

Frobergeriana<sup>1</sup>

SONDERDRUCK  
CONCERTO  
Das Magazin für Alte Musik  
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlages  
CONCERTO VERLAG · Köln · www.concerto-verlag.de

## NEUE ERKENNTNISSE ÜBER DIE »ALLEMANDE, FAITE EN PASSANT LE RHIN« (Teil 1)

Von Bob van Asperen

Für die Froberger-Forschung und namentlich die Liebhaber von Frobergers Musik waren die letzten Jahrzehnte besonders fruchtbar. Schon seit der Cabanilles-Edition von Anglés (1927-52) war bekannt, dass in einer Handschrift der Biblioteca de Catalunya in Barcelona zwei lange Zeit unbeachtete Werke Frobergers enthalten sind. Es handelt sich um eine der Cabanilles-Quellen, die von einem Schüler des Meisters angefertigt wurde; einige Stücke sind datiert aus der Zeit zwischen 1694 und 1697. Diese Quelle enthält auch heute noch kaum beachtete Fassungen von Frobergers *Hexachordfantasia* und des *Capriccio XIII* (unter dem Titel *Tocata italiana para el órgano*). Neben dem *italiano* Froberger erscheint hier Johann Kaspar Kerll mit seiner (italianisierenden) *Battaglia* zusammen mit italienischer Instrumentalmusik, was auf eine gemeinsame italienische Herkunft dieser Stücke zu deuten scheint.<sup>2</sup> Im Jahr 1998 kam das Bulyowsky-Manuskript (Straßburg 1675) ans Licht. Diese damals in Privatbesitz befindliche Sammlung umfasste nicht weniger als achtzehn Suiten. Darin enthalten waren drei noch völlig unbekannte Sätze, mehrere Tanzfolgen in besseren als den bis dahin bekannten Fassungen und mehrere Sätze mit aufschlussreichen, ebenfalls noch unbekanntem Titeln.<sup>3</sup> Wenig später, 1999, wurde eine Handschrift aus den südlichen Niederlanden (um 1650) versteigert, die früher dem Verleger Novello gehörte. Das von der Yale-Universität (Newhaven) angekaufte Manuskript enthält die *Tocatta XIII* in einer besseren Fassung, als sie bis dahin im Druck zugänglich war.<sup>4</sup> Einige Zeit später entdeckte François Pierre Goy, dass Frobergers *Suite V* – unter Hinzufügung der *Gigue XII* – als anonymes Werk in einer Lautentabulaturfassung in der so genannten Stockmans-Handschrift (ca. 1675?) zusammen mit Werken von Dufaut und Reussner in der Staatsbibliothek Berlin überliefert ist.<sup>5</sup>

Jüngst wies Diez Eichler in diesem Magazin auf unbeachtet gebliebene Transkriptionen mehrerer Froberger'scher Suitensätze im so genannten Partitur-Buch Ludwig von 1662 hin (vgl. CONCERTO Nr. 190, S. 21f.). Neben gesicherten Werken Frobergers bringt dieses Manuskript auch eine G-Dur-Suite, deren Zuschreibung an Froberger bisher nur durch eine unter dem Kürzel G.G.F. als Unikat erhaltene Quelle zweier Sätze aus Uppsala gestützt wurde (Ms. *Ihre*, datiert 1679). Das Partiturbuch enthält nun interessanterweise eine »neue«, möglicherweise nicht von Froberger stammende Sarabande und – durchaus passend zum Frühwerk-Charakter der Kompositionen – einige Doubles, die bisher unbekannt waren und meiner Ansicht nach teilweise auf Froberger zurückgehen könnten.

Als im Sommer 1999 bekannt wurde, dass in Kiew das im Krieg nach Schlesien ausgelagerte und nachher verschollene Archiv der Sing-Akademie zu Berlin mit Werken aus dem Nachlass von Carl Philipp Emanuel Bach und dem Alt-Bachischen Archiv wieder aufgetaucht war,<sup>6</sup> stand nicht zu erwarten, dass in diesen Beständen auch Werke von Johann Jacob Froberger enthalten sein könnten. Aber schon beim ersten Einblick in die Kiewer Inventarliste begegnet der Name dieses Komponisten nicht weniger als acht Mal. Nachdem die Sammlung zu ihren Eigentümern zurückgekehrt war, durfte ich sie Anfang des Jahres 2002 in Berlin konsultieren; im vergangenen Jahr wurde sie auch der breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>7</sup> Die Froberger-Bestände des Archivs der Sing-Akademie lassen sich in drei Kategorien einteilen: Drucke, Handschriften und Werke ohne Autorenangabe. Für genauere Angaben dazu sei auf den Artikel von Peter Wollny im

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung verwiesen (vgl. Anm. 1). Im Folgenden möchte ich mich vorzugsweise einigen musikalischen Aspekten widmen.

Die erste Gruppe enthält zunächst ein bisher unbekannt gebliebenes Exemplar der *10 Suites de Clavessin*, herausgegeben von Estienne Mortier in Amsterdam wohl im Jahr 1709 (Dirksen/Rasch<sup>8</sup> source D 4). Dieser Druck war bisher nur in Cambridge und Paris vorhanden; das Exemplar der Sing-Akademie muss aber einer bisher unbekanntem Auflage entstammen, weil es, anders als die bekannten Drucke, keine Sondertitel und Nummern der einzelnen Suiten kennt. Außerdem ist hier von Bourgeats Ausgabe der *Canzoni* und *Capricci* (*Diverse* [!] *curiose ... partite*, Mainz 1696 [Dirksen/Rasch source B 8]), die bisher nur in einem einzigen Druck in der British Library greifbar war, ein willkommenes weiteres Exemplar vorhanden. Nachdem ich in den neunziger Jahren in der Krakauer Jagiellonska-Bibliothek auf ein Exemplar des letzten Druckes aus der Berliner Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) gestoßen war, kennen wir nun sogar drei Exemplare. Neben einer weiteren verschollen geglaubten Quelle, nämlich den *Diverse ingegniosissime ... Partite* (Mainz, Bourgeat 1693 [Dirksen/Rasch source B 3]) tauchte bei der Gelegenheit in Krakau auch noch das Unikat einer »Amsterdamer« Ausgabe auf (*Seconde Edition trez exactement corrigée*, Estienne Roger, möglicherweise 1712 [Dirksen/Rasch source D 5]). Es handelt sich in diesen drei Fällen übrigens mit Sicherheit um dieselben Bände, die als »Quelle F, E und O« schon Ende des 19. Jahrhunderts Guido Adler für seine Gesamtausgabe der Orgel- und Klavierwerke zur Verfügung standen. Damit hat sich der Bestand postumer Druckausgaben nochmals erweitert.<sup>9</sup>

Der älteste aus der Amsterdamer Gruppe postumer Froberger-Drucke – immer mit dem Titel *10 Suites de Clavessin*, doch verschiedenen Untertiteln ausgestattet – ist derjenige von Estienne Roger, vermutlich aus dem Jahr 1698. Alle diese Drucke, immer wieder »verbessert« (wobei die Frage sich erhebt: von wem und nach welcher Vorlage?), umfassen ein identisches Repertoire in geringfügigen Varianten, die noch einer detaillierten musikalischen Bewertung harren. Dies betrifft die »Suiten«<sup>10</sup> mit den Nummern VIII, X und XIII bis XX.<sup>11</sup>

Im Bestand der Sing-Akademie zu Berlin existiert nun neben diesen Drucken eine Gruppe von fünf Handschriften, die zwar den Namen Frobergers tragen, aber offensichtlich Arbeiten aus jüngerer Zeit enthalten. Nach Überschriften wie *Der Naseweise Orgelprobierer* und *Das Nachtlager* zu urteilen, handelt es sich um »Fälschungen mit einem Augenzwinkern«, zum privaten Vergnügen (auf dem Nachtlager?) niedergeschrieben ohne unlautere Absicht. Der Stil dieser »Kompositionen« ist, abgesehen von zahlreichen handwerklichen Schwächen und der Diskontinuität des Satzes, geprägt von Homophonie, mechanischer Sechzehntelfiguration, schematischen Sequenzierungen und zudem stark funktionsorientierter Harmonik.

Eine besondere Bewandnis hat es mit der im Bestand enthaltenen *Allemande ex G / J.J. Froberger* mit zugehöriger Courante und Sarabande. Es handelt sich um eine bisher unbekanntem Version der in den Amsterdamer Drucken und in den Bibliotheken von Schwerin und Dresden (Bulyowsky) überlieferten *Suite XVI* in G-Dur. Eröffnet wird die Tanzreihe von einer italianisierenden Allemande (bei Bulyowsky: *Allemanda*), die Werken des »flämischen Neapolitaners« Giovanni de Macque auffallend ähneln

(z.B. scheinen das *Capriccietto* zitiert und manche ›gezackten‹ Tiraten). Sie ist uns durch die Entdeckung der Bulyowsky-Handschrift unter den Namen *repraesentans monticidium Frobergeri* (wohl zu verstehen als ›Frobergers Sturz vom Berg‹) bekannt. Die Version der Sing-Akademie, die übrigens wie manche andere handschriftliche Quelle ausweislich einiger Oktavverschiebungen auf eine deutsche Orgeltabulatur zurückgeht, unterscheidet sich von den bekannten Fassungen durch das auffällige Fehlen einer Gigue. (Wir kennen allzu viele Suitenfassungen mit ›überflüssigen‹, das heißt aus anderen Werken entliehenen Gigue – eine Praxis, die wohl kaum den Intentionen eines Komponisten wie Froberger entsprach.) Zugleich teilt die Berliner Version mit dem Bulyowsky-Manuskript einige uns vorteilhaft erscheinende Änderungen gegenüber den Amsterdamer Drucken.

Gleichfalls im Kiewer Inventar unter dem Namen »[Froberger]« aufgelistet ist eine *Toccata per i pedali*. Doch die Funktionsharmonik und der Hang zur Modulation in diesem über Orgelpunkten aufgebauten und erkennbar dem meisterhaften Vorbild Frescobaldis verpflichteten Werk verrät eine doch eher leichte Schreibart, und in der Tat entpuppt sich das Stück als die *Toccata VI* von Johann Kaspar Kerll in John O'Donnells Edition, allerdings in einer bisher noch nicht bekannten Version.

Als letzte Handschrift des Froberger-Bestandes erwähnt das russische Inventar einen 76 Seiten starken Manuskriptband im großen 4<sup>o</sup>-Format ohne Autorangabe, der sechs Toccaten, dreizehn Suiten und zwei Lamenti enthält.<sup>12</sup> Dieser Band stellt sich als eine zwar anonym überlieferte, aber ungewöhnlich sorgfältige und, vom Papierverbrauch her gesehen, nachgerade luxuriöse Abschrift von Originalkompositionen heraus. Es ist eine Auswahl der besten Werke Frobergers, deren hier vorliegende Fassungen in vielen Fällen gründliche Revisionen bisheriger Ausgaben erforderlich machen. Namentlich in den Lamenti zeigt sich mehr als in irgend einer anderen Quelle die bemerkenswerte Ausarbeitung des polyphonen Gewebes, wodurch sich eine klangliche Intensivierung ergibt. Auch wird hier in vielen Fällen wohl die originale rhythmische Gestalt mancher Figuren, die uns bisher nur in verballhornter Form überliefert war, enthüllt; darüber hinaus enthalten viele Kompositionen unerwartete Bindungen und ganz neue, einzigartige französische Spielanweisungen im Froberger'schen Stil. Revisionsbedarf besteht auch im Hinblick auf eine ganz bestimmte Komposition, welche die schlüssige Antwort liefert auf die unter Froberger-Liebhabern und CONCERTO-Lesern heftig diskutierte Frage, welche Suite denn nun wirklich die berühmte, in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740) und in *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) erwähnte *Allemande, faite en passant le Rhin, dans une barque en grand péril* enthält.<sup>13</sup> Dabei gilt das Interesse vor allem dem von Mattheson ins Zentrum gerückten Aspekt einer musikalischen Vorstellung »des Gemüths, des Leibes und des Glückes« (*locus adjunctorum animi, corporis & fortunae*) »der dabey gegenwärtig gewesenen, und Theil daran nehmenden Personen«. Zudem wäre interessant zu erfahren, ob sich die von Mattheson so gerühmte Kunst der »Abmahlung« unmittelbar musikalisch oder eher in der Abstraktion erschließt und was genau sich hinter jenen rätselhaften »26 Noten-Fällen« verbirgt, in denen das Geschehen »ziemlich deutlich vor Augen und Ohren geleet wird«

Tatsächlich kommt der Titel der *Allemande*, ganz so wie von Mattheson beschrieben, in der Kiewer Handschrift vor. Aber er

ziert eine Suite, die bisher noch nicht in Betracht gezogen wurde, nämlich die seit der Entdeckung des Bulyowsky-Manuskripts unter den Titel *Wasserfall* bekannte *Suite XXVII* in e-Moll,<sup>14</sup> hier ergänzt um eine ausführliche Beschreibung von 26 Ereignissen mit ebenso vielen Nummern-Verweisen in der Partitur, die unzweifelhaft auf Froberger selbst zurückgehen. Matthesons Interpretation, dass das der Komposition zugrunde liegende Ereignis eine Rhein-Überfahrt gewesen sei, war freilich irreführend. Tatsächlich verhält es sich so: Nach einer ausgiebig gefeierten Johannisnacht in der südlichsten Hansestadt St. Goar, die bis in die frühen Morgenstunden dauerte – ein Umstand, der uns den Komponisten einmal mehr als geselligen Menschen zeigt – fällt ein Mitglied der Festgesellschaft ins Wasser und wird unter abenteuerlichen Umständen wieder ›aufgefischt‹. Am Ende der Beschreibung finden wir als Frobergers Autorvermerk die Angabe + s + (s für *scripsit*, hier mit Kreuzen statt Punkten), gefolgt von Vale. Mit dieser für Froberger-Freunde und -Interpreten wichtigen Entdeckung ist nun die Suche nach der wahren *Allemande, faite en passant le Rhin* zu einem glücklichen Ende gekommen.

Es war Guido Adler, der schon 1899 die von Mattheson beschriebene, doch anscheinend verschollene Suite erstmals wieder erwähnte, ohne freilich ihren Verlust allzu sehr zu bedauern. Diverse Vorschläge zur genaueren Identifizierung des Werkes folgten.<sup>15</sup> Ich selbst präsentierte Anfang des Jahres 2000 meinen Versuch eines Nachweises des von Mattheson so besonders hervorgehoben *locus adjunctorum animi, corporis & fortunae* in der anonymen *Suite XXIX-Nova* Es-Dur aus der so genannten Möllerschen Handschrift (nachher *Suite XXIX* genannt).<sup>16</sup> (Dass dieses Es-Dur-Stück, vormals unter den Namen Georg Böhms bekannt, überhaupt mit Froberger in Verbindung gebracht wurde, haben wir übrigens – was meist vergessen wird – Walter Georgii zu verdanken, der diesen Gedanken schon 1956 in seinem Buch »Klaviermusik« geäußert hat.) Meine Erklärung unterschied einerseits mehrfach vorkommende ›Leitmotive‹, passend zu den von Mattheson genannten »Gemüths-Eigenschaften«, und versuchte andererseits eine musikalisch sinnvolle Deutung der rätselhaften Noten-Fälle als ›Fälle von Noten‹ oder vielmehr als Paare von in einem Terz- oder Quart-Intervall herabfallenden Sechzehnteln oder Zweiunddreißigsteln. Diese ›Seufzermotive‹ dürfen ja als für Froberger sehr charakteristisch gelten. Die Idee dazu war entstanden, nachdem mir im Sommer 1999 Rudolf Rasch lebenswürdigerweise Einzelheiten der *Wasserfall*-Suite in der neu entdeckten, gerade von ihm bearbeiteten Bulyowsky-Handschrift gezeigt hatte. Im Sommer 2002 folgte dann Siegbert Rampes Vorschlag in CONCERTO Nr. 174/175, den fraglichen Terminus als ›Noten in fallender Bewegung‹ zu interpretieren, deren Existenz in der nämlichen *Allemande* aufgezeigt wurde. Beide Hypothesen hatten, da unabhängig voneinander entwickelt, keine Berührungspunkte und führten doch zu demselben Ergebnis: der Es-Dur-*Allemande*. Inzwischen ist die vermeintlich ›richtige‹ Identifizierung dieses Werkes mit oder ohne nähere Begründung in die Froberger-Literatur eingeflossen.<sup>17</sup> Erst ein Hinweis von Diez Eichler, der in Matthesons *Critica Musica* (1722) auf eine ergänzende Bemerkung gestoßen war (vgl. CONCERTO Nr. 185, S. 17f.), nährte erhebliche Zweifel. Allerdings vermutete auch Eichler, wir seien mit der Leitmotivtheorie »auf dem richtigen Weg.« Und in der Tat gibt es in der *Wasserfall*-*Allemande* einige ›Noten-Fälle‹, die wie Leit motive wiederkehren. Der ›Fall ins

Wasser« selbst, der dem Stück seinen Beinamen gab, erscheint in der Partitur als eine fallende akkordische Figur (siehe Bsp. 1) die an den Anfang des *Tombeau* für Blancrocher erinnert (Blancrochers Treppensturz?).<sup>18</sup>

1, T. 2 'Wasserfall'      2, T. 2 'Laufen, Nachfolgen'

T. 2

T. 2

Matthesons Formulierung, Froberger habe »auf dem blossen Clavier ... gantze Geschichte[n], mit Abmahlung der dabey gegenwärtig-gewesenen, und Theil daran nehmenden Personen, samt ihren Gemüths-Eigenschafften gar wohl vorzustellen gewusst« impliziert, dass er verschiedene solcher Programmmusiken komponiert hat. Das scheint sich hier zu bestätigen. In der ›Rhein«-Allemande werden Bewegungen hinauf und hinunter der Beschreibung gemäß mit durchaus zeittypischen Madrigalisten in übereinstimmender Richtung musikalisch so gestaltet, dass man in mehreren Fällen von echten Leitmotiven – den ersten der Musikgeschichte – sprechen kann. So entsteht eine Miniatur-Fuge durch die direkte Nachahmung der Laufbewegung (2); Terz- und Quartgänge in Sechzehnteln malen das ›Schwimmen« (3, 4), wahrscheinlich auch das Rudern (5) und den ›Wirbell« ab (6), ein ›Dreiecks«-Seufzermotiv (7, 8, 9, 10) das wiederholte ›Beten« und ›Seufzen«. Auch eine bei den Rettungsversuchen benutzte lange Stange – unwillkürlich denkt man an Notung, Siegfrieds Schwert – wird mittels einer *tirata*, um mit Mattheson zu sprechen, »ziemlich deutlich vor Augen und Ohren gelet« (11, 12).

(Fortsetzung im nächsten Heft)

3, T. 7 'Schwimmen' [sic!]

4, T. 13 'Schwimmen'

5, T. 4 'Rudern' [?]

7, T. 5 'Seufzen'

8, T. 6 'Beten'

9, T. 14 'Beten'

10, T. 14 'Seufzen'

11, T. 6 'Die lange Stange'

12, T. 11 'Stange'

# DOLMETSCH

*Für Amateur und Berufsspieler*

Die Conservatoire Serie  
 Qualität und Klang einer handgemachten Flöte  
 Mit gebogenem Windkanal und Daumenlochbüchse

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

AAFAB BV

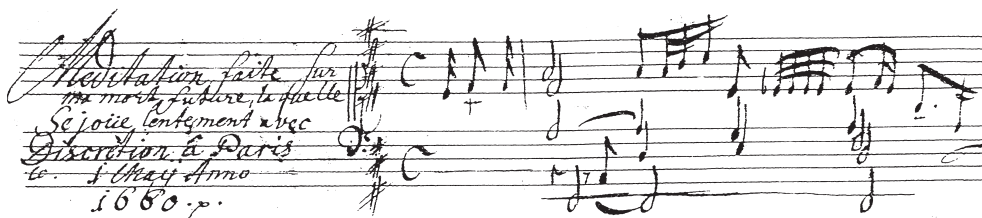
Jeremiestraat 4-6  
 3511 TW Utrecht NL  
 tel +31-30-231 63 93  
 fax +31-30-231 23 50



## Anmerkungen

- 1 Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Peter Wollny für seine stets freundliche Hilfe; gern verweise ich an dieser Stelle auf seinen Artikel »Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand péril – Eine neue Quelle zum Leben und Schaffen von Johann Jacob Froberger (1616-1667)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, Stuttgart-Weimar 2003, S. 99-115. Auch Lorenz Duftschmid, der mich Anfang 2002 auf das Kiewer Inventar aufmerksam machte, bin ich sehr zu Dank verpflichtet. In besonderer Weise behilflich waren mir zudem Prof. Dr. Christoph Wolff (Harvard University), Thomas Pietsch (Hamburg), Herr Dr. Hartmut Hell von der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin und seine Mitarbeiter, Herr Dr. Helmut Linde und Herr Franz Bullmann (Berlin) sowie Reinhard Böhlen (Berumbur) und Uwe Droszella (Kassel).
  - 2 Signatur M. 387 (888), bei Anglés: B2. Dem *Capriccio* folgt die vielsagende Nachschrift: *Esta obra está tan errada que no puede estar mas cagada* (»Dieses Werk ist dermaßen fehlerhaft, wie es beschissener nicht sein kann«); vgl. Kerll-Gesamtausgabe, hg.v. J. O'Donnell, Wien-München 1993, Quelle A. Die Kenntnis dieser Einzelheiten verdanke ich Andrés Cea Galán (Sevilla) und einem Hinweis von Gustav Leonhardt (Amsterdam).
  - 3 Vgl. R. Rasch und P. Dirksen, »Eine neue Quelle zu Johann Jacob Frobergers Claviersuiten / Michael Bulyowskys Handschrift«, in: *Musik in Baden-Württemberg*, Jahrbuch 2001, S. 133-153, und R. Rasch: »Vingt et une Suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs«, in: *Convivium Musicum V*, Stuttgart 2000
  - 4 Zur so genannten Novello-Handschrift und zur Frage der Datierung vgl. D. Piollet, »Het Novello-manuscript«, in: *Abraham van den Kerckhoven ca. 1618-1701*, Vlaardingen 2001, S. 97-110, und P. Dirksen, »De Sweelinck-overlevering in de Zuidelijke Nederlanden«, in: *Orgelkunst XXIV*, 2001, Nr. 1 (März). Ich danke Pieter Dirksen (Wadenoyen) und Johan Zoutendijk (Utrecht) für ihre Hilfe.
  - 5 Mein Dank gilt Tim Crawford, der mir diesen Fund vermittelte.
  - 6 Die Wiederentdeckung wurde von Christoph Wolff und Patricia Kennedy Grimsted im August 1999 bekanntgemacht; vgl. dazu auch das Gespräch mit Christoph Wolff in CONCERTO Nr. 148 (Nov. 1999), S. 18ff.
  - 7 Seit Anfang 2003 wurde der Bestand von Dr. Peter Wollny erforscht. Herrn G. Graf zu Castell-Castell von der Berliner Sing-Akademie sei besonders gedankt für die freundliche Genehmigung zur Einsichtnahme in die Handschrift und ihre Bereitstellung für meine CD-Aufnahme der neu erstellten Fassungen.
  - 8 R. Rasch und P. Dirksen, »A preliminary Source-List of the Keyboard Music [of J.J.Froberger]«, in: *The Harpsichord and its Repertoire*, Utrecht 1990, S. 247-261
  - 9 Ich bedanke mich bei Frau Agnieszka Mietelska-Ciepierska von der Musikabteilung der Biblioteka Jagiellonska (Krakau) für ihre freundliche Hilfe.
  - 10 Wir behalten den altfranzösischen Terminus »Suite« gerne bei, weil er sich eingebürgert hat und wohl auch schon zu Frobergers Zeit im deutschen Sprachraum bekannt war, denn schon kurz nach seinem Tod wird er vom hoch geschätzten Hamburger Musikdirektor Dietrich Becker (1623-1679) im Titel seiner *Sonaten und Suiten* (1674) verwendet; dem Begriff *Partita* begegnen wir auch bei Froberger selbst, allerdings in der Bedeutung von *Variation* (1649).
  - 11 Vgl. R. Rasch, »Johann Jacob Froberger and the Netherlands«, in *The Harpsichord and its Repertoire*, S. 121-141, insbesondere S. 135-140, und Anmerkung 8. Die hier benutzte Nummerierung ist die von Guido Adler zwischen 1897 und 1903 etablierte. Was den Umfang des Gesamtkorpus' Froberger'scher Clavierwerke betrifft, sind die einzigen ihm als authentisch neu hinzuzufügenden Stücke m.E. die *Suite XXIX nova* Es-Dur (statt *XXIX »antiqua«* oder, nach Zählung der MGG, *FbWV 631*) und die unvollständige »Uppsala-*Suite G-Dur* (Allemande und Courante) aus der Ihre-Handschrift, die beide in Howard Schotts Gesamtausgabe (1977-1992, II, 2, S. 168f.) enthalten sind. Denkbar wäre noch die Hinzufügung der *Suite in a* (möglicherweise ein Frühwerk) aus der Berliner Handschrift *Lynar A1*, »*Lübbenau*«, bestehend aus Praeludium (?), Allemande, Courante und Sarabande, deren Froberger'sche Züge mir bei der Transkription in den sechziger Jahren in Berlin wohl aufgefallen sind, aber zum damaligen Zeitpunkt noch nicht zu einer Zuschreibung führten; vgl. dazu auch W. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, 1972, S. 555f. (»is it a youthful work by Froberger?«) und P. Dirksen, »New perspectives on Lynar A1«, in: *The Keyboard in Baroque Europe*, hg. von Chr. Hogwood, Cambridge 2003, S. 36-66, insbesondere 57-61.
  - 12 Signatur SA 4450; eine detaillierte Beschreibung dieser Handschrift mit begründeter Identifizierung des Schreibers findet sich wiederum bei Wollny a.a.O.
  - 13 Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 130, § 72
  - 14 Eine Abbildung des Notentextes mitsamt der vollständigen Beschreibung der Allemande bei Wollny a.a.O.
  - 15 Zu nennen sind hier insbesondere Siedentopf (1977), der darauf hinwies, dass sich die tatsächlich sehr »bewegte« *Suite XVI* (»Frobergers Sturz vom Berg«, wie wir nun wissen) möglicherweise auf die von Mattheson zitierte Rheinfahrt bezieht, und Rampe (1996), der für erwiesen hielt, dass es sich um die *Suite XXIX nova* handelt, dies jedoch ohne nähere Begründung; vgl. CONCERTO Nr. 174 und 175 (Juni und Juli/August 2002), S. 23ff. bzw. 28ff.
  - 16 Vgl. meine *Froberger Edition* auf CD mit Aufnahmen des vollständigen Werkes bei Aeolus, Begleitheft zu Vol. 1, S. 18-20, und »nummeriertes« Faksimile S. 40.
  - 17 Vgl. u.a. *Grove's Dictionary*, 2nd edition, wohl nach Rampe; auch Dirksen (2001, vgl. Anmerkung 3), übernahm die von mir vorgeschlagene »Seufzer«-Idee, jedoch ohne Quellenangabe.
  - 18 Das *Tombeau* für Blancrocher zeigt in der Hs. *MINORITEN* am Anfang ähnliche Ziffern (1, 2, 3) und Akkoladen wie die vorliegende »Rhein-Suite«; die zu erwartende Fortsetzung dieser Nummerierung fehlt jedoch. Es wäre zu vermuten, dass der ursprüngliche deutsche Text, der in dieser ziemlich unzuverlässigen Quelle – wie im Falle *Londres* – in verkürzter lateinischer Übersetzung überliefert ist, ebenfalls mit Nummern versehen war und mit einer Reihe von »Noten-Fällen« im Stück korrespondierte.
- Neu erstellte Fassungen von Frobergers Werken, wie sie sich aus den wieder aufgefundenen Handschriften der Berliner Sing-Akademie ergeben, werden in Kürze im Rahmen der Froberger-Edition von Bob van Asperen für das Label Aeolus in der Schlosskirche von Stuttgart – also dort, wo Froberger als Chorknabe unter seinem Vater Basilius gesungen hat – auf CD aufgenommen. Dabei findet ein Cembalo aus der Sammlung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart Verwendung, das jüngsten Erkenntnissen zufolge Claude Labrèche (Carpentras, um 1680) zugeschrieben wird. Als »Zugabe« und zur Vervollständigung der Gesamtaufnahme wird die so genannte Uppsala-Suite – seit der Mitteilung von D. Eichler in CONCERTO Nr. 190 als gesichert geltend – unter Verwendung des dort erwähnten neuen Double-Materials aus dem Partitur-Buch Ludwig und, mit einem gewissen Vorbehalt hinsichtlich der Zuschreibung, die »neue« frühe Lübbenau-Suite a-Moll eingespielt.

## Frobergeriana

SONDERDRUCK  
CONCERTODas Magazin für Alte Musik  
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlages  
CONCERTO VERLAG · Köln · www.concerto-verlag.de

## NEUE ERKENNTNISSE (Teil 2 und Schluss)

Von Bob van Asperen

Interessanterweise kommt in der eigentlichen ›Rheinsuite‹ in *e*, also der *Suite XXVII* (›Wasserfall‹), auch ein Motiv vor (Bsp. 14), das mir schon in der früheren Suite in *Es* aufgefallen war und das ich seinerzeit als ›das Hin und Her des Grafen Thurn‹ gedeutet hatte.<sup>19</sup> In der Froberger-Handschrift der Sing-Akademie finden wir es, nachdem von einer ›*confusion im schiff*‹ die Rede war, beschrieben als ›Herr Graf von Thurn ... laufft also in grosser Furi hinauff aufs schiff‹. Eine fast triviale ›Abmahlung‹ erlaubt sich Froberger, indem er auf das Fußzappeln des fast Ertrinkenden einen längeren Triller mit Nachschlag setzt (Bsp. 13). Die für das ›Schwemmen‹, ›Rudern‹ und den ›Wirbell‹ (Bsp. 3-6, vgl. ›Frobergeriana‹ in CONCERTO Nr. 191, S. 27) kennzeichnenden Terz- und Quartgänge wurden von mir schon damals in Anlehnung an François Couperins Bezeichnung ›gazouillement‹, also plätschernd, im *Sixième Ordre* mit Wasser in Verbindung gebracht. Das Seufzen und Beten zu Gott des gläubigen Komponisten und des Ertrinkenden (Bsp. 7-10, a.a.O.) findet sich als Motiv auch in der *Sarabande XIX* in *c*, mithin als Teil einer Suite, die ich als Tombeau für den großen Pariser Organisten Charles Richard zu deuten vorgeschlagen hatte. Dort begleitet das sich wiederholende Motiv den Satz auf intime, gefühlvolle Art bis zum Ende. Auf mich wirkte diese dreitönige Figur wie der Seufzer in einem Lamento.<sup>20</sup> Um Lamentationen geht es auch im folgenden zweiten und letzten Teil unserer Frobergeriana.

Es ist als ein besonders glücklicher Zufall zu betrachten, dass in der jüngst wieder entdeckten Froberger-Handschrift der Sing-Akademie zu Berlin zwei bisher nur in einer einzigen und nicht sonderlich zuverlässigen Quelle überlieferte Hauptwerke des Komponisten in *optima forma* enthalten sind: das *Tombeau de monsieur de Blancrocher* und die *Lamentation sur la mort très douloureuse de sa majesté impériale Ferdinand III* auf den Tod seines musikalischen Brotherrn und Geistesverwandten. In diesen als wahrhaft experimentell zu deutenden Werken treffen wir nicht nur auf höchst erfreuliche Bestätigungen bisher nur vermuteter Textkorrekturen, es gibt auch zahlreiche unerwartete Änderungen gegenüber den herkömmlichen Fassungen und sogar einige hinzugefügte Takte.

Das erste Epitaph auf den Lautenisten Blancrocher, mit dem er befreundet war, endet in der wieder aufgefundenen Quelle picardisch (wie übrigens alle Froberger'schen Moll-Werke), mit einer mixolydisch absteigenden Tonleiter nach einer gegen Schluss (nach Takt 35, Bsp. 15) eingeschobenen zweitaktigen ›Doppelt-Ribattuta-Kadenz‹. Die *Lamentation* ist, wie auf Grund der unein-

heitlichen Notation in der existierenden Fassung schon zu erwarten war, ebenso wie *Blancrocher* in ›Dur‹ notiert – aus Glaubensüberzeugung? – und klingt anfänglich auch so, um jedoch schon im zweiten Takt nach *b*-Moll [!] zu führen. Im weiteren Verlauf dieses *magnum opus* folgen noch zahlreiche musikalische ›Verbesserungen‹.<sup>21</sup>

Einen wichtigen Hinweis auf Frobergers nur fragmentarisch überlieferten Lebenslauf und seine näheren Lebensumstände liefert die Überschrift zur *Suite XX*, die hier gleichfalls in einer weit-aus besseren Fassung als bisher überliefert ist: *Méditation faite sur ma mort future, la quelle se joie lentement avec Discretion à Paris le 1 May Anno 1660.s.* (›s‹ für *manu propria scripsit*). Nach Ende des ersten Satzes folgt die Bemerkung ›*Memento Mori Froberger*‹, auch hier kurioserweise, wie im Hintze-Manuskript, mit einem Fragezeichen versehen. Offenbar war sich der Schreiber der Vorlage – möglicherweise war es ein und dieselbe Vorlage für beide Quellen [!] – nicht ganz sicher, ob das auch durch einen Brief der Herzogin Sibylla an Constantijn Huygens und in Matthesons *Ehrenpforte* (Artikel *Meder*) bezeugte Motto hier tatsächlich zutrif.

Die überraschende Angabe von Ort und Datum bildet das *missing link* im Reiseplan des so unsterblich erscheinenden Komponisten. Nach allem, was wir nun wissen, begab sich Froberger nach seiner enttäuschenden Entlassung aus dem kaiserlichen Dienst, also möglicherweise schon im Juli 1658, unmittelbar nach der Thronbesteigung Leopolds I. und der vergeblichen Überreichung des dem neuen Kaiser gewidmeten und wohl relativ schlichten *Libro Quinto* zurück nach Paris, wo er vorher, wohl vom Sommer 1650 bis zu seiner um den 1. Dezember 1652 erfolgten Abreise ein dem Anschein nach reges gesellschaftliches Leben voller schöpferischer Impulse im Austausch mit seinen Kollegen geführt hatte.

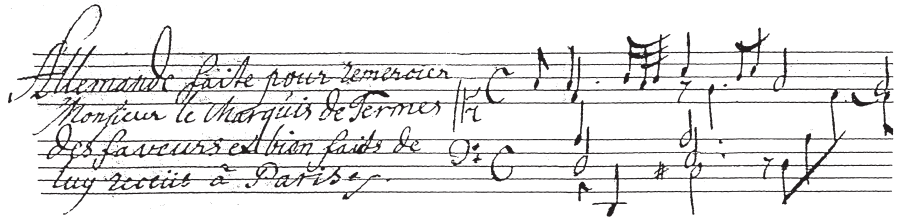
Die der *Méditation* folgenden Sätze – zuerst kommt in der Tat, wie mittlerweile vertraut, eine *Gigue* – liegen in der Handschrift der Sing-Akademie in erheblich besseren Fassungen als den bisher bekannten vor, wobei jedoch die Amsterdamer Drucke, die lange Zeit *unica* dieser Tänze darstellten, trotz chronischer Fehlerhaftigkeit an manchen Stellen unser Vertrauen durchaus rechtfertigen. Der genannte Autorvermerk ›s‹ für das bekannte *manu propria scripsit*, der in dieser Handschrift häufig anzutreffen ist (namentlich im Anschluss an die Satzüberschriften, ähnlich wie im *Libro Quinto*), zeigt wohl, wie wichtig die ›Authentizität‹ von Frobergers Werken für die damaligen Musiker war: Deshalb

13, T. 9 'Zappeln'

15, T. 35

14, T. 3

Requiescat  
in Pace



wurde die Formel manchmal beim Abschreiben mitkopierte; Froberger selbst benutzte sie offenbar auch als Kopiervermerk, wenn er eine Komposition seines Lehrers Frescobaldi abschrieb, wie die Oldham-Handschrift und das Manuskript *Bauyn* mehrfach belegen (und wie Siegbert Rampe zu Recht bemerkte). Das durchgängige Vorhandensein der Formel in der vorliegenden Quelle legt zusammen mit anderen charakteristischen Merkmalen wie unter anderem dem typischen ›m‹ (möglicherweise für *manu*) ähnelnden Schlusslongen bei allen Toccaten den Gedanken nahe, dass sie auf Vorlagen zurückgehen, die höchstwahrscheinlich direkt von Autographen abstammten. Eine solche ›Qualitätsgarantie‹ kann für kaum eine andere der zahlreichen Froberger-Abschriften gegeben werden.

Auch musikalische Sachverhalte werden durch das biographische Faktum verständlicher: Wie war bisher zu erklären, dass Frobergers *Ricercar VII* (1656) – wenn auch in trivial verlängerter Form – in François Roberdays Ausgabe von *Fugues et Caprices à Quatre Parties* 1660 in Paris erscheinen konnte, wo dieser doch in seinem Vorwort umständlich erklärt, dass er die Themen für sein musikalisches *Album Amicorum* in Frankreich persönlich von den Komponisten, in einem Fall – Cavalli – sogar erst im letzten Moment, erhalten habe? Zudem und ganz unabhängig von der Überlegung, für welche seiner *fugues* der Franzose ein Froberger-Thema benutzte – ich schlage dasjenige des *Ricercar IV* (1658) für die *Fugue 12* vor –, hätte Froberger den Kollegen Roberday schon vor Jahresende 1659 in Paris treffen müssen, als dessen Druckausgabe nahezu fertig war, wie aus den Belegen für die Unterhandlungen und den Vertrag zum Druck von Anfang 1660 hervorgeht. Auch die thematische Abhängigkeit, die uns im Abschluss von Frobergers *Fantasia V* (1649) und, weiter entwickelt, in der *Gigue X* (1656) begegnet, ist als gewiss freundschaftliche Reverenz in Couperins meisterhafter d-Moll-Gigue (möglicherweise um 1658 und gleichfalls von Roberday zitiert) jetzt deutlich nachzuempfinden, wobei der Franzose die *rectus*-Gestalt des Deutschen als *inversus* aufgenommen hat.

Abschließend wollen wir uns hauptsächlich auf eine Auswahl derjenigen Titel und Titelzusätze im Archiv der Sing-Akademie beschränken, die etwas über Frobergers Leben erzählen oder die Umstände der Entstehung mancher seiner Werke genauer beleuchten. Zur ›kämpferischen‹ *Allemande* der *Suite XIII* heißt es etwa: »faite pour remercier Monsieur la Marquis de Termes des faveurs et bien faits de luy receüs à Paris«. Daraus geht hervor, dass dieser *premier valet de chambre* am Hofe von Gaston d'Orléans, dem Bruder von Louis XIII, der schon in der lateinischen Beschreibung zu *Blancrocher* als Vertrauter des Lautenisten genannt wird, für Froberger in Paris eine noch wichtigere Rolle spielte als bisher vermutet. Dieser ambitionöse Gaston d'Anjou († 1660), ein überschweiflicher Liebhaber von Baukunst und Astrologie, hatte schon früher gegen Richelieu intrigiert und war, weil er sich mit der Fronde eingelassen hatte, 1652 aus Paris verbannt worden. Gut möglich, dass hier auch eine Erklärung dafür liegt, dass unser Komponist, der ja höchstwahrscheinlich mit Hofmusikern wie Louis Couperin verkehrte, sich in *La Rusé Mazarinique* – der Titel ist auch hier vorhanden, und zwar für die (einzige) geradtaktige Gigue in hybrider binär/ternärer Metrik – als ein Gegner des italo-französischen Kardinals Jules Mazarin/Giulio Mazzarini zu erkennen gab. Oder galt womöglich auch für Froberger: Wes Brot ich ess', des Lied ich sing?

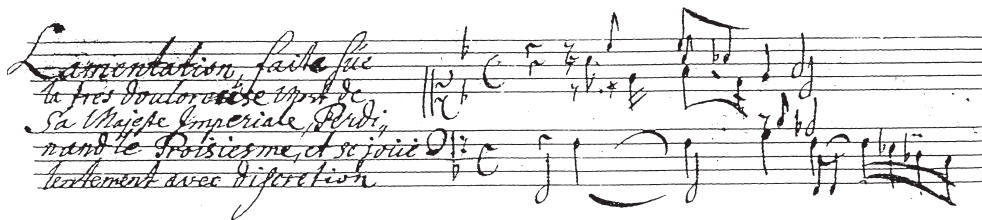
Vielleicht sind Frobergers Verbindungen nach Paris, wie schon Massip angedeutet hat, auch auf Gastons Ehe mit Maria von Lothringen zurückzuführen, deren Familie enge Verbindungen zum Haus Habsburg unterhielt. Vom Widmungsträger selbst, César-Auguste de Pardailhan de Gondrin, Prieur de Saint Oran, Marquis de Termes, sind kaum biographische Einzelheiten überliefert. Aber es ist bemerkenswert, dass Blancrochers Vertrauter im Jahr 1651 »pour avoir montré à jouer de l'espinnette à une personne particuliere« Charles Richard (!) 30 Livre schuldete – zu dieser Zeit das Äquivalent eines vollen Jahresunterrichts. Ungeachtet seiner Vorliebe für die gezupfte Saite scheint der Marquis ein rechter Wüstling gewesen zu sein – so jedenfalls beschrieben ihn die Zeitgenossen –, böse Zungen bezichtigten ihn sogar der Falschmünzerei, und nach einem Gastmahl soll er sich öffentlich als Atheist bekannt haben. Der Vater von drei legitimen und fünf nicht ehelichen Kindern ließ dem Gatten seiner Mätresse, der zugleich Bauherr des üppigen, reich dekorierten *Palais Salé* (heute Picasso-Museum) war, große Summen Geldes und trieb ihn damit in die Armut. Der so schillernde, der Musik zugeneigte Marquis wurde als Spross eines altherwürdigen Adelsgeschlechtes, das mit Eifer die Hugenotten bekämpfte, wahrscheinlich um 1615 geboren und muss nach 1669 gestorben sein. Sowohl die Couperins als auch Chambonnières dürften mit ihm und seiner einflussreichen Familie bekannt gewesen sein – einer seiner Brüder war Erzbischof von Sens und Abt von Chaumes, woher auch die beiden Musikerfamilien stammten.

Es ist gut vorstellbar, dass neben Louis Couperin auch der Marquis de Termes für Froberger ein Grund war, gegen Ende des Jahres 1658, wie ich annehme, als freischaffender Virtuose nach Paris zurückzukehren.<sup>22</sup> Die hier vorliegende ›neue‹ Fassung der *Termes/Mazarin-Suite* – vielleicht identisch mit der verschollenen *Bataille* ? – überrascht durch die mehrfache Verwendung der Kontra-Oktave in der klagenden *Sarabande*, wie sie auch in den Amsterdamer Drucken auftaucht. Als einziger unter den Froberger-Abschriften enthält dieser Tanz zudem die Anweisung *piano* (die sonst ebenfalls nur in den Amsterdamer Drucken vorkommt, aber meist für nicht authentisch angesehen wurde) bei der *petite reprise*.

Die *Plaincte faite à Londres pour passer la Melancolie la quelle se joüe lentement et à discretion* – auch dieser Titel wieder versehen mit + s + (vgl. »Frobergeriana«, Teil 1, S. 26) – mit ihren wiederum zahlreichen und unmittelbar einleuchtenden musikalischen Veränderungen gegenüber der *MINORITEN*-Handschrift ist neben der ›Rhein-Allemande‹ die einzige der Sammlung, der eine Erläuterung beigegeben ist. Diese ist wieder auf Deutsch – gewiss die Originalsprache – und beweist, auch wenn sie dem Text in Matthesons *Ehrenpforte* ungefähr entspricht, wie stark verkürzt die bisher bekannte Fassung war und wie mißverständlich die vermutlich *ex tempore* entstandene lateinische Übersetzung.<sup>23</sup>

Ein weiteres Werk von biographischer Bedeutung ist die *Suite XI* in *D*, die im autographen *Libro Quarto* so zierlich ausgestaltete Reichsinsignien trägt und hier meines Erachtens in einer Frühform vorliegt. Die ersten drei Sätze, *Allemande* – noch unpunktiert! –, *Courante* und *Sarabande*, werden näher gekennzeichnet als langsam und à discretion zu spielen, und zwar mit konkretem Bezug auf die verschiedenen Anlässe ihrer Entstehung: die Wahl und Krönung Ferdinands IV. im Juni 1653, die Geburt der Prinzessin am 21. Mai und die Krönung Kaiserin Eleonores, die am 4. August 1653 in der Regensburger Kathedrale





stattfand.<sup>24</sup> Als die Suite dann 1656 in das *Libro Quarto* aufgenommen wurde, war der junge *Re de Romani*, wie er oft genannt wurde, schon an den Blättern gestorben – er wurde nur 21 Jahre alt –, weshalb Froberger die Widmung wohl den veränderten Umständen anpasste und ihr als Hommage an Ferdinands Familie (*tout court*) die schon erwähnten Illustrationen beifügte. Beachtenswert ist, dass die *Gigue*, anders als im drei Jahre jüngeren Dedikationsexemplar, noch als letzter Tanz erscheint und nicht an zweiter Stelle. Schon ein Jahr später, also zur Zeit der *Suite XII* und des Tombeaus für den am 9. Juli 1654 verstorbenen König, rückt die *Gigue* nach vorn. Das lässt – vorausgesetzt, die Abschrift der Sing-Akademie gibt die originale Reihenfolge wieder –, den Schluss zu, dass die Änderung der Reihenfolge genau in der Zeit zwischen August 1653 und Juli 1654 stattgefunden hat – »Undt so Setzt er Nun fast [!] Alle seine Sachen in solcher Ordnung«: Diese Bemerkung in der Hintze-Handschrift, die wegen der darin enthaltenen *Méditation* mithin nicht mehr als aus der Zeit vor 1660 stammend gelten darf,<sup>25</sup> war also zutreffend, aber nicht wirklich *up to date*.

Im Lichte möglicher Rückschlüsse auf Frobergers Lebenslauf möchten wir darum Matthesons oft angezweifelt Bericht von Frobergers Englandreise den *benefit of the doubt* gewähren. Ist die Annahme denn gar so abwegig, dass Froberger nach dem frühzeitigen Ableben Couperins (29.8.1661), mit dem er doch wohl bekannt, wenn nicht sogar befreundet war, wie man aufgrund der zahlreichen Entlehnungen oder *imitations* annehmen muss, erneut nach London reiste? Diesmal muss sein Stern günstiger gestanden haben als beim ersten Mal, wahrscheinlich zehn Jahre zuvor, als er vom Organisten mit einem Fußtritt vor die Tür gesetzt wurde. Lesen wir doch einmal nach, was Mattheson schreibt: »Es war zu Carl II Zeiten, und zwar bey dessen 1662 [!] Gehaltene Vermählung, mit der portugiesischen Catharina, da alles herrlich und in Freuden lebte [...] er reisete aus England, wohl geehrt und beschenkt«. Wenn man von zwei Reisen ausgeht, wie dies schon Rasch vorgeschlagen hat, lösen sich die Widersprüche auf.<sup>28</sup> Vom Mai 1662, als die englische Königshochzeit stattfand, bis zum Datum jener Audienz am 20. September 1664 bei Herzog Georg II. von Württemberg in Montbéliard (dt. Mömpelgard),<sup>27</sup> die wohl als Frobergers Amtsantritt als Musiklehrer der verwitweten Herzogin Sibylla im nahe gelegenen Héricourt betrachtet werden darf, würde in diesem Falle nur eine Lücke von kaum mehr als zwei Jahren bleiben. Hat er in dieser Zeit die ihm aus seiner Jugend in Stuttgart wohl bekannte Sibylla – schon seine Familie hatte engen Kontakt zu ihren Eltern, der Herzog war Pate eines seiner Brüder – oder andere Mitglieder der herzoglichen Familie in Paris getroffen? Sibyllas Bruder Ulrich und ihr Schwager Georg weilten 1659 in Paris,<sup>28</sup> und im September 1652, während der Zeit, als dort ein Festkonzert für Froberger stattfand, wurde »un chariot du Duc de Wurtemberg« (wahrscheinlich Ulrichs, der mit den Spaniern vor der Hauptstadt aufgezogen war),<sup>29</sup> von wütenden Parisern geplündert. Ulrich war übrigens seit Januar 1658 im Dienst Ludwigs XIV., nachdem er 1657 reumütig vom Katholizismus zum lutherischen Glauben zurückgekehrt war. Sibyllas Gatte schließlich, Herzog Leopold Friedrich, war in seiner Jugend am Pariser Hof erzogen worden und reiste viel, vor allem in Frankreich; er starb völlig unerwartet im Juni 1662 in Montbéliard, als er während eines Gottesdienstes vom Schlagfluss getroffen wurde.

In diesem Zusammenhang ist es denkbar, dass die reife *Suite XV* – in *La* (-Moll), mit Spitzenton *Fa* – als musikalisches Tombeau für den Herzog, der auch als lutherischer Bischof amtierte, komponiert wurde; in diesem Falle wäre es Frobergers letztes »datierbares« Werk. Die elegische *Sarabande*, die diese durchaus als Klage zu deutende Satzfolge abschließt, scheint das Melos des Froberger seit seiner Jugend geläufigen lutherischen Kirchenliedes »Brunnquell aller Güter ... nimm nach diesem Leiden mich zur Himmels Freuden, deinen Diener, auf ... da soll sich mein Mund erheben, dir ein Halleluja geben« aufzugreifen. Die Herzogin habe den berühmten Musiker zu sich gerufen, als sie 1663 Montbéliard verlassen musste und im benachbarten Héricourt ihren Witwensitz bezog, heißt es in einem späteren Bericht.<sup>30</sup>

Froberger, der ausweislich des Wappens in seinem Siegel – »I.I.F.« mit dem Augustinusherz und zwei darin gekreuzten Pfeilen für die *caritas* und die *amor proximi* – geadelte und vom Kurkolleg ausgezeichnete Komponist und Virtuose, war gewohnt, als Künstler und Kosmopolit *avant la lettre* in den Metropolen Europas mit Personen des Hochadels und den größten Musikern seiner Zeit zu verkehren. Sein »miracolo« zu besuchen, die »virtuosissima Principessa«, von der er 1666 seinem Freund Huygens »tante meraviglie« berichtete, hatte Froberger »schon manchen weiten Weg zu Lieb gethan, und ihm keine Mühe dauern lassen« (Sibylla), ehe er sich ganz einem Leben als ihr Musiklehrer ergab und auf Dauer bei ihr wohnte, von Kontakten nach außen so gut wie abgeschlossen. Nur einmal heißt es im schon erwähnten Huygens-Brief, er werde in Kürze zum kaiserlichen Hof zurückkehren (»sta per tornarsi in breve alla Corte Cesarea«). – War es Realität oder Wunschdenken? Es kam jedenfalls nicht mehr dazu, denn am 16. Mai 1667 erleidet Sibyllas »lieber, ehrlicher, getreuer und fleißiger Lehrmeister, seliger Herr Johann Jacob Froberger« einen »Mors Subita, Rara« im Refektorium des Schlosses, beweint von seiner Gönnerin und Schülerin, deren einzige Hoffnung sich fortan darauf richtet, dass »nuhn der liebe Gott... gebe das wir einander im himlischen und englischen Musenchor wieder antreffen megen«. Wie sie Huygens mitteilt, hat sie Froberger oft versprechen müssen, von seinen Werken »niemanden nichts zu geben ... da viel nit wisten mit umbzugehen, sondern selbige nuhr verderben«.

Möge es uns gelingen, Frobergers Bedenken zu zerstreuen, wenn wir den Schatz seiner Werke, der wie durch ein Wunder die Zeiten überdauert hat und uns nun so unverhofft in den Schoß gefallen ist, wieder erklingen lassen.<sup>31</sup>

»Affligée et Tombeau [sic!]. Sur la mort de Monsieur Blanrocher, faite à Paris«, Schlusstakte. Der Abdruck dieser und der vorhergehenden Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Sing-Akademie zu Berlin.



## Anmerkungen

- 19 Vgl. meine *Froberger Edition* auf CD mit Aufnahmen des vollständigen Werkes bei Aeolus, Begleitheft zu Vol. 1, S. 18-20, hier speziell Notenbeispiel 2, S. 19
- 20 Zur Suite XIX und zu Charles Richard siehe *Froberger Edition*, Vol. 2, S. 20, zu den ›wässrigen‹ Terzgängen im Sinne Couperins vgl. Vol. 1, S. 21
- 21 Um den komplexen Quellenvergleich, der ein wesentlicher Teil der Froberger-Forschung ist, nicht komplizierter zu machen als nötig, möchten wir, vielleicht überflüssigerweise, für die Beibehaltung der traditionellen einheitlichen Takteinteilung und -nummerierung in Semibreven bei dieser Art von Werken plädieren. Teilten nicht auch Frobergers Zeitgenossen wie Joséph Jimenez stolz die Taktsummenzahlen am Schluss ihrer Werke mit (*finis, tiene 155 compases*, gerechnet in Semibreven), und bediente sich nicht auch Correa de Arauxo solcher Taktzahlen, um spezielle rhythmische Eigenheiten zu erläutern? Man wird es auch nicht als puren Zufall deuten können, dass Froberger sein *Lamento für Ferdinand IV* in zwei Teile von je 13 Takten (auch hier in den vertrauten Semibreven) gegliedert hat. Frobergers Freund Constantijn Huygens erwähnt implizit sogar die, freilich standardisierte, Taktanzahl der von ihm komponierten Tänze.
- 22 Catherine Massip, »Froberger et la France«, in: *Froberger musicien européen*, [Paris] 1998, S. 71, und »La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin«, S. 115; J. H. Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexicon, Leipzig 1732-1750*, XI, Sp. 177-179; A. Pirro, »Louis Couperin«, in: *La Revue Musicale* II (1921), S. 129-150, insbesondere S. 138ff. Mein besonderer Dank gilt Monsieur Bruno Moysan, Chartres, und Herrn Freek Pliester vom *Nederlands Muziek Instituut*, Den Haag.
- 23 Transkription in Peter Wollny »›Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand péril‹ – Eine neue Quelle zum Leben und Schaffen von Johann Jacob Froberger (1616-1667)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 99-115
- 24 Bucelinus, *Germania topo-chrono-stemmato-graphica sacra et profana... I*, Ulm 1655
- 25 Faksimile in Fr. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Kassel 1960/<sup>2</sup>1990
- 26 Vgl. R. Rasch, »Frobergers Travels«, in: *The Keyboard in Baroque Europe*, a.a.O., S. 19-35
- 27 J.-M. Debard, »Le grand musicien et compositeur Johan Jacob Froberger à Héricourt (1664-1667)«, in: *Bulletin de la Société d'Émulation de Montbéliard* 113 (1991), S. 348f.
- 28 *Recueil mémorable de Hugues Bois de Chesne* (Bäcker, »Chronique 1443-1665«, *Mémoires de la Société d'Émulation de Montbéliard*, 1856, Vol. 5, S. 85-91), »Chronique de Jean-Georges Perdrix (conseiller du comte Georges, Chronique 1659-1689)«, *Mémoires*, 1857, Vol. 6, S. 115-127). Ich bedanke mich besonders bei Monsieur André Bouvard von der Société d'Émulation de Montbéliard und bei dem Historiker Herrn Harald Schukraft aus Stuttgart.
- 29 Zit. n. A. Pirro, »Louis Couperin«, a.a.O., S. 135
- 30 Yves Ruggeri, »Froberger à Montbéliard«, in: *Froberger Musicien Européen*, a.a.O., S. 25 u. 35
- 31 Neu-Aufnahmen von Frobergers Werken auf der Grundlage der wieder aufgefundenen Handschriften der Berliner Sing-Akademie werden in Kürze im Rahmen einer CD-Produktion für das Label Aeolus erscheinen.