Johann Rudolph Radeck (um 1610-1663)	
Englische Mascarata	Voigtländer II
Heinrich Scheidemann (um 1595-1663)	
Allemande [WV 116]	Celle VIII
Allemande [WV 117/1]	Celle VI
Courante [WV 117/2]	Celle VII
Courante [WV 130]	KN 148 I
<i>Dic nobis Maria</i> [WV 51]	Clausholm II
Englische Mascarata [WV 108]	Voigtländer I
Fantasia (G) [WV 86]	QN 204 I
Praeludium (d) [WV 31]	Lynar B3 II
Praeludium (e) [WV 38]	Lynar B3 III
Toccata (C) [WV 85]	Ihre I
Toccata (G) [WV 43]	Zellerfeld I
[?] Toccata (C) [WV 97]	KN 208 I
Samuel Scheidt (1587-1654)	
<i>Ach du feiner Reuter</i> [SSWV 111]	Scheidt I
Galliarde [SSWV 561]	Budapest I
Passamezzo [SSWV 107]	Tappert I
Praeludium (d) [SSWV 576]	Göttingen IV
Toccata (C) [SSWV 575]	Göttingen II
[?] Französisches Liedlein [SSWV i9]	Voigtländer III
Gustaf Sparre (1625-1689)	
[?] Sarabande	Skara IV
Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)	
Fantasia (C) [SwWV 254]	Lynar A1 VII
Fantasia (G) [SwWV 267]	Lynar A1 VI
<i>Pavan Philippi</i> [SwWV 329]	Lynar A1 VIII
Toccata (C) [SwWV 282]	Lynar A1 I
Toccata (G) [SwWV 288]	Lynar A1 V
Toccata primi toni [SwWV 286]	Lynar A1 IV
Toccata secundi toni [SwWV 292]	Lynar A1 III
Toccata secundi toni [SwWV 293]	Lynar A1 II
[?] Psalm 23 [SwWV 310]	Lynar B2 I

Joan Tresor (?)

[?] Allemande

[?] Courante

Skara II

Skara III

Wolfgang Weßnitzer (1629-1697)

Lied

Tanz

Celle IX

Celle V

Titel-Verzeichnis der Fingersatz-Stücke

<i>Ach du feiner Reuter</i> / Samuel Scheidt [SSWV 111]	Scheidt I
Allemande	Celle I
Allemande	Kopenhagen X
Allemande / René Mesangeau (?)	Kopenhagen XIII
Allemande / Germain Pinel (?)	Kopenhagen XIV
Allemande / Germain Pinel (?)	Skara IX
Allemande / Joan Tresor (?)	Skara II
Allemande / Heinrich Scheidemann [WV 116]	Celle VIII
Allemande / Heinrich Scheidemann [WV 117/1]	Celle VI
Applicatio	Brüssel I
Applicatio	Krakau I
Aria	Celle II
Balletto	Ihre V
Balletto	Wolfenbüttel XIII
Balletto	Wolfenbüttel XIV
Bergamasca	Brüssel III
Bergamasca	Krakau II
<i>Christ lag in Todesbanden</i>	Wolfenbüttel V
Concordanten	Wolfenbüttel I
Courante	Celle XII
Courante	Krakau V
Courante	Wolfenbüttel XI
Courante	Wolfenbüttel XII
Courante / David Abel (?)	Kopenhagen III
Courante / Gustav Düben (?)	Skara V
Courante / Denis Gaultier (?)	Skara VIII
Courante / Joan Tresor (?)	Skara III
Courante / Heinrich Scheidemann [WV 130]	KN 148 I
Courante / Heinrich Scheidemann [WV 117/2]	Celle VII
Courante La Bourbon	Kopenhagen XI
Courante Lavigon	Kopenhagen VIII
<i>Danket dem Herrn</i>	Wolfenbüttel X
<i>Dic nobis Maria</i> / Heinrich Scheidemann [WV 51]	Clausholm II
Diminutiones	Wolfenbüttel II
<i>Ecco l'Aurora</i> / Peter Philips (?)	Lynar A1 X

Englische Mascarata / Johann Rudolph Radeck	Voigtländer II
Englische Mascarata / Heinrich Scheidemann [WV 108]	Voigtländer I
Englische Nachtigall	Ihre VIII
Englische Nachtigall	Kopenhagen VII
<i>Erstanden ist der heilig Christ</i>	Kopenhagen V
Fantasia (C)	Beginiker II
Fantasia (C) / Jan Pieterszoon Sweelinck [SwWV 254]	Lynar A1 VII
Fantasia (G) / Johann Jakob Froberger	Düben I
Fantasia (G) / Heinrich Scheidemann [WV 86]	QN 204 I
Fantasia (G) / Jan Pieterszoon Sweelinck [SwWV 267]	Lynar A1 VI
Fantasia sexti toni / Christian Erbach (?)	Lynar B3 V
(Fingersatz-Beispiele)	Gorczyn I-IV
Französisches Liedlein / Samuel Scheidt (?) [SSWV i9]	Voigtländer III
Fuga (c)	Göttingen III
Fuga (A)	Beginiker III
Galliard / Orlando Gibbons	Lynar A2 I
Galliarde / Samuel Scheidt [SSWV 561]	Budapest I
Gavotte	Krakau III
(Generalbass-Beispiele)	Fabricius III-XXII
<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> / Andreas Neunhaber	Lynar B8 I
Intonation (d)	Kopenhagen VI
<i>Le Rossignol</i> / Peter Philips	Lynar A1 IX
Lied	Celle IV
Lied	Celle XI
Lied / Wolfgang Weßnitzer	Celle IX
Magnificat tertii toni / Jacob Praetorius	Clausholm I
Nachtigall	Celle X
<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	Wolfenbüttel VI
Passamezzo / Samuel Scheidt [SSWV 107]	Tappert I
<i>Pavan Philippi</i> / Jan Pieterszoon Sweelinck [SwWV 329]	Lynar A1 VIII

Praeambulum (c) / Werner Fabricius	Fabricius I
Praeambulum (C)	Beginiker I
Praeambulum (C)	Göttingen VIII
Praeambulum (F) / Werner Fabricius	Fabricius II
Praeambulum Application	Brüssel II
Praeludium (c)	Göttingen V
Praeludium (C)	Göttingen I
Praeludium (C)	Kopenhagen I
Praeludium (d)	Lynar B3 IV
Praeludium (d) / Gustav Düben	Skara I
Praeludium (d) / Johan Lorentz	Ihre II
Praeludium (d) / Johan Lorentz	Ihre III
Praeludium (d) / Heinrich Scheidemann [WV 31]	Lynar B3 II
Praeludium (d) / Samuel Scheidt [SSWV 576]	Göttingen IV
Praeludium (e)	Göttingen IX
Praeludium (e) / Heinrich Scheidemann [WV 38]	Lynar B3 III
Praeludium (f)	Göttingen VII
Praeludium (g) / Girolamo Frescobaldi (?)	Düben II
[Praeludium (G)]	Lynar B3 I
Praeludium (G)	Wolfenbüttel IX
Praeludium (G) / David Abel (?)	Kopenhagen II
Praeludium (a)	Wolfenbüttel VIII
Praeludium (A)	Kopenhagen IX
Praeludium (A) / Johan Lorentz	Ihre IV
Praeludium primi toni	Wolfenbüttel III
Praeludium octavi toni	Wolfenbüttel IV
Preludium (G) / John Bull	Lynar A2 II
Psalm 23 / Jan Pieterszoon Sweelinck (?) [SwWV 310]	Lynar B2 I
Psalm 39	QN 203 II
Psalm 103	Kopenhagen IV
Psalm 134	QN 203 III
Tanz / Wolfgang Weßnitzer	Celle V
Toccata (C)	Beginiker IV
Toccata (C)	New Haven I
Toccata (C) / Heinrich Scheidemann [WV 85]	Ihre I
Toccata (C) / Heinrich Scheidemann (?) [WV 97]	KN 208 I
Toccata (C) / Samuel Scheidt [SSWV 575]	Göttingen II
Toccata (C) / Jan Pieterszoon Sweelinck [SwWV 282]	Lynar A1 I
Toccata (d)	Göttingen VI
Toccata (G) / Heinrich Scheidemann [WV 43]	Zellerfeld I
Toccata (G) / Jan Pieterszoon Sweelinck [SwWV 288]	Lynar A1 V
Toccata primi toni / Jan Pieterszoon Sweelinck [SwWV 286]	Lynar A1 IV
Toccata secundi toni	Lynar A1 XI
Toccata secundi toni / Jan Pieterszoon Sweelinck [SwWV 292]	Lynar A1 III
Toccata secundi toni / Jan Pieterszoon Sweelinck [SwWV 293]	Lynar A1 II

Sarabande
Sarabande
Sarabande
Sarabande
Sarabande
Sarabande / Gustav Düben (?)
Sarabande / Denis Gaultier (?)
Sarabande / Denis Gaultier (?)
Sarabande / Thomas Ihre
Sarabande / Gustaf Sparre (?)

Vom Himmel hoch

Wie soll mir dann geschehen

Celle III
Ihre VII
Kopenhagen XII
Krakau IV
QN 203 V
Skara VI
QN 203 I
Skara VII
Ihre VI
Skara IV

Wolfenbüttel VII

QN 203 IV

Musikalien

Acht Choralbearbeitungen (Dirksen 1991)

Acht Choralbearbeitungen für Orgel von Jan P. Sweelinck und seine Schule, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 1991 (*Exempla musica Neerlandica*, 16).

Ammerbach (Jacobs 1984) Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* (1571/83), hrsg. v. Charles Jacobs, Oxford 1984.

Amsterdam harpsichord tutor 1 (Rosenhart 1977)

Bd. 1, Amsterdam 1977.

Amsterdam harpsichord tutor 2 (Rosenhart 1978)

Bd. 2, Amsterdam 1978.

Anders von Düben Tablature (Irving 2000)

The Anders von Düben Tablature. Uppsala, University Library, Instr. Mus. i. hs. 408, hrsg. v. John Irving, American Institute of Musicology 2000 (*Corpus of early keyboard music*, 28).

Ausgewählte Stücke (Böcker 1990)

Ausgewählte Stücke aus dem Celler Clavierbuch (um 1662), hrsg. v. Martin Böcker, Wiesbaden 1990 (Edition Breitkopf 8545).

Buchner 1 (Schmidt 1974) Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. v. Jost Harro Schmidt, Bd. 1: *Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel F I 8a*, Frankfurt 1974 (*Das Erbe Deutscher Musik*, 54).

Bull 2 (Dart 1963) John Bull, *Keyboard Music*, Bd. 2, hrsg. v. Thurston Dart, London 1963 (*Musica Britannica*, 19).

Capp (Salmen 1964) Bartold Capp, *Die Werke des Werler Komponisten*, hrsg. v. Walter Salmen, Münster 1964 (*Schriften der Stadt Werl*, A/11).

Choralbearbeitungen (Beckmann 1988)

Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks, hrsg. v. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1988 (Edition Breitkopf 8534).

Clausholm (Glahn/Sørensen 1974)

The Clausholm Music Fragments, rekonstruiert u. hrsg. v. Henrik Glahn u. Søren Sørensen, Kopenhagen 1974.

Deutsche Orgel- und Claviermusik (Rampe 2003)

Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Werke in Erstausgaben, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 2003 (Bärenreiter-Verlag 8426).

- Deutsche Orgel- und Claviermusik 2* (Rampe 2004)
Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Werke in Erstaussgaben, Bd. 2, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 2004 (Bärenreiter-Verlag 8427).
- Düben (Rudén 1988) Gustav Düben, *Svit d-moll för tangentinstrument*, hrsg. v. Jan Olof Rudén, Lidingö 1988 (Hans Busch Musikförlag).
- Early Keyboard Fingerings* (Lindley/Boxall 1982)
Early Keyboard Fingerings. An Anthology. Klaviermusik alter Meister mit originalen Fingersätzen, hrsg. v. Mark Lindley u. Maria Boxall, London 1982 (Edition Schott 11852).
- Early Keyboard Fingerings* (Lindley/Boxall 1992)
Early Keyboard Fingerings. A Comprehensive Guide, hrsg. v. Mark Lindley u. Maria Boxall, London 1992 (Edition Schott 12321).
- Erbach 1 (Rayner 1971) Christian Erbach, *The Collected Keyboard Compositions*, hrsg. v. Clare G. Rayner (*Corpus of Early Keyboard Music*, 36):
 Bd. I: *Ricercars*, American Institute of Musicology 1971.
- Erbach 2 (Rayner 1972) Bd. II: *Ricercars*, American Institute of Musicology 1972.
- Erbach 5 (Rayner 1977) Bd. V: *Introits, an Intonation, a Hymn, Magnificats, Kyries, Appendix*, American Institute of Musicology 1977.
- Fingering of Virginal Music* (Huray 1981)
The Fingering of Virginal Music. Eleven pieces by Bull, Byrd, Gibbons and others with contemporary fingerings, hrsg. v. Peter le Huray, London 1981.
- The Fitzwilliam Virginal Book*, hrsg. v. J. A. Fuller Maitland u. W. Barclay Squire, Leipzig 1899, Repr. Wiesbaden 1959:
- Fitzwilliam Virginal Book 1* (Maitland/Squire 1899)
 Bd. 1.
- Fitzwilliam Virginal Book 2* (Maitland/Squire 1899)
 Bd. 2.
- The free Organ Compositions from the Lueneburg Organ Tablatures*, hrsg. v. John R. Shannon, Saint Louis, Missouri 1958, 2 Bde.:
- Free organ compositions 1* (Shannon 1958)
 Bd. 1 (Concordia Publishing House 97-1414).
- Free organ compositions 2* (Shannon 1958)
 Bd. 2 (Concordia Publishing House 97-1419).
- Gibbons (Hendrie 1962) Orlando Gibbons, *Keyboard Music*, hrsg. v. Gerald Hendrie, London 1962 (*Musica Britannica*, 20).

Göttinger Claviertabulatur (Schächer 2004)

Die Göttinger Claviertabulatur um 1650. 18 Toccaten, Praeludien und Fugen von S. Scheidt, J. E. Kindermann und anonymen Meistern, hrsg. v. Raimund Schächer, Treuchtlingen 2004 (Cornetto-Verlag 321).

Harpsicord Method (Boxall 1977)

Maria Boxall, *Harpsicord Method based on sixteenth- to eighteenth-century sources*, London 1977 (Edition Schott 11244); Textband: Boxall 1977.

Harpsicord Studies (Boxall 1980)

Harpsicord Studies. Thirteen Preludes and Voluntaries with original fingerings from R.C.M. Ms. 2093 and B.L. Add. Ms. 31403, hrsg. v. Maria Boxall, London 1980 (Edition Schott 11435).

Ladye Nevells Booke (Andrews 1926)

My Ladye Nevells Booke, hrsg. v. Hilda Andrews, London 1926, Repr. New York 1969.

Lied- und Tanzvariationen (Breig 1970)

Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule, hrsg. v. Werner Breig, Mainz 1970 (Edition Schott 6030).

Lorentz (Lundgren 1960) Johan Lorentz, *Klavierwerke*, hrsg. v. Bo Lundgren, Lund 1960.

Lüneburger Orgeltabulatur (Reimann 1957)

Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/1, hrsg. v. Margarete Reimann, Frankfurt 1957 (*Das Erbe deutscher Musik*, 36).

Lynar virginal book (Dirksen 2002)

The Lynar virginal book. Twelve pieces by John Bull, Giles and Richard Farnaby, Orlando Gibbons, Leonhard Woodson and other, from the Lynar A1 manuscript, hrsg. v. Pieter Dirksen, London, 2002 (*Early keyboard music*, 42).

Muffat/Ebner 2 (Rampe 2004)

Georg Muffat und Wolfgang Ebner: *Sämtliche Werke für Clavier (Orgel)*, Bd. 2, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 2004 (Bärenreiter-Verlag 8460).

Musik for tasteinstrumenter (Glahn 1988)

Musik for tasteinstrumenter „Voigtländer-tabulaturet“, hrsg. v. Henrik Glahn, Kopenhagen 1988 (*Musik i Danmark på Christian IV's tid*, 3).

Nederlandse Klaviermuziek (Curtis 1961)

Nederlandse Klaviermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw, hrsg. v. Alan Curtis, Amsterdam 1961 (*Monumenta Musica Neerlandica*, 3).

- Noordt (van Biezen 1976) Anthoni van Noordt, *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen*, hrsg. v. Jan van Biezen, Amsterdam 1976 (*Monumenta musica Neerlandica*, 11).
- Orgel-Meister 4* (Seiffert) *Orgel-Meister IV*, hrsg. v. Max Seiffert, Lippstadt [o. J.] (*Organum*, IV/21).
- Orgelmusik av familjen Düben* (Dirksen 1997)
Orgelmusik av familjen Düben, hrsg. v. Pieter Dirksen, Stockholm 1997 (*Bibliotheca Organi Sueciae*, 1).
- Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts* (Laukvik 1990)
Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Notenband der Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, hrsg. v. Jon Laukvik, Stuttgart u. Kassel 1990 (Carus-Verlag 40.511 u. Bärenreiter-Verlag 8184); Textband: Laukvik 1990.
- Parthenia* (Dart 1962) *Parthenia. A critical edition of this famous book, first published in 1612-13, comprising eight pieces by William Byrd, seven by John Bull and six by Orlando Gibbons*, hrsg. v. Thursten Dart, 2. Aufl., London 1962.
- Philips (Smith 1999) Peter Philips, *Complete Keyboard Music*, hrsg. v. David J. Smith, London 1999 (*Musica Britannica*, 75).
- Jac. Praetorius (Belotti 2000)
Jacob Praetorius, *Drei Praeambula, Magnificat-Bearbeitungen für Orgel*, ergänzt und hrsg. v. Michael Belotti, Stuttgart 2000 (Carus-Verlag 18.003).
- Joh. Praetorius 1 (Beckmann 1995)
Johannes Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 1: *14 Choralbearbeitungen. 2 Psalmbearbeitungen. 1 Liedbearbeitung*, hrsg. von Klaus Beckmann, Singen 1995 (*Veröffentlichungen der Gesellschaft der Orgelfreunde*, 153) (Bodensee-Musikversand 2006).
- Joh. Praetorius (Beckmann 2004)
Johann Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke. 14 Choralbearbeitungen, 2 Psalm-Bearbeitungen*, hrsg. von Klaus Beckmann, Mainz 2004 (*Meister der Norddeutschen Orgelschule*, 7) (Edition Schott 9727).
- Reincken 1 (Mathis 1997) Johann Adam Reincken, *Hortus Musicus recentibus aliquot flosculis Sonaten, Allemanden, Couranten, Sarabanden & Giquen cum 2 Violin, Viola & Basso continuo consitus*, Hamburg 1688, hrsg. v. Thierry Mathis, Bd. 1: *1. und 2. Partita*, Magdeburg 1997 (Edition Walhall 117 A).

- Scheidemann (Beckmann 1992) Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Motettenkolorierungen für Orgel*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1992 (Edition Breitkopf 8455).
- Scheidemann (Dirksen 2000) Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Werke für Clavier (Cembalo)*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2000 (Edition Breitkopf 8688).
- Scheidemann 3 (Beckmann 2004) Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Orgelwerke*, Teil 3: *Freie Orgelwerke*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Mainz 2004 (*Meister der Norddeutschen Orgelschule*, 10) (Edition Schott 9730).
- Scheidt (Seiffert 1892) *Samuel Scheidts Tabulatura nova für Orgel und Clavier*, hrsg. v. Max Seiffert, Leipzig 1892 (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, I/1)
- Scheidt 5 (Mahrenholz 1937) *Samuel Scheidts Werke*, hrsg. v. Gottlieb Harms u. Christhard Mahrenholz, Bd. V: *Unedierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Christhard Mahrenholz, Hamburg 1937.
- Scheidt 1 (Vogel 1994) Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, hrsg. v. Harald Vogel: Teil I, Wiesbaden 1994 (Edition Breitkopf 8565).
- Scheidt 2 (Vogel 1999) Teil II, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8566).
- Scheidt 3 (Vogel 2002) Teil III, Wiesbaden 2002 (Edition Breitkopf 8567).
- Schlick (Walter 1970) Arnold Schlick, *Orgelkompositionen*, hrsg. v. Rudolf Walter, Mainz 1970 (Edition Schott 5759).
- St. Petersburg Swan manuscript* (Crawford/Goy 1994) *The St. Petersburg "Swan" manuscript: a facsimile of manuscript O No. 124, Library of the St. Petersburg Academy of Sciences*, hrsg. v. Tim Crawford u. François-Pierre Goy, Columbus, Ohio 1994 (*Monuments of the Lutenist Art*, 2).
- Sweelinck (Seiffert 1894) *Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck*, hrsg. v. Vereniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Bd. 1: *Werken voor orgel of klavier*, hrsg. v. Max Seiffert, 's-Gravenhage u. Leipzig 1894.
- Sweelinck (Seiffert 1943) Jan Pieterszⁿ Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, 2. Aufl., Amsterdam 1943¹.

¹ Der Reprint (New York 1985) verzichtet auf Seifferts aufschlussreiches Vorwort.

Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, hrsg. v. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Bd. I: *The instrumental works*, hrsg. v. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn u. Frits Noske:

- Sweelinck 1 (Leonhardt 1974) Teil 1: *Keyboard works. Fantasias and Toccatas*, hrsg. v. Gustav Leonhardt, 2. Aufl., Amsterdam 1974.
- Sweelinck 2 (Annegarn 1974) Teil 2: *Keyboard works. Settings of sacred melodies*, hrsg. v. Alfons Annegarn, 2. Aufl., Amsterdam 1974.
- Sweelinck 3 (Noske 1974) Teil 3: *Keyboard works. Settings of secular melodies and dances / Works for lute*, hrsg. v. Frits Noske, 2. Aufl., Amsterdam 1974.

Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen:

- Sweelinck 1 (Vogel 2005) Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741).
- Sweelinck 2 (Dirksen 2007) Bd. 2: *Fantasien*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2007 (Edition Breitkopf 8742).
- Sweelinck 3 (Vogel 2006) Bd. 3: *Choral- und Psalmvariationen*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2006 (Edition Breitkopf 8743).
- Sweelinck 4 (Dirksen 2004) Bd. 4: *Lied- und Tanzvariationen*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2004 (Edition Breitkopf 8744).

Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. v. Siegbert Rampe:

- Sweelinck 1/1 (Rampe 2003) Bd. I.1: *Toccaten (Teil 1)*, Kassel 2003 (Bärenreiter-Verlag 8473).
- Sweelinck 1/2 (Rampe 2004) Bd. I.2: *Toccaten (Teil 2)*, Kassel 2004 (Bärenreiter-Verlag 8474).
- Sweelinck 2/1 (Rampe 2005) Bd. II.1: *Polyphone Werke (Teil 1)*, Kassel 2005 (Bärenreiter-Verlag 8475).
- Sweelinck 2/2 (Rampe 2010) Bd. II.2: *Polyphone Werke (Teil 2)*, Kassel 2010 (Bärenreiter-Verlag 8476).
- Sweelinck 4/1 (Rampe 2008) Bd. IV.1: *Lied- und Tanzvariationen (Teil 1)*, Kassel 2008 (Bärenreiter-Verlag 8487).

Werken voor orgel of clavecimbel (Schmidt 1965)

Jan Pzn. Sweelinck, *Werken voor orgel of clavecimbel uit het „Cellar Klavierbuch 1662“*, hrsg. v. Jost Harro Schmidt, Amsterdam 1965 (*Exempla musica Neerlandica*, 2).

Weihnacht 1622 (Ewerhart 1960)

Weihnacht 1622. Sätze zum Singen und Spielen aus dem Tabulaturbuch des Henricus Beginiker, hrsg. v. Rudolf Ewerhart, Köln 1960.

Schrifttum

- Adrio 1954 Adam Adrio, *Fabricius*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 3, Kassel 1954, Sp. 1703-1708.
- Anthony 1997 James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Portland, Oregon 1997.
- Apel 1962 Willi Apel, *Neu aufgefundene Clavierwerke von Scheidemann, Tunder, Froberger, Reincken und Buxtehude*, in: *Acta Musicologica* 34 (1962), S. 65-67.
- Apel 1967 Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967.
- Bach 1753 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Faks. Leipzig 1958.
- Becker 1840 Carl Ferdinand Becker, *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte. Materialien zu einer Geschichte derselben*, Leipzig 1840.
- Beckmann 2001 Klaus Beckmann, *Repertorium Orgelmusik. Komponisten – Werke – Editionen. 1150-2000. 57 Länder. Eine Auswahl*, Bd. I: *Orgel solo*, 3. Aufl., Mainz 2001.
- Beckmann 2005 Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. Teil I: Die Zeit der Gründerväter. 1517-1629*, Mainz 2005.
- Beckmann 2009 Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755, Teil II: Blütezeit und Verfall. 1620-1755*, Mainz 2009
- Bellasich/Fadini 1984 Alda Bellasich u. Emilia Fadini, *Diteggiatura*, in: Alda Bellasich u. a., *Il clavicembalo. Organologia, Accordatura, Notazione, Diteggiatura*, Turin 1984, S. 161-225.
- Belotti 1996 Michael Belotti, *Jacob Praetorius – ein Meister des instrumentalen Kontrapunkts*, in: *Schütz-Jahrbuch* 18 (1996), S. 99-123.
- Belotti 1999 Michael Belotti, *Zur Aufführungspraxis der Orgelwerke Pachelbels*, in: Johann Pachelbel, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 1: *Praeludien und Toccaten. Pedaliter*, hrsg. v. Michael Belotti, Boston, Massachusetts 1999 (Wayne Leupold Editions 600052), S. XI-XXVI.

- Belotti 2001 Michael Belotti, *Be-greifen, Er-greifen. Aufführungspraktische Hinweise in den Quellen norddeutscher Orgelmusik – Teil 1*, in: *Organ. Journal für die Orgel* 4 (2001), Heft 2, S. 16-19.
- Belotti 2001a Michael Belotti, *Johann Pachelbel als Lehrer*, in: *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen. Bericht über das musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 13. bis 16. Januar 2000*, hrsg. v. Rainer Kaiser, Eisenach 2001 (*Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte*, 4), S. 8-44.
- Belotti 2002 Michael Belotti, *Der Pedalgebrauch der norddeutschen Meister. Aufführungspraktische Hinweise in den Quellen norddeutscher Orgelmusik – Teil 2*, in: *Organ. Journal für die Orgel* 5 (2002), Heft 1, S. 54-56.
- Beyer 1875 Beyer, *Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 7 (1875), Repr. New York 1960, S. 171-188.
- Borren 1931 Charles van den Borren, *Einige Bemerkungen über das handschriftliche Klavierbuch (Nr. 376) der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930-1931), S. 556-558.
- Bolte 1893 Johannes Bolte, *Das liederbuch der prinzessin Luise Charlotte von Brandenburg*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 25 (1893), Repr. New York 1966, S. 32-36.
- Boxall 1977 Maria Boxall, *Harpsicord Method based on sixteenth- to eighteenth-century sources*, London 1977 (Edition Schott 11244); Notenband: *Harpsicord Method* (Boxall 1977).
- Breig 1967 Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 3).
- Breig 1968 Werner Breig, *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A1 und A2. Eine quellenkundliche Studie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), S. 96-117 u. 223-236.
- Breig 1969 Werner Breig, *Zu den handschriftlich überlieferten Liedvarianten von Samuel Scheidt*, in: *Die Musikforschung* 22 (1969), S. 318-328.
- Breig 1977 Werner Breig, *Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 482-492.
- Brunner 1973 Renate Brunner, *Franz Schaumkell und die Lüneburger Tabulaturen*, in: *Die Musikforschung* 26 (1973), S. 208-210.

- Couperin 1717 François Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Paris 1717, hrsg. v. Anna Linde (deutsche Übersetzung von Anna Linde: *Die Kunst das Clavecin zu spielen*; englische Übersetzung von Mevanwy Roberts: *The Art of playing the Harpsichord*), Leipzig 1933, Repr. Wiesbaden [o. J.] (Edition Breitkopf 5560).
- Crawford 2001 Tim Crawford, Rowe, Walter, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 21, S. 816-817.
- Cunningham 1981 Walker Cunningham, *The Keyboard Music of John Bull*, Ann Arbor, Michigan 1981 (*Studies in Musicology*, 71).
- Curtis 1967 Alan Curtis, *Jan Reinken and a Dutch Source for Sweelinck's Keyboard Works*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20 (1967), S. 44-51.
- Curtis 1972 Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music. A study of English elements in seventeenth-century Dutch composition*, 2. Aufl., Leiden u. London 1972.
- Dickinson 1956 A. E. F. Dickinson, *A Forgotten Collection. A Survey of the Weckmann Books*, in: *The Music Review* 17 (1956), S. 97-109.
- Dickinson 1966 A. E. F. Dickinson, *The Lübbenau Keyboard Books. A further Note on faceless Features*, in: *The Music Review* 27 (1966), S. 270-286.
- Dickinson 1974 Alis Dickinson, *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and commentary*, 2 Teile (I: *Commentary*; II: *Transcriptions and critical notes*), Diss. North Texas State University 1973, Ann Arbor, Michigan 1974.
- Dickinson 1977 Alis Dickinson, *A Closer Look at the Copenhagen Tablature in the Royal Library, Copenhagen*, in: *Dansk Årbog for Musikforskning* 8 (1977), S. 5-49.
- Dijk 2002 Peter van Dijk, *Aspects of Fingering and Hand Division in Lynar A1*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 127-144.
- Dirksen 1986 Pieter Dirksen, *Sweelinck's Opera Dubia. A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: *Tijdschrift van den Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 36 (1986), S. 80-135.
- Dirksen 1991 Pieter Dirksen, *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: *Schütz-Jahrbuch* 13 (1991), S. 91-123.

- Dirksen 1995 Pieter Dirksen, *Celler Claviertabulaturen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 2, Kassel u. Stuttgart 1995, Sp. 485-486.
- Dirksen 1996 Pieter Dirksen, *Lübbenauer Clavierhandschriften*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 1495-1498.
- Dirksen 1997 Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (*Musiekhistorische Monografieën*, 15).
- Dirksen 1998 Pieter Dirksen, *Zellerfelder Orgeltabulaturen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel u. Stuttgart 1998, Sp. 2278-2280.
- Dirksen 2002 Pieter Dirksen, *The Sweelinck Paradox: Researching, Analysing and Playing the Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 93-113.
- Dirksen 2003 Pieter Dirksen, *New perspectives on Lynar A1*, in: *The Keyboard in Baroque Europe*, hrsg. v. Christopher Hogwood, Cambridge 2003, S. 36-66.
- Dirksen 2004 Pieter Dirksen, *Scheidemanns „Kunstreiche Manuduction auf dem Clavier“: Vingerzetting en ornamentiek bij Heinrich Scheidemann*, in: *Het Orgel* 100 (2004), Heft 5, S. 10-19.
- Dirksen 2006 Pieter Dirksen, *Der Entstehungshintergrund der Zellerfelder Orgeltabulaturen. Neue Erkenntnisse*, in: *Concert. Das Magazin für Alte Musik* 23 (2006), Nr. 207, S. 23-27.
- Dirksen 2006a Pieter Dirksen, *Sweelinck*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 16, Kassel u. Stuttgart 2006, Sp. 339-359.
- Dirksen 2007 Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music. Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007.
- Diruta 1593/1609 Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venedig 1593 (Teil I) u. 1609 (Teil II), Faks. Bologna 1969 (*Bibliotheca musica Bononiensis*, II/132).
- Dolmetsch 1915 Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, London 1915, Repr. London 1969.

- Epstein 1940 Ernesto Epstein, *Der französische Einfluß auf die Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, Diss. Universität zu Berlin, Würzburg 1940.
- Frotscher 1959 Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. 1, 2. Aufl., Berlin 1959.
- Gombosi 1935 Otto Gombosi, *Ein neuer Sweelinck-Fund*, in: *Tijdschrift der Vereenigin voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 14 (1935), Repr. Amsterdam 1974, S. 1-13.
- Gorczyn 1647 Jan Aleksander Gorczyn, *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna*, Krakau 1647, Faks. hrsg. v. Jerzy Morawski, Krakau 1990 (*Monumenta Musicae in Polonia*, D/16).
- Grape 1949 Anders Grape, *Ihreska handskriftssamlingen i Uppsala Universitets Bibliotek*, Bd. 2: *Kommenterande katalog*, Uppsala 1949.
- Grapenthien 2002 Ulf Grapenthien, *The Transmission of Sweelinck's Composition Regeln*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 171-196.
- Gustafson 1979 Bruce Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, 3 Teile (I: *Commentary*; II: *Catalog Inventories 1-36*; III: *Catalog Inventories 37-68*), Ann Arbor, Michigan 1979 (*Studies in Musicology*, 11).
- Häfner 1937 Roland Häfner, *Die Entwicklung der Spieltechnik und der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente*, München 1937 (*Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München*, 2).
- Hamburger 1931 Povel Hamburger, *Ein handschriftliches Klavierbuch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930-1931), S. 133-140.
- Harich-Schneidet 1962 Fray Tomás de Santa María, *Anmut und Kunst beim Clavichordspiel. Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei*, Valladolid 1565, Übersetzung von Eta Harich-Schneider und Ricard Boadella, hrsg. v. Eta Harich-Schneider, 2. Aufl., Köln 1962.
- Heidrich 2000 Jürgen Heidrich, *Eine unbekannte Göttinger Claviertabulatur des 17. Jahrhunderts*, in: *Schütz-Jahrbuch* 22 (2000), S. 71-100.
- Heinemann 1888 Otto von Heinemann, *Die Helmstedter Handschriften*, Bd. 3: *Codex Guelferbytanus 1001 Helmstadiensis bis 1438 Helmstadiensis*, Wolfenbüttel 1888, Repr. Frankfurt a.M. 1965 (*Kataloge der Herzog-August-Bibliothek*, Wolfenbüttel, 3).

- Hilgenfeldt 1850 C. L. Hilgenfeldt, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1850.
- Höfer 1993 Karlheinz Höfer, *Cornelius Burgh (um 1590 - um 1638). Italienische Monodie und Geistliches Konzert im Rheinland*, 2 Bände (I: *Leben und Werk*; II: *Burgh und seine Zeit*), Kassel 1993 (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, 151).
- Hunter 1992 Desmond Hunter, *The implications of Fingering Indications in Virginalist Sources. Some Thoughts for Further Study*, in: *Performance Practice Review* 5 (1992), S. 123-138.
- Hunter 1992a Desmond Hunter, *My Ladye Nevells Booke and the art of gracing*, in: *Byrd studies*, hrsg. v. Alan Brown u. Richard Turbet, Cambridge 1992, S. 174-192.
- Hunter 2001 Desmond Hunter, *Ornaments*, 3. *The English virginalists*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 18, S. 710-712.
- Huray 1980 Peter le Huray, *Fingering*, I. *Keyboard*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980, Bd. 6, S. 567-575.
- Huray 1981 Peter Le Huray, *English Keyboard Fingerings in the 16th and early 17th Centuries*, in: *Source Materials and the Interpretation of Music. A Memorial Volume for Thurston Dart*, hrsg. v. Ian Bent, London 1981, S. 227-257.
- Jackson 1971 Roland Jackson, (unbetitelt Mitteilung) in: *Journal of the American Musicological Society* 24 (1971), S. 318.
- Jacobs 1962 Charles Gilbert Jacobs, *The Performance Practice of Spanish Renaissance Keyboard Music*, 2 Teile (I: *Text*; II: *Musical examples*), Diss. New York University 1962, Ann Arbor, Michigan 1967.
- Johnson 1984 Cleveland Thomas Johnson, *Keyboard intabulations preserved in sixteenth- and seventeenth-century German organ tablatures. A catalogue and commentary*, 2 Teile (I: *Commentary*; II: *Catalogue*), Diss. Oxford University 1984.
- Johnson 1990 Cleveland Johnson, *A Keyboard Diminution Manual in Bártfa Manuscript 27: Keyboard Figuration in the time of Scheidt*, in: *Church, Stage, and Studio. Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Germany*, hrsg. v. Paul Mark Walker, Ann Arbor, Michigan 1990 (*Studies in Music*, 107), S. 279-347.

- Kinder 1988 Katrin Kinder, *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann*, in: *Schütz-Jahrbuch* 10 (1988), S. 86-103.
- Kjellberg 1979 Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620 – ca 1720*, Diss. Universität Uppsala, 1979.
- Koch 2000 *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis (SSWV)*, hrsg. v. Klaus-Peter Koch, Wiesbaden 2000.
- Kooiman 1995 Ewald Kooiman, *Die Manual- und Pedaltechnik*, in: Ewald Kooiman, Gerhard Weinberger, Hermann J. Busch: *Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1995, S. 61-85.
- Koopman 1977 Ton Koopman, „*My Ladye Nevell’s Booke*“ and old Fingering, in: *The English Harpsichord Magazine* 2 (1977), S. 5-10.
- Koopman 1991 Ton Koopman, *Dietrich Buxtehude’s organworks: a practical help*, in: *The musical times* 132 (1991), S. 148-153.
- Koopman 2002 Ton Koopman, *Performing Sweelinck’s Keyboard Music: Some Aspects and Thoughts*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 117-126.
- Krebs 1892 Carl Krebs, *Girolamo Diruta’s Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), S. 307-388.
- Lasell 1996 Curtis Lasell, *Lüneburger Tabulaturen*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 1513-1516.
- Laukvik 1990 Jon Laukvik, *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Eine Einführung in die „alte Spielweise“ anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Stuttgart u. Kassel 1990 (Carus-Verlag 60.002 u. Bärenreiter-Verlag 8183); Notenband: *Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts* (Laukvik 1990).
- Liepmannssohn 1888 Leo Liepmannssohn, *Antiquariat, Katalog* 65, Berlin 1888.
- Lindley 1988 Mark Lindley, *Early English Keyboard Fingerings*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 12 (1988), S. 9-25.

- Lindley 1993 Mark Lindley, *Ars ludendi. Early German Keyboard Fingerings c. 1525 – c. 1625 / Ars ludendi. Frühe deutsche Fingersätze für Orgel- und Klavierinstrumente ca. 1525 – ca. 1625*, aus dem Englischen von Martin Betz, Neuhof 1993 (*Quellen und Schriften*, Ergänzungsreihe, 2).
- Lindley 1994 Mark Lindley, *Renaissance Keyboard Fingering*, in: *A Performer's Guide to Renaissance Music*, hrsg. v. Jeffery T. Kite-Powell, New York 1994, S. 189-199.
- Lohmann 1982 Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*, Regensburg 1982 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 125).
- Lohmann 1983 Ludger Lohmann, *Zur Artikulation in alter Orgelmusik*, in: *Ars organi* 31 (1983), S. 13-20.
- Lundgren 1959 Bo Lundgren, *Johann Lorentz in Copenhagen - Organista nulli in Europa secundus*, in: *Bericht über den siebten internationalen musikwissenschaftlich Kongress Köln 1958*, Kassel 1959, S. 183-185.
- Lundgren 1961 Bo Lundgren, *Nikolajorganisten Johan Lorentz i Köpenhamn. Ett försök till en biografi*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 43 (1961), S. 249-263.
- Marpurg 1765 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, 2. Aufl., Berlin 1765, Repr. Hildesheim 1970.
- Mattheson 1731 Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, 2. Aufl., Hamburg 1731, Repr. Hildesheim 1968.
- Mattheson 1735 Johann Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg 1735, Faks. 1980 (*Dokumente früher Musik und Musikkultur im Faksimile*, 2).
- Mattheson 1740 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, Repr. Kassel 1969.
- Mayer 1972 Richard A. Mayer, *The Keyboard Tablature by Werner Fabricius in the Newberry Library*, Magisterarbeit Roosevelt University Chicago, Illinois 1972.
- Miedema 2002 Hessel Miedema, *The City Harpsichord of Amsterdam*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 225-247.

- Morehen 1994 John Morehen: *Aiding Authentic Performance: A Fingering Databank for Elizabethan Keyboard Music*, in: *Computing and Musicology* 9 (1993-94), S. 81-92.
- Neumann 1978 Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton, New Jersey 1978.
- Norlind 1906 Tobias Norlind, *Zur Geschichte der Suite*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905-1906), S. 172-203.
- Noske 1966 Frits R. Noske, *Een apocrief en een dubieus werk van Sweelinck*, in: *Mededelingenblad voor leden en donateurs van de Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20 (1966), S. 27-30.
- Noske 1988 Frits Noske, *Sweelinck*, Oxford 1988 (*Oxford Studies of Composers*, 22).
- Ortgies 1995 Ibo Ortgies, *Ze 1 – an Autograph by Matthias Weckman?*, in: *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, hrsg. v. Hans Davidsson u. Sverker Jullander, Göteborg 1995, S. 155-172.
- Panum 1888 Hortense Panum, *Melchior Schild oder Schildt*, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte* 20 (1888), Repr. Scarsdale, New York 1960, S. 27-30.
- Parkins 1983 Robert Parkins, *Keyboard fingering in early Spanish sources*, in: *Early Music* 11 (1983), S. 323-331.
- Petri 1782 Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, 2. Aufl., Leipzig 1782, Repr. München 1999.
- Pirro 1926 André Pirro, *L'art des organistes*, in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, hrsg. v. Albert Lavignac, Bd. 2/2, Paris 1926, S. 1181-1374.
- Plath 1963 Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bd. 5: *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, Kritischer Bericht von Wolfgang Plath, Kassel 1963.
- Pol 1996 Wijnand van de Pol, *Un documento inedito sulla diteggiatura ai tempi di Frescobaldi*, in: *Arte organaria e organistica* 3 (1996), S. 46-49.
- Praetorius II 1619 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band II: *De organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks. hrsg. v. Wilibald Gurlitt, 2. Aufl., Kassel 1964 (*Documenta musicologica*, I/14).

- Praetorius III 1619 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Band III: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks. hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (*Documenta musicologica*, I/15).
- Rampe 2005 Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)*, in: *Schütz-Jahrbuch* 27 (2005), S. 53-127.
- Reimann 1958 Margarete Reimann, *Wilhelm Karges in der Tabulatur des Grafen Lynar, Lübbenau*, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 195-198.
- Rodgers 1971 Julane Rodgers, *Early Keyboard Fingering, ca. 1520-1620*, Diss. Univ. of Oregon, Ann Arbor, Michigan 1971.
- Rudén 1965 Jan Olof Rudén, *Ett nyfunnet komplement till Dübensamlingen*, in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 47 (1965), S. 51-58.
- Rudén 1976 Jan Olof Rudén, *Stormaktstidens 10 i topp*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, 58 (1976), S. 25-52.
- Rudén 1981 Jan Olof Rudén, *Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981.
- Sachs/Ife 1981 Barbara Sachs u. Barry Ife, *Anthology of Early Keyboard Methods*, Cambridge 1981.
- Salmen 1963 Walter Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen. Bis 1800*, Kassel 1963.
- Schierning 1961 Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, 12).
- Schlepphorst 1995 Winfried Schlepphorst, *Die Tabulatur des Henricus Beginiker*, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer u. Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 81-98.
- Schmidt 1965 Jost Harro Schmidt, *Eine unbekannt Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. Das Celler Klavierbuch 1662*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 22 (1965), S. 1-11.
- Schmidt 1968 Jost Harro Schmidt, *Sweelincks Bergamasca und seine Allemande de Chapelle. Eine Entgegnung auf die Kritik von Frits R. Noske*, in: *Mededelingenblad voor leden en donateurs van de Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 25 (1968), S. 58-64.
- Schneider 1959 Hans Schneider, *Musikantiquariat, Katalog 72*, Tutzing 1959.

- Seiffert 1891 Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), S. 145-260.
- Seiffert 1899 Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik. Herausgegeben als dritte, vollständig umgearbeitete und erweiterte Ausgabe von C. F. Weitzmanns's Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur. Nebst einem Anhang: Geschichte des Klaviers von Oskar Fleischer*, Bd. 1: *Die ältere Geschichte bis um 1750*, Leipzig 1899.
- Sigtenhorst Meyer 1946 Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Bd. 1, 2. Aufl., Den Haag 1946.
- Smith 2002 David J. Smith, *The Nature of Musical Influence: Jan Pieterzoon Sweelinck and English Composers Active in the Southern Netherlands*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 65-84.
- Soderlund 1986 Sandra Soderlund, *Organ Technique. An Historical Approach*, 2. Aufl., Chapel Hill, North Carolina 1986.
- Soehnlein 1976 Edward John Soehnlein, *Diruta on the art of keyboard playing: An annotated translation and transcription of „Il Transilvano“, Parts I (1593) and II (1609)*, Diss. University of Michigan 1975, Ann Arbor, Michigan 1976.
- Synofzik 1999 Thomas Synofzik, *Eine unbeachtete Quelle zur Claviermusik des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Wagener*, in: *Revue Belge de Musicologie* 53 (1999), S. 53-112.
- Vis 2002 Jurjen Vis, *Sweelinck and the Reformation*, in: *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. v. Pieter Dirksen, Utrecht 2002, S. 39-54.
- Vogel 1982 Harald Vogel, *Zur Interpretation des barocken Orgelrepertoires. Anmerkungen zum Verhältnis von Artikulation und Fingersatz*, in: *Der Kirchenmusik* 33 (1982), S. 4-11.
- Vogel 1999 Harald Vogel, *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Teil II, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 1999 (Edition Breitkopf 8566), S. 145-171.
- Vogel 2004 Harald Vogel, *Die Deutsche Kirche in Stockholm als Zentrum europäischer Orgelkultur*, in: *Die Düben-Orgel. Festschrift zur Einweihung – Stockholm 9. Mai 2004*, Stockholm 2004, hrsg. v. Wolfgang Wallrich, S. 11-14.

- Vogel 2005 Harald Vogel, *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Harald Vogel u. Pieter Dirksen, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. v. Harald Vogel, Wiesbaden 2005 (Edition Breitkopf 8741), S. 105-123.
- Wagner 1990 Günther Wagner, *Zur Bedeutung von „buono“ und „cattivo“ bei Girolamo Diruta*, in: *Die Musikforschung* 43 (1990), S. 245-247.
- Walther 1732 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Faks. hrsg. v. Richard Schaal, Kassel 1953 (*Documenta musicologica*, I/3).
- Welter 1950 Friedrich Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950.
- Wilhelm 2006 Rüdiger Wilhelm, *Die Braunschweiger Orgel- und Organistenszene zur Zeit der Braunschweiger Handschrift des Passamezoss SSWV 107 (1635) aus Samuel Scheidts Tabulatura nova*, in: *Samuel Scheidt (1587-1654). Werk und Wirkung*, Halle an der Saale 2006 (*Schriften des Händel-Hauses in Halle*, 20), S. 223-232.
- Wollny 2000 Peter Wollny, *Quellen thüringischer Musik für Tasteninstrumente in der Lowell Mason Collection der Yale University*, in: *Jahrbuch 1999* (Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.), hrsg. v. Wilhelm Seidel, Eisenach 2000, S.161-168.
- Wustmann 1926 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Leipzig 1926, Repr. Leipzig 1974.
- Zehnder 1977 Jean-Claude Zehnder, *Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Musik und Gottesdienst* 31 (1977), S. 31-42 u. 85-96.
- Zehnder 1980 Jean-Claude Zehnder, *Alte Fingersätze*, in: *Ars organi* 28 (1980), S. 139-150.