

**Kleine große Orgelwelt**

**Allitera Verlag**



Neapolitanisches Orgelpositiv des 18. Jahrhunderts (*Domenico Rossi?*)  
Leihgabe an das Orgelmuseum Franziskanerkirche Kelheim,  
Foto: Verfasser.

Klemens Schnorr

# KLEINE GROSSE ORGELWELT

25 Beiträge von verschiedener Art  
gesammelt und herausgegeben von  
Silke Berdux

**Allitera** Verlag

April 2019

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH

© Buch&media GmbH, München

Umschlagbild: Spieldose in Form einer Orgel / Fa. Wendt & Kühn,

09579 Grünhainichen, ca. 1973

Foto: Josef Kiendl, 82234 Weßling

ISBN print 978-3-96233-124-5

ISBN epub 978-3-96233-125-2

ISBN PDF 978-3-96233-126-9

Printed in Europe

# INHALT

|   |     |
|---|-----|
| Vorwort . . . . .   | 7   |
| Süddeutsche Orgelmusik . . . . .  | 11  |
| 1) Marginalien zu Neuausgaben der Musik für Tasteninstrumente<br>von Johann Caspar Kerll . . . . .                            | 13  |
| 2) Musik als »Preludio alla Cara Pace« – zum 300. Todestag von<br>Georg Muffat (1653–1704) . . . . .                          | 22  |
| 3) Relazioni musicali fra l’Italia e la Germania nel Seicento:<br>Johann Jacob Froberger – Johann Caspar Kerll – Georg Muffat | 29  |
| Johann Sebastian Bach . . . . .   | 47  |
| 4) Notationen der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs.<br>Zur Korrelation von Niederschrift, Edition und Erklären . . .         | 49  |
| 5) Albert Schweitzers Vorstellungen vom Bachspiel . . . . .   | 61  |
| 6) Litanei und Ostinato in Bachs Passacaglia c-Moll, BWV 582 . .  | 74  |
| Nach-Bach’sche Orgelmusik . . . . .   | 87  |
| 7) Carl Philipp Emanuel Bachs fünf Orgelsonaten – zu den<br>Ausgaben und zum musikalischen Text . . . . .                     | 89  |
| 8) »Tutti Registri«: Die sechs Orgelmessen von<br>Theodor Grünberger (1756–1820) . . . . .                                    | 98  |
| 9) Mendelssohns Orgelsonaten . . . . .  | 112 |
| 10) Max Reger und die Münchner Orgelwelt . . . . .  | 114 |
| 11) Gibt es eine Orgelfuge in e-Moll von Ludwig Thuille? . . . . .  | 122 |
| 12) Mystik und Virtuosität: Die Orgelmusik von Karl Höller<br>(1907–1987) . . . . .   | 129 |
| Orgelbau und Orgelspiel . . . . .   | 145 |
| 13) Zur Platzierung des Spieltischs . . . . .   | 147 |

|   |         |
|---|---------|
| 14) Sonder- und Effektregister der oberschwäbischen Orgeln<br>und ihre musikalische Verwendung . . . . .                                    | 158     |
| 15) Musikalische Temperierung als Restaurierungsgegenstand . . . . .  | 179     |
| 16) Zu Aufbau und Klangfunktion des »Vollen Werks«<br>der Hauptorgel der Klosterkirche Mailhingen . . . . .                                 | 187     |
| 17) La Caja del Órgano Mayor de La Seo de El Salvador<br>de Zaragoza en su contexto histórico . . . . .                                     | 199     |
| <br>Orgeln . . . . .  | <br>209 |
| 18) Die neue Orgel des Konservatoriums<br>Benedetto Marcello in Venedig . . . . .   | 210     |
| 19) Die neue Orgel in der Tonhalle Zürich . . . . .   | 216     |
| 20) Gli organi delle chiese della fascia Danubiana tedesca . . . . .  | 222     |
| 21) Zur Disposition der neuen Orgel (in der Ludwigskirche Freiburg) . . . . .   | 243     |
| 22) Un piccolo organo per grandi esigenze. Il nuovo organo<br>Ahrend a Landshut in Germania . . . . .                                       | 247     |
| 23) Die neue Michaelsorgel im Freiburger Münster . . . . .  | 252     |
| <br>Personen . . . . .  | <br>261 |
| 24) Karl Richter (1926–1981) – Il musicista e l'uomo . . . . .  | 262     |
| 25) Franz Lehrndorfer (1928–2013) und seine Improvisationskunst   | 269     |
| <br>Nachweis der Druckorte . . . . .  | <br>272 |
| <br>Anhang . . . . .  | <br>274 |
| Im Rahmen der Tätigkeit als Orgelsachverständiger für die Region Süd<br>der Erzdiözese München und Freising bearbeitete Orgelneubauprojekte | 274     |
| Das gregorianische Sanctus Vat. IX als Ursprung des Schneiderlieds<br><i>Schneidri, schneidra, schneidrum</i> . . . . .                     | 277     |
| Dank- und Freundschaftszeichen . . . . .  | 281     |
| Beilage: Anselm Hüttenbrenner: Andante, während der Wandlung zu spielen.  |         |

# VORWORT

Vor beinahe zwanzig Jahren lernte ich Klemens Schnorr kennen. Seitdem haben wir uns immer wieder getroffen, bei Konzerten, Diskussionen und Gesprächen. Stets habe ich seine Musikalität, seine Neugier, seinen wachen Geist, seinen breiten Horizont, seine Erzählkunst und seinen Witz genossen und davon profitiert, dass er zu den Musikern gehört, die sich umfassend mit den verschiedenen Facetten ihres Instruments befassen, mit Spiel, Geschichte, Bauweise, Repertoire und Protagonisten. Sein Hauptmetier, so sagt er selbst, war und ist das Unterrichten und das Spielen in Gottesdienst und Konzert, doch lässt er es nicht dabei bewenden.

Als Lehrer war Klemens Schnorr am Konservatorium in Würzburg, an der Musikhochschule in München und von 1991 bis 2014 mehr als zwanzig Jahre lang an der Musikhochschule in Freiburg tätig, sowie 2002/03 als Gründungsrektor der Hochschule für Katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik in Regensburg. Rund 200 Studierende hat er mit seiner Musikalität und seinem pädagogischen Impetus geprägt.

Als Organist konzertiert er, seit den 1970er-Jahren vielfach ausgezeichnet, in der ganzen Welt auf historischen und modernen Orgeln, an den großen und berühmten, aber, stets Neuem gegenüber aufgeschlossen, auch an kleinen und wenig bekannten – und immer wieder auch an den Orgeln des Deutschen Museums. Sein besonderes Interesse gilt dabei der italienischen Orgellandschaft. Es ist immer wieder interessant zu hören, zu welchen Orten und Instrumenten er gerade aufbricht, neugierig auch auf die Menschen, die Kultur und die Zusammenhänge. Von 1998 bis 2012 bekleidete er das Amt des Domorganisten am Freiburger Münster, wo er auch für die Orgelkonzerte verantwortlich war und 2001 den Bau der neuen Michaelsorgel initiierte. Von 1990 bis 2017 kuratierte er als Konzertberater der Fürstlich Leiningen'schen Verwaltung die Abteikonzerte in seiner Heimat Amorbach. Des Weiteren war er Juror bei zahlreichen Wettbewerben.

Als Orgelgutachter der Erzdiözese München und Freising (von 1975 bis 1992) hat Klemens Schnorr mehr als 80 Neubauten und zahlreiche Restaurierungen sachkundig gelenkt und begleitet. Seine Expertise stellt er aber auch der Deutschen Forschungsgemeinschaft und weiteren Projekten uneigennützig zur Verfügung.

Seine Neugier und sein wacher, kritischer Geist haben dazu geführt, dass er auch forscht und publiziert, vorgeprägt durch ein Studium der Musikwissenschaft an der Münchner Universität. An die 100 Beiträge hat er verfasst, darunter Artikel im *Handbuch Orgelmusik* und im *Lexikon für Theologie und Kirche*, zudem bislang unbekannte Musik etwa von Joseph Haas, Franz Lachner und Theodor Grünberger ediert.

Seine Artikel über die Orgel, Orgelmusik und Organisten sind verstreut erschienen, manche in nur schwer zugänglichen italienischen und spanischen Zeitschriften. Deshalb entstand die Idee, zu seinem 70. Geburtstag 25 ausgewählte Beiträge zu versammeln, ergänzt um eine Übersicht der von ihm betreuten Orgelneubauten. Es ist eine bunte Mischung entstanden, die die Bandbreite seiner Interessen und Tätigkeiten spiegelt. Die aus den verschiedenen Druckorten resultierenden Unterschiede sind beibehalten; nur gelegentlich wurden kleinere Präzisierungen und sprachliche Glättungen vorgenommen, ohne dass dies im Einzelnen vermerkt ist. An einigen Stellen wurden, gekennzeichnet durch »Nachtrag 2019«, Ergänzungen und Korrekturen angebracht, die sich durch neue Erkenntnisse ergeben haben.

Klemens Schnorr möchte ich für seine Arbeit an der Sammlung sehr herzlich danken und wünschen, dass noch viele weitere Beiträge folgen!

*München, im Sommer 2018*

*Silke Besten*

Kuratorin Musikinstrumente / Deutsches Museum München







**SÜDDEUTSCHE  
ORGELMUSIK**



## 1) **Marginalien zu Neuauflagen der Musik für Tasteninstrumente von Johann Caspar Kerll**

Vor mehr als einhundert Jahren erschien, herausgegeben von Adolf Sandberger, die erste Gesamtausgabe von Johann Caspar Kerlls Musik für Tasteninstrumente (in den *Denkmälern der Tonkunst in Bayern* II / 2, München 1901). Es spricht für die Qualität dieser Edition, der eine umfangreiche grundlegende Studie und ein ausführlicher kritischer Kommentar vorangestellt sind, dass auf sie eine lange editorische Pause folgte, die fast bis zum Ende des 20. Jahrhunderts dauern sollte. Nachdem in der Zwischenzeit lediglich Einzelwerke neu herausgekommen waren, wurde die jahrzehntelange Ruhe in der editorischen Beschäftigung mit Kerll geradezu schlagartig beendet, als zwischen 1991 und 1995 innerhalb des kurzen Zeitraums von nur vier Jahren nicht weniger als drei neue Gesamtausgaben von Kerlls Musik für Tasteninstrumente erschienen. Dabei handelt es sich in keinem Fall, wie man vielleicht zunächst vermuten könnte, um einen bloßen Nach- oder Neudruck des Sandberger'schen Notentextes im Sinne einer modernen praktischen Ausgabe, vielmehr präsentieren alle drei Herausgeber einen anhand der Quellen neu erarbeiteten Notentext mit dazugehörigem kritischem Bericht. Man mag sich über so unvermittelt und so geballt auftretende editorische Aktivität wundern, sie zugleich begrüßen, man mag sich aber auch die Frage stellen, ob der Grund dafür, dass plötzlich, nach einer nahezu hundertjährigen Pause, gleich mehrere kritische Neuauflagen fast gleichzeitig auf den Markt kommen, eher darin liegt, dass das Interesse an Kerlls Musik schlagartig zugenommen hat, oder ob es sich dabei um einen Wettlauf von Herausgebern und Verlegern handelt. Letzteres anzunehmen könnte man im Falle derjenigen beiden Ausgaben geneigt sein, die parallel bei zwei Verlagshäusern in Wien – dem Wirkungsort Kerlls von 1673 bis 1683 – herauskamen, während die dritte, amerikanische Edition als Anzeichen für ein in der Neuen Welt gestiegenes Interesse an Alter Musik gewertet werden könnte.

Hier die drei Neuauflagen in der Reihenfolge ihres Erscheinens:

- 1) Johann Caspar Kerll, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Band I–III, hrsg. von Francesco Di Lernia, Wien 1991 (Band I und II) und 1995 (Band III), Universal-Edition / UE 19541–3 (im folgenden kurz *UE* genannt).

- 2) Johann Kaspar Kerll, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Heft I–IV, hrsg. von John O'Donnell, Wien 1994, Doblinger/DM 1203–6 (im Folgenden kurz *Doblinger* genannt).
- 3) Johann Caspar Kerll, *The Collected Works for Keyboard*, Part 1 (Music) and 2 (Commentary), hrsg. von C. David Harris, New York 1995, The Broude Trust, *The Art of Early Keyboard 2* (im Folgenden kurz *Broude* genannt).

In München, dem anderen Wirkungsort Kerlls, war 1901 die eingangs erwähnte und bis dato maßgebliche Edition erschienen:

*Ausgewählte Werke des kurfürstlich bayerischen Hofkapellmeisters Johann Caspar Kerll (1627–1693)*, hrsg. von Adolf Sandberger, München 1901 (= *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* II/2, im folgenden DTB II/2).

Sandbergers Denkmälerband bringt zunächst eine Auswahl an Vokalmusik Kerlls (aus den 1669 bzw. 1679 erschienenen Drucken *Delectus sacrarum cationum Op. 1* bzw. *Missae sex a IV. V. VI. vocibus*), sodann sämtliche überlieferte Musik für Tasteninstrumente (Sandberger spricht von Werken »für Orgel und Klavier«), soweit sie damals bekannt war. Nur auf den Abdruck der 1686 in München gedruckten *Modulatio organica*, einer Sammlung von *Magnificat-Versetzen*, wurde verzichtet, da diese für eine gesonderte Publikation in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* vorgesehen war, die dann allerdings nicht zustande kam.

Im Blick auf Kerlls Musik für Tasteninstrumente kann man von einem klar überschaubaren, in sich geschlossenen Corpus sprechen, das in zeitgenössischen handschriftlichen Quellen mehrfach und im Wesentlichen vollständig überliefert ist.<sup>1</sup> Der Gedanke, Kerlls Musik für Tasteninstrumente als Gesamtausgabe zu veröffentlichen – ein Anspruch, dem nicht erst die drei Neuauflagen verpflichtet sind, sondern bereits Sandbergers Edition –, entspringt demnach nicht so sehr modernem enzyklopädischen Denken, er lässt sich vielmehr aus der Geschlossenheit des Werkbestands selbst ableiten, der in einzigartiger Weise beglaubigt ist von jenem für die damalige Zeit singulären, von Kerll selbst veranlassten Werkverzeichnis, das in Form eines Incipitkatalogs dem oben erwähnten Druck der *Modulatio organica* als Anhang beigegeben ist. Es trägt den Titel: *Subnecto initia aliarum Compositionum mearum pro organo et Clavicembalo, in eum, quem dixi finem*. Das Ziel bzw. den Zweck, den er damit verfolgte, hatte Kerll im Vorwort klar ausgesprochen: die Verhinderung von geistigem Diebstahl durch gefälschte Zuschreibungen. In diesem Verzeichnis wird folgender Werkbestand mitgeteilt:

*acht Toccaten (entsprechend den acht Kirchentönen)*

*sechs Canzonen*

*Capriccio Sopra il Cucu*

*Battaglia*

*Ciaccona Variata*

*Passacaglia Variata*

*vier Suiten*

Diesem Bestand von 22 Titeln sind als gesicherte Werke noch die im Incipitverzeichnis nicht erwähnte, bei Athanasius Kircher abgedruckte *Ricerca cylindrica*<sup>2</sup> sowie die Versettensammlung der *Modulatio organica* hinzuzurechnen. Letztere bedurfte im Verzeichnis natürlich keiner Erwähnung, da sie diesem ja unmittelbar vorausging. Zahlreiche weitere in verschiedenen handschriftlichen Quellen Kerll zugeschriebene Stücke müssen dagegen als untergeschoben gelten. Die Frage, ob bzw. welche Stücke im Einzelfall mehr der Orgel, welche mehr dem besaiteten Tasteninstrument zuzurechnen sind, ist aus der Perspektive des 17. Jahrhunderts von nachrangiger Bedeutung und soll hier nicht weiter erörtert werden.<sup>3</sup> Eindeutigkeit diesbezüglich liegt vor bei der *Modulatio organica*, wie sich aus deren Titel und aus der liturgischen Bestimmung von *Magnificat-Versetten* ergibt.

Für eine Neuauflage der Musik Kerlls für Tasteninstrumente gab es, Jahrzehnte nach Sandberger, gute Gründe: Die ausschließlich als (vergriffener) Denkmälerband vorliegende, d.h. nur in Bibliotheken benutzbare DTB-Edition war umständlich für eine musikalische Praxis, die sich in gesteigertem Maße der älteren Musik zuwandte. Wichtige Kerll-Quellen waren erst nach dem Zweiten Weltkrieg bekannt geworden;<sup>4</sup> diese Funde ermöglichten es, die Sandberger nur fragmentarisch vorliegenden Suiten zu ergänzen und in vielen Fällen bessere oder zumindest andere Lesarten zu gewinnen und zum Vergleich heranzuziehen. Sandberger hatte im kritischen Kommentar seiner Ausgabe insgesamt zwanzig Quellen angeführt; zwischenzeitlich war deren Anzahl spürbar angewachsen, so dass sich die Herausgeber der Neuauflagen nun auf etwa dreißig Quellen stützen konnten.<sup>5</sup>

Umgekehrt brachte der Zweite Weltkrieg den Verlust der bis dahin vollständigsten und wichtigsten bekannten Handschrift, des mit 1676 datierten Manuskripts *Ms. 5270* der ehemaligen Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik mit sich, auf der Sandbergers Ausgabe in der Hauptsache beruhte. Die verschollene Berliner Handschrift wird von *UE* nicht mehr genannt, wohl aber von *Doblinger*, was zunächst missverständlich wirkt, da sie, wenn auch mit

dem Zusatz »verschollen«, unter die herangezogenen Handschriften eingereiht ist. Man mag und soll dies wohl als Hinweis der Vollständigkeit halber auf das frühere Vorhandensein verstehen. Auch *Broude* meldet das Manuskript als verschollen (Part 2, S. 32), ergänzt um den Zusatz, dass es sich nicht unter den nach Polen verbrachten und in Krakau wieder zugänglichen Handschriften aus ehemals Berliner Beständen befindet. Dass diese Quelle aber gewissermaßen auch heute noch vorliegt, wenngleich in anderer Form, wird von keiner der drei Neuausgaben berücksichtigt: Die Handschrift *Mus. ms. 5623* der Bayerischen Staatsbibliothek München enthält nämlich eine abschriftliche Kopie eben dieses Berliner Manuskripts, angefertigt von keinem anderen als von Adolf Sandberger selbst. Genau genommen sind dabei zwei Sandberger-Autografe zu unterscheiden: zunächst die kalligrafisch getreue Abschrift der Berliner Quelle und dann, als zweiter Arbeitsschritt, die auf der Basis dieser Abschrift gefertigte Reinschrift als Druckvorlage für den Denkmälerband DTB II / 2, in die moderne Notationsgewohnheiten eingeflossen sind. (Die von anderen Autoren als Kerll stammenden Stücke sind in der Reinschrift natürlich weggelassen.)

Am Beispiel des Beginns der *Passacaglia* sei auf einige Unterschiede der beiden Sandberger-Manuskripte hingewiesen (siehe Notenbeispiele 1 und 2). Die Abschrift nach dem Berliner Original, seinerzeit an Ort und Stelle vorgenommen, gibt das Schriftbild der Quelle derart getreu wieder, dass man meinen könnte, eine Handschrift des 17. Jahrhunderts vor sich zu haben.<sup>6</sup> Der absichtliche Verzicht auf subjektive Anpassungen des Notenbilds seitens des Schreibers ist offensichtlich, er macht den Wert dieser Abschrift aus, die somit in hohem Maße als Ersatz für die verschollene Berliner Quelle gelten kann. Dadurch, dass der Musikforscher Sandberger eine getreue Reproduktion des ihm Vorliegenden anfertigte und bei der ersten Abschrift auf jede moderne Interpretation des Notentexts verzichtete, liegt uns eine diplomatisch exakte Kopie vor, der heute, nach dem Verlust des Originals, selbst Quellenwert zukommt.

Anders präsentiert sich die Reinschrift, die als Vorlage für den Stecher des DTB-Bandes diente. Hier möchte man die gewandte und routinierte Handschrift des Komponisten Sandberger erkennen, dessen Notationsgewohnheiten andere waren als die des späten 17. Jahrhunderts: Die Schlüssel sind nun modernisiert, die Takteinteilung wurde verkleinert, die Einheiten somit halbiert, und die Verteilung der Stimmen auf beide Systeme wurde geändert (Letzteres ohne zu berücksichtigen, dass in der italienisch-süddeutschen Tradition die Notengriffmässigkeit, d.h. gemäß dem Anteil der beiden Hände auf das obere bzw. untere System verteilt wurden). Die Vorzeichen sind nun im modernen Sinn zu lesen,



d.h. sie gelten für einen ganzen Takt, nicht mehr nur für die betreffende Note (was in Verbindung mit der Halbierung der Takte im späteren Verlauf der *Passacaglia* zu irrtümlichen Akzidentensetzungen und damit zu falschen Klängen führt). Steht die in Berlin genommene Abschrift zumindest in großer Nähe zur Originalquelle, so liegt zwischen der Reinschrift und dem Druck in DTB gewissermaßen grafische Identität vor. Nur die Taktstriche sind, anders als in alten Quellen, zwischen beiden Systemen durchgezogen.

*Passacaglia* (1) J.C.K.

Notenbeispiel 1: Johann Caspar Kerll, *Passacaglia*, München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. ms. 5623*, »Abschrift«.

*N<sup>o</sup> 18.*  
*Passacaglia.*

Notenbeispiel 2: Johann Caspar Kerll, *Passacaglia*, München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. ms. 5623*, »Reinschrift«.

Sandbergers Änderungen im Zuge der Reinschrift sollen hier keinesfalls kritisch bewertet werden; lediglich die zeitverhaftete Sichtweise und einige Editionsgrundsätze der Zeit um 1900 seien daran verdeutlicht. Denn ganz im Gegenteil möchten diese bescheidenen Marginalien einen kleinen Beitrag dazu leisten, dass Sandbergers Verdienste um die Kerll-Überlieferung und -Edition

nicht geschmälert werden, besteht doch Anlass, seine Arbeiten und die Münchner Kerll-Überlieferung insgesamt in Schutz zu nehmen. So stehen im Vorwort der Doblinger-Ausgabe einige Sätze, die mit Sandberger hart ins Gericht gehen: ... *doch da wir Sandbergers editorischen Standard nicht bestimmen können (wie konnte er einen so entstellten Text der Passacaglia erstellen, wenn die uns verbliebene der beiden ihm zur Verfügung stehenden Quellen, unsere Quelle 29, um soviel überlegenere Lesarten aufweist?), wurde seine Ausgabe nicht als Quelle verwendet.*<sup>7</sup> Nun wird man zugeben müssen, dass der »editorische Standard« – was immer man genau darunter versteht – um 1900 einerseits und um 1994 andererseits durchaus unterschiedlich entwickelt war, und dass man diesbezüglich heute zu recht unterschiedlichen Werturteilen kommen kann. Was man Sandberger aber zubilligen muss, ist, dass er »seinen« editorischen Standard im Kritischen Kommentar des Denkmäler-Bandes unter »B. Editionstechnik« in sechs Punkten durchaus und keineswegs zu knapp dargelegt hat.<sup>8</sup> Und im Lichte des vorstehend Gesagten wäre festzuhalten, dass der Herausgeber von *Doblinger*, John O'Donnell, gut daran getan hätte, wenn schon nicht Sandbergers Ausgabe, so doch dessen Münchner Kopie der Berliner Handschrift *Ms. 5270* als zusätzliche Quelle zurate zu ziehen. Ein Heranziehen dieses Manuskripts sei künftigen Neuauflagen oder -auflagen jedenfalls empfohlen. Es ergäbe sich damit nicht nur eine noch breitere Grundlage für die philologische Textkritik (z.B. im Hinblick auf Akzidentien und Balkensetzung), das Studium dieser Handschrift könnte auch gewinnbringend sein im Hinblick auf Details, die das Verhältnis von Notenschrift und Ausführung betreffen, wie der nachstehende Vergleich zeigen möchte (siehe die Notenbeispiele 3 und 4).



Notenbeispiel 3: Johann Caspar Kerll, Toccata 2, München, Bayerische Staatsbibliothek, T. 5/6, *Mus. ms. 5623*, »Abschrift«.



Notenbeispiel 4: Johann Caspar Kerll, *Toccata 2, Doblinger*, Heft 1, T. 5 / 6

Aus: Johann Caspar Kerll, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*,

Band II für Orgel (DM 1204)

© 1994 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien / München.

In Sandbergers Abschrift setzt bereits in T. 5 eine dritte Stimme ein (so auch bei *Broude*; in *UE* ist dieser Einsatz in einer Fußnote vermerkt); gleichzeitig führt die rechte Hand einen Triller aus (der, wie stets in den Toccaten, ausgeschrieben und nicht durch ein Trillerzeichen ausgedrückt ist und der danach noch fünfmal auf anderen Stufen wiederholt wird). Diese Triller bestehen bei Sandberger aus sieben Noten; die Neuausgaben (und wohl auch die übrigen Quellen) schreiben einen Trillerschlag mehr, also insgesamt neun Töne. Dementsprechend fällt die rhythmische Darstellung verschieden aus: Im ersten Fall beginnen die Triller mit einem Sechzehntelwert, dem sechs Zweiunddreißigstel folgen, im anderen Fall bestehen sie aus sieben Zweiunddreißigsteln und einem Nachschlag in Vierundsechzigsteln. Die rhythmisch verschiedenartige Notation besagt aber nur, dass versucht wird, ein und dieselbe Spielfigur auf verschiedene Weise in das Prokrustesbett arithmetisch korrekter Werte zu zwingen. Beide Notationsweisen ergänzen sich derart, dass daraus gefolgert werden kann, wie man sich den Triller ausgeführt zu denken hat, nämlich mit einer Dehnung zu Beginn und einer Beschleunigung zum Ende hin, wobei es letztlich unerheblich ist, wie viele Töne man genau spielt.

Noch eine weitere Äußerung aus dem Vorwort der Doblinger-Edition gilt es zu parieren: *Traurige Ironie ist auch, dass München, wo Kerll 1686 das erste bekannte thematische Verzeichnis der Werke eines einzelnen Komponisten veröffentlichte – das ›Subnecto ...‹, im Anhang an seine Modulatio organica – im Jahre 1986 der Ort der Publikation eines Verzeichnisses werden sollte, in dem eine Anzahl seiner Werke unter dem Namen Ramer angegeben sind.*<sup>9</sup> Dieser mit beinahe tragischem Unterton vorgetragene Vorwurf zielt auf den Katalog der Musikhandschriften der Abtei Ottobeuren, in dem tatsächlich unerkannt blieb, dass es sich bei drei Suiten, enthalten in dem dort aufbewahrten Orgelbuch des P. Honorat Reich (*Ms. MO*

1037, datiert 1695 und in dieser Handschrift einem »Sig. Ramer« zugeschrieben), um solche von Johann Caspar Kerll handelt.<sup>10</sup> Angesichts der Fülle des dort erfassten Repertoires hätte man freilich auch ein nachsichtigeres Urteil fällen können, wengleich der Umstand, dass es für die Existenz eines Komponisten namens Ramer keinerlei sonstigen Hinweis gibt, von vornherein den Verdacht einer Fehlzuschreibung hätte nähren können. Offensichtlich hat man es hier also mit einem jener Fälle zu tun, die Kerll, durch schlechte Erfahrungen gewitzigt, zur Veröffentlichung eines autorisierten Werkverzeichnisses genötigt hatten.

Aus den vorstehenden Marginalien lässt sich, was die Rolle Münchens in der Kerll-Überlieferung und die Verdienste Münchner Musikforscher um dieses Repertoire angeht, wie ich meine, ein vorteilhafteres Bild gewinnen als es in den zitierten Äußerungen zum Ausdruck kommt. Kerlls Musik für Tasteninstrumente ist in München überliefert in dem noch zu seinen Lebzeiten erfolgten Stich der *Modulatio organica* (hergestellt in der Offizin keines geringeren als Michael Wening) und in den beiden Handschriften *Mus. ms. 5368*<sup>11</sup> und *Mus. ms. 5623*, deren letztere in ihrer Bedeutung erst noch zu gewichten ist. Adolf Sandbergers Edition und die Arbeit von Hans Schmid stellen grundlegende Forschungsbeiträge dar, mit denen München seiner Rolle und seiner Verantwortung als ehemalige Wirkungsstätte Johann Caspar Kerlls durchaus gerecht wurde. Die Festschrift für Jürgen Eppelsheim, einen weiteren herausragenden Vertreter der Münchner Musikwissenschaft, ist gewiss passende Gelegenheit, darauf hinzuweisen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Am vollständigsten in einer Handschrift des Stifts Göttweig, die ehemals im Besitz von Gottlieb Muffat war; dazu F. W. Riedel: *Eine unbekanntte Quelle zu Johann Caspar Kerlls Musik für Tasteninstrumente*, in: *Die Musikforschung* XII (1960), S. 310–314. Nur bezüglich der Suiten unvollständig ist das Manuskript Bologna (*DD 53* des Civico Museo Bibliografico Musicale); dazu L. F. Tagliavini: *Un'importante fonte per la musica cembalo-organistica di Johann Caspar Kerll; il ms. DD 53 della Biblioteca G. B. Martini di Bologna*, in: *Collectanea historiae musicae* IV, Florenz 1966, S. 283–293.
- <sup>2</sup> Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*, Rom 1650, S. 316ff.
- <sup>3</sup> Unter Bezug nicht nur auf Frescobaldi wird diese Frage behandelt in: F. L. Tagliavini, *Organo e cembalo nell'opera di Girolamo Frescobaldi*, in: *A Fresco, Mélanges offerts au Professeur Etienne Darbellay*, hrsg. von B. Boccadoro und G. Starobinski, Bern u. a. 2013, S. 13–25 (Nachtrag 2019).
- <sup>4</sup> So die beiden in Anm. 1 genannten Quellen; hierher gehört auch die ca. 1950 von der

Bayerischen Staatsbibliothek München aus dem Antiquariatshandel erworbene Handschrift *Mus. ms. 5368*, das sogenannte *Neresheimer Orgelbuch*, zuerst beschrieben von H. Schmid: *Una nuova fonte di musica organistica del secolo XVII*, in: *L'Organo* I (1960), S. 107–113 (mit thematischem Katalog). Neben authentischen Werken enthält diese zwischen 1661 und 1682 entstandene Handschrift zahlreiche Stücke, deren Zuschreibung an Kerll falsch oder zweifelhaft ist. So handelt es sich bei Nr. 46 des thematischen Katalogs um eine Toccata von Frescobaldi. (Die beiden Nummern 112 und 113 sind zu *e i n e r* zusammenzufassen, denn Nr. 113 ist die Fortsetzung der Battaglia Nr. 112).

- <sup>5</sup> *Doblinger* führt 31 handschriftliche und sieben gedruckte Quellen an, *UE* (Bd. III) 27 handschriftliche und acht gedruckte, *Broude* 25 handschriftliche und drei gedruckte Quellen.
- <sup>6</sup> Nur die Taktstriche sind, anders als in alten Quellen, zwischen beiden Systemen durchgezogen.
- <sup>7</sup> *Doblinger*, S. V des Vorworts (in allen vier Heften gleichlautend).
- <sup>8</sup> DTB II/2, S. LXXIIf.
- <sup>9</sup> *Doblinger*, S. II. Vorwürfe wie der zitierte gewinnen allerdings nicht an Gewicht, wenn sie mit eigener Nachlässigkeit gepaart sind: Die bei O'Donnell in Anm. 1, S. VI angegebenen Seitenzahlen des inkriminierten Ottobeurer Handschriftenkatalogs sind von 123 in 129 und von 18 in 180 zu berichtigen.
- <sup>10</sup> G. Haberkamp (Hrsg.): *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog*, München 1986 (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 12), Nr. 0810, S. 180.
- <sup>11</sup> Siehe Anmerkung 4.

## DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: [info@allitera.de](mailto:info@allitera.de)

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm  
unter:

[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

[www.facebook.com/AlliteraVerlag](https://www.facebook.com/AlliteraVerlag)

### Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München  
[info@allitera.de](mailto:info@allitera.de) • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de) • [www.facebook.de/AlliteraVerlag](https://www.facebook.de/AlliteraVerlag)