

SCHRIFTEN DER
HOCHSCHULE FÜR MUSIK MAINZ

Band 2

Birger Petersen / Markus Stein (Hg.)

»... den Generalbass recht nach der Kunst zu schlagen«
Die Generalbasslehre im *Aschaffener Clavierbuch*



Schriften der Hochschule für Musik Mainz

Herausgegeben von

Valerie Krupp

Immanuel Ott

Birger Petersen



Band 2

»... den Generalbass recht nach der Kunst zu schlagen« Die Generalbasslehre im *Aschaffener Clavierbuch*

Herausgegeben von Birger Petersen und Markus Stein

Mainz 2025

Birger Petersen und Markus Stein (Hg.)

**»... den Generalbass recht nach der Kunst zu schlagen«
Die Generalbasslehre im *Aschaffener Clavierbuch***

<https://doi.org/10.25358/openscience-12563>

<https://openscience.ub.uni-mainz.de/handle/20.500.12030/12584>



Dieser Text erscheint im Open Access unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

Inhaltsverzeichnis

Generalbass für den Hausgebrauch. Das <i>Aschaffener Clavierbuch</i>	S. 1
<i>Ausführlicher bericht den Generral Bass recht nach der Kunst zu schlagen</i>	S. 13
Exempla	S. 17
Lieder	S. 24
Kritischer Bericht	S. 35
 Anhang	
Aria	S. 44
Exempla [mit Raum für eigene Notizen]	S. 45
Die Herausgeber	S. 55

Birger Petersen und Markus Stein

Generalbass für den Hausgebrauch. *Das Aschaffener Clavierbuch*

Das *Aschaffener Clavierbuch* ist ein stattliches Notenmanuskript zum Hausgebrauch aus dem frühen 18. Jahrhundert: Das ursprünglich in Halbleder eingebundene Manuskript im Querformat trägt auf dem Vorderdeckel den Datumsvermerk »Anno 1708 | Den 4. Martij.« und besteht heute aus 85 unpaginierten Blättern Büttenpapier. Die immer wieder datierten Eintragungen im Buch erstrecken sich bis zum Jahr 1723. Laut Besitzervermerk auf der Innenseite des Vorderdeckels gehörte das *Clavierbuch* einer gewissen Anna Eva Edel (»Edtellen«) aus Aschaffenburg – »gehert mir zu | Anna Eva Edtellen | Aschaffenburg«. Friedrich W. Riedel konnte ermitteln, dass eine Anna im Taufbuch der Pfarrei zu Unserer Lieben Frau in Aschaffenburg viermal als Mutter von Täuflingen genannt wird: Sie war verheiratet mit dem Zöllner Johann Bernhard Edel. Ob sie identisch ist mit der am 25. Dezember 1781 im Alter von 74 Jahren verstorbenen Eva Eidlin aus Leider (»Loider«), einem 1901 nach Aschaffenburg eingemeindeten Ort auf der linken Mainseite, ist unklar, ebenso, ob sie die Schreiberin des *Clavierbuchs* war. Riedel vermutet, dass der Schreiber ein kunstfertiger Musiker ihres näheren Umfelds gewesen sein dürfte.¹

Tatsächlich ist der größte Teil der Kompositionen von derselben Hand niedergeschrieben worden; ein zweiter Schreiber notierte am 17. August und am 14. Dezember 1708 zwei Werke, darunter »Von Maintz« (hier Nr. 27).² Nicht allein der Umstand, dass das *Aschaffener Clavierbuch* zu den Rara der Johannes Gutenberg-Universität Mainz gehört, macht es zu einer Perle der Musikgeschichte am Mittelrhein: Die Besitzerfamilie stand in enger Beziehung zum Haus Lothar Franz von Schönborn (1655–1729) – Fürstbischof von Bamberg sowie Kurfürst und Erzbischof von Mainz –, aber auch zur kurmainzischen Beamtenschaft, erkennbar etwa an den Patenschäften der Kinder von Anna Edel.

Auch der Inhalt des *Clavierbuchs* deutet auf weitreichende Verbindungen der Schreiber:innen hin. So stehen am Beginn des Buchs gleich zehn Kompositionen aus dessen in Kupfer gestochenen Sammlung *CEMBALUM | PRO DUOBUS; | Id est: | Cujus varietas delectat Magistrum, | ac veritas manuducit discipulum* von Johannes Justus Will (1675–1757), der sich als Bamberger Karmeliter P. Justinus a Desponsatione B.M.V. nannte.³

1 Vgl. Friedrich W. Riedel, »Ein Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts aus Aschaffenburg«, in: *Aschaffener Jahrbuch* 6 (1979), S. 301–324, hier: S. 303f.

2 Vgl. ebd., S. 310; Riedel gibt irrtümlich das Jahr 1703 an.

3 Vgl. ebd., S. 321.

Einige der Werke sind nur fragmentarisch verzeichnet, eine Neuausgabe präsentiert die vollständig überlieferten Kompositionen (Nr. 4–9).⁴ Mit einer *Plainte* (Nr. 14) von Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746) ist außerdem der Rastatter Hofkapellmeister des Markgrafen Ludwig von Baden – aus *Les Pièces de Clavessin* (Schlackenwerth 1696) – vertreten, mit einer Suite in F-Dur (Nr. 24–26) von Johann Kuhnau (1660–1722) auch ein kleiner Zyklus aus der *Neuen Clavier Übung* (Leipzig 1689) des Leipziger Thomaskantors und mit einer Allemande (Nr. 31) von Ferdinand Tobias Richter (1651–1711) ein Wiener Hoforganist. Besonders auffällig ist die Präsentation von einer Fuga in C-Dur (Nr. 38), vor allem aber von zwei umfangreichen Variationszyklen des wirkmächtigen Erfurter, später Nürnberger Organisten und Komponisten Johann Pachelbel (1653–1706) aus dem *Hexachordum Appolinis*, Nürnberg 1699 (Nr. 32 und 34), die in diesem Manuskript in einer bislang nicht berücksichtigten Fassung überliefert werden.⁵ Dass die meisten Komponist:innen der Werke – in erster Linie Tänze oder langsame Sätze unter dem Kofferbegriff »Aria« – nicht überliefert sind, ist allerdings nicht weiter ungewöhnlich. Bei anderen Werken lässt sich ohne weiteres ein Vorbild ausmachen, so für das gegen Ende des *Clavierbuchs* überlieferte Tombeau, der »Allemande de Morte Dominae Meae« vom 20. Februar 1723 (Nr. 81), die dem Vorbild des »Lamento sopra la dolorosa perdita della Real M(aes)ta di Ferdinando IV. Rè de Romanis« des kaiserlichen Hoforganisten Johann Jakob Froberger (1616–1667) folgt.⁶

Am Ende des *Aschaffenburgers Clavierbuchs* erscheint in Zusammenhang mit einer praxisorientierten Generalbasslehre (»Außfrierlicher bericht den Generral Bass recht nach der Kunst zu schlagen«, S. 68ff.), die zum Teil der *Chirologia Organico-Musica* (Nürnberg 1711) Johannes Justus Wills entstammt, eine Reihe von Generalbassliedern. Bereits im Stammteil der Klavierkompositionen erscheint eine ausdrücklich mit Generalbass-Bezifferung versehene Aria (Nr. 62), wobei eine ganze Reihe anderer Kompositionen vokaler Abkunft sein dürften.

Die Kombination der Kompositionen für ein Tasteninstrument, aus denen das *Aschaffenburgers Clavierbuch* mehrheitlich besteht, mit Anweisungen zum Generalbass-Spiel macht den pädagogischen Kontext der Sammlung deutlich: als Kompilation von Musik leichten bis mittelschweren Schwierigkeitsgrads.

»Die Kenntnis des Generalbasses und die Fertigkeit im Spielen von ›Schlagstücken‹ bildeten für den professionellen Musiker die Vorstufe für das freie Fantasieren und für die ›Setzkunst‹, d.h. die Komposition. Man lernte Komponieren und Improvisieren einerseits durch die Beherrschung der Generalbaßregeln, andererseits durch das

4 *Aschaffenburgers Clavierbuch*, hg. von Birger Petersen und Markus Stein, Mainz: Edition Schott 2025 (Musik am Mittelrhein); dieser Abschnitt folgt zum Teil dem Vorwort.

5 Vgl. Johann Pachelbel, *Complete Works for Keyboard Instruments*, hg. von Michael Belotti, Bd. 8: *Arias with Variations*, Colfax (New York) o.J. [2011]; auffällige Änderungen finden sich vor allem in der Fuge (Nr. 38), die der Schreiber des *Aschaffenburgers Clavierbuchs* vermutlich aus der verschollenen Sammlung *Fugen und Praeambeln über die gewöhnlichten Tonos figuratos* (Nürnberg 1704) entnommen hat. Vgl. Riedel, »Ein Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts« (wie Anm. 1), S. 323f.

6 Vgl. Riedel, »Ein Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts« (wie Anm. 1), S. 325f.

Studieren guter Kompositionen, die man sich aus gedruckten oder handschriftlichen Vorlagen abschrieb.«⁷

Die Instrumente, die für den Hausgebrauch nicht nur im Rhein-Main-Gebiet zur Verfügung standen und für die die Kompositionen des *Clavierbuchs* bestimmt waren, sind Cembalo bzw. Spinett, Clavichord oder Orgelpositiv – mithin Instrumente, die zum Mobiliar jedes Adelspalais und jedes wohlhabenderen Bürgerhauses im frühen 18. Jahrhundert gehörten.⁸

Das *Aschaffener Clavierbuch* wurde 1967 von dem Mainzer Theologen und Musikforscher Adam Gottron (1889–1971) im Musikantiquariat Hans Schneider in Tutzing erworben; aus dem Nachlass Gottrons gelangte der Band in den Besitz des Musikwissenschaftlichen Instituts (heute: der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.⁹ Die Erstausgabe macht ein bemerkenswertes Repertoire in einer Sammlung zugänglich, die musikpädagogische, satztechnische und künstlerische Ansprüche auf hohem Niveau des frühen 18. Jahrhunderts vergegenwärtigen und zugleich als »wichtiges Zeugnis für den hohen Stand häuslicher Musikpflege während der glanzvollen Epoche des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn [...] angesehen werden« kann.¹⁰

Generalbass für den Hausgebrauch: Der »Ausfierliche Bericht«

Der Titel »Ausfierlicher Bericht den Generalbass recht nach der Kunst zu schlagen« (im Folgenden: »Bericht«) führt leicht in die Irre. Im Vergleich zu den umfassenden Generalbass-Traktaten des 18. Jahrhunderts wie Johann Matthesons *Kleine Generalbass-Schule* (1735) und Johann David Heinichens *Der Generalbass in der Composition* (1728)¹¹ erweist sich der »Bericht«, der im *Aschaffener Clavierbuch* unmittelbar an die Clavierwerke anschließt, als deutlich kürzer und weniger detailliert. Die Divergenz in Umfang und Detailreichtum deutet auf einen unterschiedlichen Adressatinnenkreis und abweichende didaktische Ansätze hin.

Der »Bericht« scheint primär auf den Gebrauch im häuslichen Umfeld ausgerichtet zu sein – während Mattheson und Heinichen enzyklopädische Werke schufen, die eine umfassende theoretische Grundlage für angehende Berufsmusiker:innen und Komponist:innen boten. Mattheson legt beispielsweise in seiner *Kleinen Generalbass-Schule* neben einer Einführung in grundlegende musikalische Kenntnisse

7 Ebd., S. 320.

8 Vgl. ebd., S. 319, bzw. Friedrich W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel und Basel 1960, S. 14–21.

9 Zur Provenienz vgl. »Ein Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts« (wie Anm. 1), S. 303.

10 Ebd., S. 334.

11 Vgl. Johann Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1735, bzw. Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728.

(Notenlehre, Intervalle etc.) großen Wert auf die Vermittlung und Entwicklung kompositorischer Fähigkeiten. Heinichens Werk, mit seinem immensen Umfang von knapp 1.000 gedruckten Seiten, zielt gar darauf ab, neben allen Aspekten des Generalbassspiels eine nahezu vollständige Abhandlung der zugehörigen musikalischen Praktiken zu liefern und ein grundlegendes Verständnis der Komposition zu erlangen. Insgesamt zählt Siegbert Rampe allerdings »nicht weniger als 28 gedruckte Traktate« im deutschsprachigen Bereich,¹² von Daniel Speer (1687) bis Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1739), und allein in Hamburg entstanden in weniger als drei Jahrzehnten mit den Beiträgen von Heinichen und Mattheson, Niedt, Kellner und Telemann acht Schriften zum Generalbass, die sich großer Bekanntheit erfreuten – nicht zuletzt aufgrund der Vielzahl an (Clavier-) Lehrern, die gemeinsam in der Hansestadt mehrere hundert Schüler:innen unterrichteten.¹³ Allein von David Kellners *Treulichem Unterricht im General-Baß* (Hamburg 1732) wurden bereits im ersten Jahr seines Erscheinens über 2.000 Exemplare verkauft, wie Telemann im Vorwort der zweiten Auflage von 1737 mitteilte; bis 1796 erzielte Kellners Lehre insgesamt acht Auflagen.¹⁴ Die Situation in Süddeutschland ist – auch ohne ein kulturelles Zentrum wie Hamburg – durchaus vergleichbar.

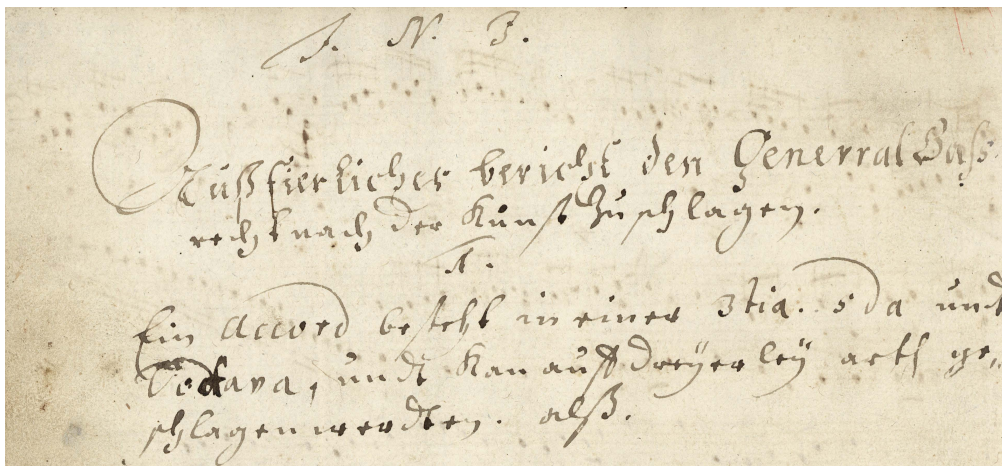


Abbildung 1: »Ausfierlicher Bericht«, Anfang (*Aschaffenburg Clavierbuch*, S. [67v])

In diesem Kontext sind sowohl die Entstehung von Wills *Chirologia Organico-Musica* als auch des »Berichts« im *Aschaffenburg Clavierbuch* zu verstehen, aber anders als die für professionelle Leser:innen konzipierten Lehrwerke konzentriert sich der »Bericht« auf eine prägnante Darstellung der grundlegenden Regeln und Techniken,

¹² Siegbert Rampe, *Generalbasspraxis 1600–1800*, Laaber 2014 (Grundlagen der Musik Bd. 5), S. 67; vgl. Jörg-Andreas Bötticher und Jesper Bøje Christensen, Art. »Generalbaß«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532915>.

¹³ Vgl. die Darstellung bei Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 58.

¹⁴ Vgl. Rampe, *Generalbasspraxis 1600–1800* (wie Anm. 12), S. 67.

einen bezifferten Bass akkordisch auszusetzen, die es der Clavierspielerin ermöglichen sollen, einfache Bezifferungen zu realisieren und im häuslichen Rahmen zu musizieren. Diese Reduktion auf das Wesentliche spiegelt möglicherweise die musikalische Praxis in bürgerlichen Haushalten des 18. Jahrhunderts wider, in denen das Clavierspiel oft als Teil einer umfassenderen Bildung angesehen wurde und weniger auf eine professionelle Karriere abzielte.

Die Elemente des »Berichts«

Der hier dokumentierte Einstieg in die Lehre vom Generalbassspiel ist vergleichbar etwa mit den *Partimenti* Francesco Durantes (Neapel um 1740) oder Fedele Fenarolis (Neapel um 1770) und zielt wie die entsprechenden Sammlungen des 18. Jahrhunderts und weit darüber hinaus auf die grundlegende musiktheoretische Ausbildung insbesondere von Kindern und Jugendlichen;¹⁵ diese enthalten komplexe Aufgaben bis hin zur Partimento-Fuge – die die enge Verbindung der Generalbass-Übungen bis hin zur komplizierten Kontrapunktik dokumentieren –, beginnen aber jeweils mit einem einfachen Überblick über die »Regole«, die grundlegenden Regeln des Satzes und stellen dann Intervalle, Skalen, Oktavregel-, Kadenz- und Fortschreitungsmodelle in den Mittelpunkt der Übungen.¹⁶

1. **Akkordaufbau:** Der »Bericht« beginnt mit der Erläuterung des Akkordaufbaus in verschiedenen Lagen (Oktav-, Quint-, Terzlage) anhand von Beispielen in C-Dur, G-Dur und d-Moll. Diese elementare Einführung dient als Basis für das Verständnis der nachfolgenden Bezifferungsregeln.
2. **Gegenbewegung:** Die Forderung nach Gegenbewegung zur Vermeidung von Quint- und Oktavparallelen ist ein grundlegendes Prinzip der Stimmführung, das auch in den Werken von Mattheson und Heinichen betont wird.
3. **Sexte (6):** Die Einführung der Sexte als erste »echte« Bezifferung, die eine Abweichung vom Grundakkord darstellt, und die Anweisung, stets die Terz hinzuzufügen, ist typisch für die Generalbasspraxis des frühen 18. Jahrhunderts. Die im Beispiel verwendete dreistimmige Aussetzung deutet auf eine pragmatische Herangehensweise hin, um Parallelen zu vermeiden, ohne jedoch eine explizite Regel zu formulieren.
4. **Versetzungszeichen (#, b):** Die Verwendung von Versetzungszeichen dient zur Kennzeichnung von Dur (*Major*) und Moll (*Minor*) bzw. großer und kleiner Intervalle, meint jedoch offensichtlich, ob das Intervall groß oder klein sein soll, z.B. #6 für große Sexte.
5. **Veränderungen der Terz:** Die Versetzungszeichen # und *b* ohne weitere Bezifferung sind zur Terz im Dreiklang gehörig. Ein Strich durch eine Zahl soll ebenfalls

¹⁵ Vgl. grundsätzlich Robert O. Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans became Elite Musicians*, Oxford 2020, vor allem S. 113–128: »Partimenti and the Power of Improvisation«.

¹⁶ Vgl. Birger Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel 2018, S. 26f.

Major (also erhöht) bedeuten. Ein anschließendes Notenbeispiel zu diesem Punkt fehlt jedoch.

6. **Quarte:** Die Quarte soll stets mit der Quinte gemeinsam angeschlagen und zur Terz aufgelöst werden. Für den Fall, dass die Quarte in der Oberstimme (»mit dem kleinen Finger«) gespielt wird, muss die Quinte unten angeschlagen werden.

7. **None:** Eine ähnliche Vorschrift für die Behandlung der None mit gleichzeitiger Verwendung der Dezime und anschließender Auflösung zur Oktave. Für den Fall, dass die None in der Oberstimme (»mit dem kleinen Finger«) gespielt wird, muss die Dezime unten angeschlagen werden.

8. **Überbindung von Sexten:** Im Falle nacheinander folgender Quinte und Sexte soll die Sexte sowohl aufsteigend über die Quinte als auch absteigend »liegen bleiben«, woraus bei absteigender Bassbewegung ein Septimenvorhalt resultiert.

9. **Aussetzung im Tripel-Takt:** Anweisung grundsätzlicher Art betreffend die Aussetzung im Tripel- bzw. Dreiertakt und bei Bässen, die aus durchlaufenden Achtelnoten bestehen. Hier soll nicht jede Note ausgesetzt werden, sondern die Bass-Noten können durchaus als Durchgangsnoten ohne Aussetzung gespielt werden.

10. **Sextakkorde:** Einige Töne (*Claves*) implizieren meist einen Sextakkord. So sind die Töne *fis*, *gis* und *h* häufig eben nicht Basstöne eines regelmäßigen Grundakkords, sondern erfordern den Sextakkord. Dieser kann auch angeschlagen werden, wenn die Bezifferung nicht ausdrücklich eine 6 aufweist.

11. **Aufsteigende Wechselnoten:** Die Behandlung aufsteigender Wechselnoten mit einer vollen *Octava* (vierstimmig) und anschließender Auflösung des Septimenvorhalts in die Sexte entspricht den Regeln der Stimmführung. Die Aussetzung des Septimenvorhalts im Beispiel erfolgt dreistimmig und führt zurück in die Vierstimmigkeit des Ausgangsakkords.

12. **Sprünge vor und nach aufsteigenden Bassnoten:** Bei Sprüngen vor und nach einer aufsteigenden Bassnote soll unter Zuhilfenahme eines Quintsextakkords ausgesetzt werden.

Der »Bericht« stellt mit seinen zwölf Anweisungen eine komprimierte und praxisorientierte Einführung in den Generalbass dar, die primär auf den häuslichen Gebrauch ausgerichtet ist. Er bietet eine vergleichsweise wenig detaillierte, aber dennoch effektive Basis für das Erlernen der grundlegenden Regeln und Techniken des Generalbassspiels. Die Analyse der einzelnen Anweisungen zeigt, dass der »Bericht« zwar auf didaktische Vereinfachungen setzt, aber dennoch die wesentlichen Elemente der Generalbasspraxis berücksichtigt. Komplexe harmonische Zusammenhänge und die dezidierte Behandlung von zugefügten Dissonanzen werden nicht erwähnt. Aussagen zur stilistischen Ausgestaltung, Lage der Akkorde, Ornamentik und historische Praxis des Accompagnements finden sich nicht. Insgesamt bietet der »Bericht« einen wertvollen Einblick in die musikalische Bildung und Praxis des Generalbassspiels im häuslichen Kontext des 18. Jahrhunderts.

Die 25 Exempla des *Aschaffener Clavierbuchs*

Die italienische Partimento-Tradition hat der europäischen Musiktheorie des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts ihr eigentliches Gesicht verliehen –¹⁷ und schlägt sich hier nachweislich auch in einer Generalbasslehre »für den Hausgebrauch« nieder. Während der Begriff »Partimento« im 17. und 18. Jahrhundert noch schlicht die Bezeichnung für eine (bezahlte oder unbezahlte) Generalbassstimme im Sinn einer Improvisationsvorlage für das virtuose solistische Spiel war,¹⁸ steht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit dem Phänomen deren Bedeutung als zentrale Methode einer musiktheoretischen Didaktik: Der Terminus meint die Stegreif-Aussetzung von Generalbassstimmen und eine damit zusammenhängende modellbasierte Improvisations- und Kompositionsdidaktik, und unter dem Titel »Partimenti« versammelten sich – zum Generalbass verkürzt – »regole«, Fugen, Kanons, »solfeggi«, »intavolature« und freie Kompositionen.¹⁹ Die meisten Partimento-Sammlungen neapolitanischer Provenienz gliedern sich in zwei Teile: Ein erster Teil legt die »Regole« dar, der zweite Teil besteht aus einer Sammlung von Partimenti in meist aufsteigendem Schwierigkeitsgrad, die die Anwendung der »Regole« trainieren.²⁰

Die zwölf essenziellen Grundregeln reichen auch den Schreiber:innen des *Aschaffener Clavierbuchs* als Rüstzeug offenbar aus, um sich nach dem Studium der Exempel von ersten bezahlten Bässen zu widmen. Nach der einleitenden Darlegung der grundlegenden Prinzipien und Techniken zur Realisierung bezahlter Bässe folgen im *Aschaffener Clavierbuch* 23 Übungsstücke – die Partimenti. Die Schreiber:innen verwenden im Verlauf den Begriff »Exempla« als Titel dieser komprimierten Generalbassstudien. Auch diese sind nach aufsteigendem Schwierigkeitsgrad geordnet und dienen der sukzessiven Übertragung der zuvor erörterten Aspekte in die musikalische Praxis.

Die ersten fünf Exempla zeichnen sich durch eine kompakte Form aus und umfassen jeweils 9 bis 16 Takte. Die Anwendung der im »Bericht« dargelegten Regeln erfolgt parallel: So illustriert beispielsweise Exemplum 3 gemäß Anweisung 7 des »Berichts« einen Nonenvorhalt, der simultan mit der Dezime angeschlagen und in die Oktave aufgelöst werden soll. Exemplum 4 demonstriert Anweisung 8 bezüglich

17 Vgl. Ludwig Holtmeier, »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden 2009, S. 7–19, hier S. 7, bzw. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert* (wie Anm. 16), S. 26.

18 Vgl. Ludwig Holtmeier und Felix Diergarten, Art. »Partimento«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/538337>, sowie Ludwig Holtmeier, Art. »Kadenz / Klausel«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber 2010 (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 5), S. 202–206.

19 Vgl. Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo*, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven 2008 (*Praxis und Theorie des Partimentospiels* 1), S. 10, sowie grundsätzlich Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford 2012.

20 Vgl. Holtmeier und Diergarten, Art. »Partimento« (wie Anm. 18).

übergebundener Sexten. Exemplum 5 stellt im Dreiermetrum ein adäquates Anwendungsbeispiel für Anweisung 9 dar.

Die Exempla 6 bis 9, die mit 15 bis 29 Takten einen größeren Umfang aufweisen, setzen die konsequente Anwendung der im »Bericht« formulierten Anweisungen fort und steigern die Anforderungen an den Spieler moderat. Die Exempla Nr. 10 bis 23 entstammen dem 1711 in Nürnberg publizierten Werk *Chirologia Organico-Musica* von P. Justinus Will und wurden – abgesehen von einigen Transkriptionsfehlern – wörtlich in das *Aschaffener Clavierbuch* übernommen. Hierbei manifestiert sich ein weiterer pädagogischer Aspekt: Die zeitgenössische Bezifferungspraxis ist in weiten Teilen unvollständig notiert, es werden lediglich die essenziellen Ziffern zur Verdeutlichung der intendierten Harmonien notiert. Es wird vorausgesetzt, dass die Spielerin die fehlenden Töne im Sinne einer stilistisch adäquaten Satztechnik zu vollen Akkorden ergänzt.

Die Beispiele Wills stellen insofern eine didaktische Besonderheit dar, als dass jedes Exemplum sowohl in der üblichen, »verkürzten« Bezifferung als auch in einer zweiten, didaktisch aufbereiteten vollständigen Bezifferung präsentiert wird. Dies eröffnet den Studierenden die Möglichkeit, sämtliche anzuschlagenden Töne, die Akkordlagen und die Stimmführung detailliert zu erkennen und nachzuvollziehen, was im Kontext der historischen Aufführungspraxis von signifikanter Relevanz ist. Die Gegenüberstellung von reduzierter und vollständiger Bezifferung bietet somit einen direkten Einblick in stilistische Konventionen und fördert das Verständnis der harmonischen und satztechnischen Implikationen beim Spiel von bezifferten Bässen. Ergänzend zu den Anweisungen des Berichts im *Aschaffener Clavierbuch* ist es naheliegend, die Aspekte zum Generalbass mit einzubeziehen, die P. Justinus Will in »Vorrede« und »Regeln« seiner *Chirologia Organico Musica* seinen Übungsbeispielen – im *Aschaffener Clavierbuch* die Exempla 10 bis 23 – voranstellt. Will zeigt hier dezidiert die Vorgehensweise beim Erlernen des Generalbass Spiels auf:

»Bis man einen Scholaren zu Sonaten, Motetten etc. verbinde, soll er kleine Exempla erlernen haben: dann eherner legt man einem Exempla, als das gantze Argumenta auf. Da soll dann ein Tect nach dem andern, ein Zeil nach der andern nicht zuviel auf einmal vorgenommen werden, daß also der Discipul auf jedem Griff die Ursach gaben müsse.«

Er beschreibt also ebenjenes pädagogische Vorgehen, wie es auch im *Aschaffener Clavierbuch* zu finden ist.

Will geht in »Vorrede« und »Regeln« im Vergleich zum »Bericht« vertiefender auf die Spielpraxis beziffertter Bässe ein (und streift neben satztechnischen Anmerkungen auch die Themen Ornamentik oder Formtypen wie Präludium und Fugen), auch wenn Will bei weitem nicht den Umfang und Detailreichtum der enzyklopädischen Texte etwa Heinichens erreicht.

Die enge Beziehung, die zwischen der *Chirologia Organico Musica* Wills und dem *Aschaffener Clavierbuch* ganz offensichtlich besteht, ist möglicherweise unmittelbar auf ein Verbrechen zurückzuführen. In der »Vorrede« der *Chirologia* berichtet Will:

»Ich hatte 1708 das empfindliche Unglück, daß mir den 9. Junii auf der Reiß an denen italienischen Gränzen, nebst vielen andern, auch alle Musicalische, durch 18 Jahr mühsam elaborirte Schrifften, von einem Dieb entfremdet worden.«²¹

Wer weiß: Vielleicht erklärt sich aus der hier überlieferten Räuberpistole, dass einer ganzen Reihe von Eintragungen im *Aschaffener Clavierbuch* die Autorenangabe fehlt – als Raubgut von der italienischen Grenze ...?

Generalbasslieder im *Aschaffener Clavierbuch*

Jenseits des »Berichts« und der zugehörigen *Exempla* beinhaltet das *Aschaffener Clavierbuch* Kompositionen, die die praktische Anwendung des erworbenen Wissens ermöglichen. Primär sind hierbei die Generalbasslieder zu nennen, deren moderater Schwierigkeitsgrad eine Verwendung im häuslich-bürgerlichen Musizieren nahelegt. Darüber hinaus weisen einzelne Abschnitte innerhalb der Arien und Suiten des ersten Teils des *Clavierbuchs* (z.B. Nr. 62) eine (sparsam) bezifferte Basslinie auf. Dieser Befund impliziert, dass auch die oftmals bewusst schlicht gehaltene, zweistimmige Faktur vieler anderer Sätze des *Clavierbuchs* durch eine akkordische Anreicherung im Sinne der Generalbasspraxis eine klangliche Aufwertung erfahren kann. Das Hinzufügen der impliziten Harmonietöne erzeugt somit eine vollere, elaboriertere Textur und entspricht dem zeitgenössischen Klangideal.

Die Herkunft der Generalbasslieder im *Aschaffener Clavierbuch* ähnelt zum Teil jener der *Exempla*, wobei allerdings bei einer Reihe von Kompositionen die Provenienz vollkommen unklar ist. So entstammt das Lied »Grünet die Hoffnung« (Bl. 82) der Sammlung *MUSICALISCHE Gemüths-Ergötzung, oder ARIEN [...]* (Dresden 1689), die der kurfürstlich-sächsische Hofmusiker Jakob Kremberg (um 1650 – nach 1718) angelegt und publiziert hat. Aus derselben Sammlung stammt »Christallinen Wunderschein« (Bl. 83), und auch das nur fragmentarisch überlieferte »Vergänglichkeit« (»Entferne dich, du eitles Wesen«, Bl. 84) ist ebenfalls in Krembergs Sammlung aufzufinden.²²

Die Vertonung von »Feindliche trutzige« des Laurentius von Schnüffis (1633–1702) hingegen, dessen *Mirantisches Flötlein, oder, Geistliche Schöfferey [...]* (Konstanz 1682) über 20 Strophen die Protagonistin Clorinda »die abscheuliche Finsternuß Ihres Herzens«²³ bejammern lässt, weist im Erstdruck eine andere Melodie und einen anderen Generalbass-Satz auf als im *Aschaffener Clavierbuch*:

21 P. Justinus a Desponsatione B.M.V. [Johannes Justus Will], *Chirologia Organico-Musica. Musicalische Hand-Beschreibung [...]*, Nürnberg 1711, »Vorred«; vgl. Erich Benedikt, »Der bedeutendste Komponist des Karmeliterordens hat in Lienz gewirkt«, in: *Osttiroler Heimatblätter* 61 (1993) Nr. 4, S. 1f., hier S. 2.

22 Jakob Kremberg, *MUSICALISCHE Gemüths-Ergötzung, oder ARIEN [...]*, Dresden 1689, S. 14.

23 Laurentius von Schnüffis, *Mirantisches Flötlein, oder, Geistliche Schöfferey [...]*, Konstanz 1682, S. 53.

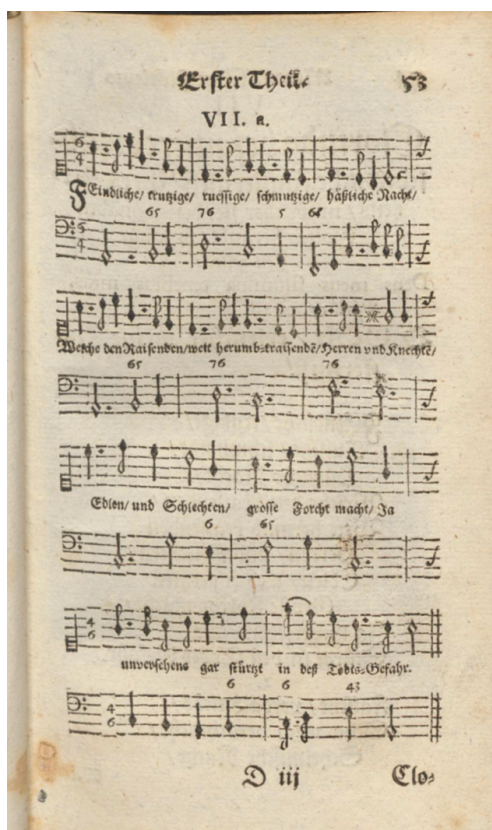


Abbildung 2: Laurentius von Schnüffis, aus *Mirantisches Flötlein* (S. 53)

»Bewege dich nicht, was dir auch geschieht« (Bl. 23) als mitten im *Clavierbuch* exterritoriales Lied (alle anderen stehen am Ende des Bands) weist eine hymnologisch bemerkenswerte Geschichte auf – als Lied, das frühzeitig, nämlich schon im 18. Jahrhundert, in die deutschsprachigen Mennoniten-Gemeinden nach Nordamerika migriert ist. Seine Melodie findet sich auch in der Sammlung *Harmonischer Liederschatz, oder Allgemeines Evangelisches Choral-Buch [...]* (Frankfurt o.J., wahrscheinlich um 1750) des Frankfurter Kapellmeisters Johann Balthasar König:²⁴



Abbildung 3: Johann Balthasar König, aus *Harmonischer Liederschatz* (S. 298)

²⁴ Johann Balthasar König, *Harmonischer Liederschatz, oder Allgemeines Evangelisches Choral-Buch*, Frankfurt o.J. [wahrscheinlich um 1750].

Dass der Melodieverlauf allerdings in der Sammlung Königs völlig anders gestaltet ist als im *Aschaffener Clavierbuch*, ist entweder dadurch erklärbar, dass den Sammlungen unterschiedliche Vorlagen zugrundelagen – oder aber dass die Version des *Aschaffener Clavierbuchs* ein singuläres Notat darstellt. Andere Lieder sind bislang überhaupt vollkommen unbekannt bzw. es existieren keinerlei Verweise auf Konkordanzen, so für »Ein schönes Gemäld'« (Bl. 75f.) oder das Handwerkerlied »Was sonderlich mein Handierung ist«, dessen viele hier überlieferten Strophen nicht einmal ansatzweise zum überlieferten Notentext passen wollen (vgl. die Textkonkordanz S. 37). Das gilt auch für das nur fragmentarisch überlieferte Wallfahrtslied »O du bronnen der Himmelsgaben, O gebenedeytes bluedt« (Bl. 85), eines der ältesten nachgewiesenen Gesänge zur Walldürner Wallfahrt.²⁵

Zusammenfassend ist die Berücksichtigung aktueller Publikationen bemerkenswert – sowohl hinsichtlich der hier vertretenen Gedichtsammlungen als auch (so im Fall der Sammlung Jakob Krembergs) hinsichtlich der offensichtlich für die Abschrift befragten Musikalien.

Das *Aschaffener Clavierbuch* stellt einen musikgeschichtlich höchst interessanten Fundus häuslicher Musikpraxis des frühen 18. Jahrhunderts dar. Es bietet aufschlussreiche Einblicke in das bürgerliche Musizieren und die private Musikkultur; neben Solowerken für Tasteninstrumente dokumentiert es exemplarisch pädagogische Strategien zur Vermittlung grundlegender Kenntnisse und Übungen im Bereich des Generalbasses. Die dreiteilige Struktur des Buchs verfolgt daneben eine didaktische Progression: Zunächst sollte anhand von Sololiteratur moderaten Schwierigkeitsgrades die elementare Clavierfertigkeit erlangt werden. Darauf aufbauend folgt der »Ausführliche Bericht«, der die essentiellen Anweisungen zur Aussetzung bezifferter Bässe darlegt. Abschließende Übungen, die *Exempla*, bereiten unmittelbar auf die praktische Anwendung anhand kurzer Liedsätze vor.

Obwohl die Anleitung zum bezifferten Clavierspiel keine erschöpfende Behandlung der Thematik darstellt und etliche Frage- und Problemstellungen unbeantwortet lässt, bilden die dargelegten Regeln eine exzellente Grundlage, um sich – damals wie heute – dem Generalbass auf pragmatische Weise anzunähern. Insbesondere die *Exempla* sind geeignet, gewinnbringend in die heutige Generalbasspraxis integriert zu werden. Sie offerieren eine leicht nachvollziehbare und rasch umsetzbare Hilfestellung für erste Schritte im komplexen Feld des Accompagnierens am Clavier. Fortgeschrittene Spieler:innen werden nach der Bearbeitung des Materials zweifellos die einschlägigen Traktate etwa von Carl Philipp Emanuel Bach oder David Heinichen zur Vertiefung der Materie heranziehen. Dieser Umstand mindert indes keineswegs den Wert und die Relevanz des *Aschaffener Clavierbuchs* als exemplarisches Zeugnis für den »Generalbass für den Hausgebrauch«.

²⁵ Vgl. Riedel, »Ein Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts« (wie Anm. 1), S. 333.

Quellen

Aschaffenburger Clavierbuch, hg. von Birger Petersen und Markus Stein, Mainz: Edition Schott 2025 (Musik am Mittelrhein).

Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728.

Johann Balthasar König, *Harmonischer Lieder-Schatz, oder Allgemeines Evangelisches Choral-Buch*, Frankfurt o.J. [wahrscheinlich um 1750].

Jakob Kremberg, *MUSICALISCHE Gemüths-Ergötzung, oder ARIEN [...]*, Dresden 1689.

Johann Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1735.

Johann Pachelbel, *Complete Works for Keyboard Instruments*, hg. von Michael Belotti, Bd. 8: *Arias with Variations*, Colfax (New York) o.J. [2011].

Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo*, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven 2008 (*Praxis und Theorie des Partimentospiels* 1).

Laurentius von Schnüffis, *Mirantisches Flötlein, oder, Geistliche Schöfferey [...]*, Konstanz 1682.

P. Justinus a Desponsatione B.M.V. [Johannes Justus Will], *Chirologia Organico-Musica. Musicalische Hand-Beschreibung [...]*, Nürnberg 1711.

Forschungsliteratur

Erich Benedikt, »Der bedeutendste Komponist des Karmeliterordens hat in Lienz gewirkt«, in: *Osttiroler Heimatblätter* 61 (1993) Nr. 4, S. 1f.

Jörg-Andreas Bötticher und Jesper Bøje Christensen, Art. »Generalbaß«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532915>.

Robert O. Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans became Elite Musicians*, Oxford 2020.

Ludwig Holtmeier, »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden 2009, S. 7–19.

Ludwig Holtmeier, Art. »Kadenz / Klausel«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber 2010 (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 5), S. 202–206.

Ludwig Holtmeier und Felix Diergarten, Art. »Partimento«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/538337>.

Birger Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel 2018.

Siegbert Rampe, *Generalbasspraxis 1600–1800*, Laaber 2014 (Grundlagen der Musik Bd. 5).

Friedrich W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel und Basel 1960.

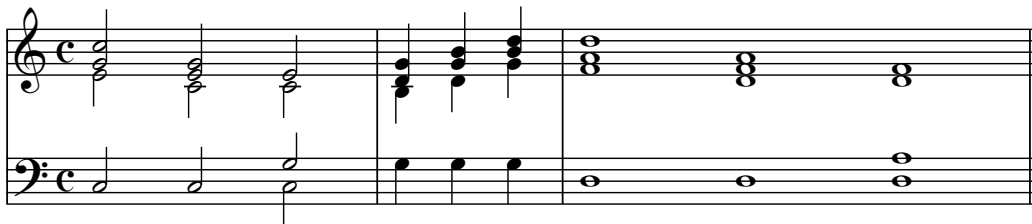
Friedrich W. Riedel, »Ein Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts aus Aschaffenburg«, in: *Aschaffenburger Jahrbuch* 6 (1979), S. 301–324.

Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford 2012.

Ausführlicher bericht den Generral Bass recht nach der Kunst zu schlagen.

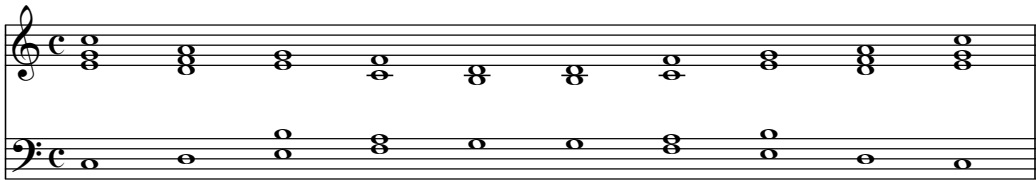
1.

Ein Accord besteht in einer 3tia, 5da undt Octava, undt kan auf dreyerley arth geschlagen werdtten, alß:



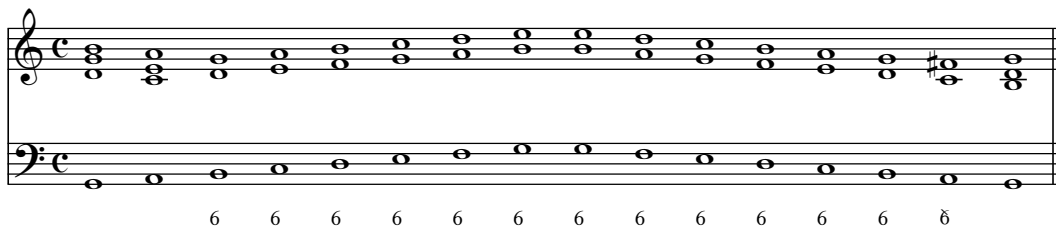
2.

Wan mehr alß ein accort nacheinander müssen geschlagen werdtten, sollen die händt, gegen undt von einander gehen, wodurch Quinten undt Octaven zu vermeitten, welche nicht erlaubt seyn nacheinander zu schlagen, alß.



3.

So eine 6. über einer Nota stehet, muß allemahl eine 3tia, dar zu geschlagen werdtten, alß.



4.

Wan ein # vor einer Zahl stehet, beteitet es Major ist es aber ein b. Minor, alß.

Musical notation for exercise 4. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation shows a sequence of chords. Below the bass staff, the following numbers and accidentals are written: #6, #6, #, #6, #, b6, b6.

5.

Hier ist zu merken, wan ein # alleine über einer Nota stehet, beteitet es die 3tia Major, ist es aber ein b. Minor etliche pflegen einen strich durch einer Zahl zu machen, welches auch Major beteitet. alß.

6 7 4

6.

Wan eine 4ta über einer Nota stehet, muß die 5-ta zugleich dar zu geschlagen werden, undt gemeiniglich die 3tia darrauf. alß.

NB. Wan Mann mit den Kleinen Finger auf der 4ta liegt muß die 5ta unten geschlagen werden.

Musical notation for exercise 6. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation shows a sequence of chords. Below the bass staff, the following numbers and accidentals are written: 4 #, 4 #, 4 #, 4 3, 4 3.

7.

Wan eine 9. über einer Noten stehet, muß die 10. dar zu geschlagen werden, undt die 8. darrauf. alß.

Musical notation for exercise 7. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation shows a sequence of chords. Below the bass staff, the following numbers are written: 9 8 9 8, 8 6 6 3, 9 8, 9 8 8 6, 6 5 #.

NB. Wann Mann mit den kleinen Finger auff der 9. liegt muß die 10. undten geschlagen werden.

12.

Item wan ein Sprunck vor undt nach der auffsteigente Noten kombt, wirdt zu der ersten auffsteigente Noten, eine 5ta und 6ta geschlagen. alß.

The musical score is written in C major and 6/8 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a sequence of chords and single notes, while the bass staff contains a sequence of single notes. Below the bass staff, there are four sets of lute tablature: '6/5 #', '6/5 #', '6/5 #', and '6/5'. The piece concludes with a whole note chord in the treble staff.

Exempla.

Nr. 1

6 5 6 6 5 6 # b 6 4 3

Nr. 2

6 4 # 6 4 # 4 3 6 4 3 6 4 # 6 4 # 6 4 # #

Nr. 3

6 9 8 # # 9 8 6 9 8 6 6 5

9 8 4 # 6 5 b10 8 6 5 9 8 # 7 6 6 4 5

Nr. 4

7 6 5 6 5 6 5 6 5 6 7 6 # 5 6

5 6 5 6 5 6 4 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

Nr. 5

6 6 7 # 6 7 7 5 5 6 6

7 6 6 5 6 7 8 5 6 5 # 5 5 4 #

Nr. 6

6 7 ̂ # b 6 7 ̂ # b 6 7 ̂ # b 6

8

7 6 # b ̂ 7 6 # b ̂ 7 ̂ # b ̂ 7 6 #

15

b ̂ 7 ̂ # b ̂ 7 ̂ # b ̂ 7 6 # b 6

22

7 ̂ b b 6 7 ̂ # b 6 6 7 7 6 4 5 #

Nr. 7

6 6 7 6 6 7 ̂ 6 7 ̂ 7 6

6

6 6 7 ̂ 6 7 ̂ 6 7 ̂ 6 4 2 6 7 6

11

4 2 6 6 5 6 6 ̂

16

4 2 6 7 6 6 4 2 6 7 7 6 7 3 6 4 5 3

Nr. 8

The musical score for 'Nr. 8' is written in bass clef with a 6/8 time signature. It consists of four staves of music. The first staff contains measures 1-4, ending with a sharp sign (#). The second staff, labeled '5', contains measures 5-8, ending with a sharp sign (#) and a '6'. The third staff, labeled '9', contains measures 9-11, with fingerings '6', '#', '#', '6', '6', '#', '6', '6', and '6' written below the notes. The fourth staff, labeled '12', contains measures 12-14, ending with a double bar line. Fingerings '6', '5', and '3' are written below the notes in this staff. A complex fingering sequence '3 6 8 7 4 3' is written below the final measure of the fourth staff.

Nr. 9

6 6/5 6 6 6 5 # 6 6

5

6 6 6 6 6 6 6/4 5/43

9

7 8 6 6 7 6 6 6

13

7 8 6 6 6/5 # 7 8

17

6 6 6/5 7 6 6 6

21

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6/5 4 3

25

7 6 6 6 56 4/2 5 6 4/2 6 56 6/5 7/3 6/4 5/4 3

Nr. 10

4 3 6 5b 9 8 4+ 4 3 7 6 7 6 5 6 9 8 7

3 5 6 5b 10 8 4 6 6 4 3 3 7 6 7 6 5 6 # 10 9 8 5 4 3 2 1 4 #

Nr. 11

6

Nr. 12

Nr. 13

Nr. 14

Nr. 20

7 7 9 8 4 3 6 \flat 5 6 7 7 6 6 5

5 7 3 9 8 4 3 3 8 3 7 6 3 8 4 3

Nr. 21

6 5 9 8 6 4 3 5 6 5 6 6 9 8 4 3 7 3 4

3 6 5 9 8 5 4 3 3 6 5 4 5 10 5 3 3 7 6 5 3

Nr. 22

4 3 6 9 8 7 \flat 6 9 7

3 5 3 3 9 8 5 3 5 3 9 8 5 4 #

Nr. 23

4 3 4 3 4 3 7 6 6 6 6 7 6 5 4 5 6 6 5

5 4 3 7 5 3 3 3 3 3 3 7 6 5 2 6 3 6 4 3

Die Lieder aus dem *Aschaffburger Clavierbuch*

Nr. 1 Bewege dich nicht

12. August 1708

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) has lyrics: "Be - we - ge dich nicht, wann dir was ge - schicht. Es muß ja so". The second system (measures 7-12) has lyrics: "seyn: Auf Lei - den folgt Freu - de, auf Freu - de folgt Pein. Es muß ja so". The third system (measures 13-18) has lyrics: "sein: Auf Lei - den folgt Freu - de, auf Freu - de folgt Pein. Auf Pein." The score includes fingerings (6, 7, 6, #, 6, 5, 6, #, 6, 5) and a repeat sign with first and second endings at the end.

2. Dein traurig' Gemüt verbirg' und verhüt',
nur singe und lach', und wann die Welt heiß wird, so heiß ihr Gemach.

3. Wan dich was betrifft durch Unglück gestift',
nur habe Geduld und denke dabei, dass die Sünde sei schuld.

4. Was hilft dann derzeit betrübliches Leid?
Trauriger Leib, es muss nur gescheh'n, was Gottes Allmächtigkeit hat ausersehen.

5. Bald hier ein Glück, dort aber Unglück
Kommt beides von Gott, daraus du sollst machen kein Schuft und kein Schrat.

6 Es ist ja im Land auch schriftlich bekannt
als Gott nur allein, der hilfet und rettet aus Not und aus Pein.

7. Und Wunder gescheh'n: Ich selber geseh'n,
dass Gott hat bewahrt ein Schiff das im Sturmwind gefährlich herfährt.

8. Drum zweifle ja nicht, was Dir auch geschicht,
sei schwach mitgeteilt, er verwest die göttliche Genade und Huld.

Textfassung der ersten Strophe nach dem Gesangbuch: *Davidisches Psalter-Spiel der Kinder Zions. Zum drittenmal ans Licht gegeben, Homburg vor der Höhe 1740, S. 77f.*

Nr. 2 Ein schönes Gemäld'

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The lyrics are in German and are aligned with the vocal line.

System 1 (Measures 1-6):
 Ein schö - nes Ge - mäl - das Aug' er - freut, doch nicht das Herz - be -
 Man lobt es vol - ler Ge - schick - lich - keit, wenn man kein Feh - ler

System 2 (Measures 7-13):
 rührt, Hätt' so den Geist da - zu - ge - malt, das Le - ben auch da - bei, Hätt'
 spürt.

System 3 (Measures 14-19):
 ü - ber mich dies Bild Ge - walt als man - cher, - der sei frei; Hätt' -

System 4 (Measures 20-25):
 so den Geist da - zu - ge - malt, das Le - ben auch da - bei.

Kein Liebe, die vergnügt mich, so nicht was besonders ist.
 Ich gehe nicht auf das Äußerlich, glaubt mir und seid vergewiss:
 Kein Jot Gestalt mir so gefallt, die Schönheit ist nicht schön:
 Wo sich darin kein Geist aufhalt', kann keine Lieb' bestehn.
 kein Jot Gestalt mir nicht gefallt, die Schönheit ist nicht schön.

Ein schönes Gemäld' – Alternative

Ein schö - nes Ge - mäl'd' das Aug' - er - freut, doch nicht das Herz be -
 Man lobt es vol - ler Ge - schick - lich keit, wenn man kein Feh - ler

6 \flat 8 7 # 6 # 6 6 5 4 #

65 4 2

7
 rührt. Hätt' so den Geist da - zu - ge - malt, das Le - ben auch da - bei, Hätt'
 spürt.

6 7 6 6 5 6 6 7 6 4 3

5 5

14
 ü - ber mich dies Bild Ge - walt als man - cher, der sei frei; Hätt'_

4 6 # 6 6 6 6 4 # #

2

20
 so den Geist da - zu - ge - malt, das Le - ben auch da - bei.

6 7 6 6 5 # 6 6 6 6 4 #

4 4 2

Kein Liebe, die vergnügt mich, so nicht was besonders ist.
 Ich gehe nicht auf das Äußerlich, glaubt mir und seid vergewiss:
 Kein Jot Gestalt mir so gefallt, die Schönheit ist nicht schön:
 Wo sich darin kein Geist aufhalt', kann keine Lieb' bestehn.
 kein Jot Gestalt mir nicht gefallt, die Schönheit ist nicht schön.

Nr. 3 Was sonderlich

Was son-der-lich mein Han-die-rung ist, so mach ich Stie-fel und Schuh.

Män-ner, Män-ner und Wei-ber-schuh, klei-ne und gro-ße Me-ter-chen Schuh,

Und wann es nö-tig ist, mach ich Pan-tof-feln da-zu.

Ich fürchte keine Arbeit nicht,
 sie sei auch noch so groß.
 Ich lege mich wohl gar dabei
 und leg die Händ' in' Schoß.
 Klein Arbeit, die mach ich nicht,
 die große wird mit Pferd verricht',
 Drum drum drum
 fürchte ich sie auch nicht.

Nr. 4 Ihr edlen Finger meiner Hand

The musical score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line. The guitar accompaniment includes fingerings and fret numbers.

System 1:
 Ihr ed - len Fin - ger mei - ner Hand, ihr wer - det nun ver - seh - ret,
 6 6 7 6 4 6 6 5 6 b

System 2:
 die mich so treu er - näh - ret durch man - che Stadt und Land, ihr habt viel an - ge -
 b 6 5 6 b 6 5 7 6 [4] 7b 7

System 3:
 -grif - fen, drum wer - det ihr ge - schlif - fen, das ist ein größ - te Schand.
 6 6 7 6 # 6 6 #4 #

Die Zeitung hört ich immer gern, wie sich der Feind geschlagen
 mit Spieß, Roß und Wagen, geflohen in die Fern,
 drum schleift mir nur die Ohren, ich bin recht hoch geboren,
 wollt mir doch dies gewähr'n.

So schleift mir auch meinen Bock, ihr lieben Schleifers Söhne
 Das Bier ich euch gar gönne, lasst mir auch meinen Stock.
 Daß ich kann weiter wandern, und füro ehrlich handeln
 Ich armer Ziegen Bock.

Nr. 5 Verwirrte Gedanken

1. Ver - wirr - te Ge - dan - ken bleibt aus auf ein' Zeit ver - gönnt mir von
 2. Die Ür - sach' ihr wis - set, da - rum ich nichts sag und nur in der

6 # 6 6 6 6 6

6
 Her - zen die we - ni - ge Freud, daß, schon halb ver - zehr - et in
 Stil - le mein Un - glück be - klag, dann Schwei - gen und Den - ken mir

4 6 7 6 7 # 6
 2

11
 Mar - ter und Pein, ich ma - len kann hof - fen, ver - gnü - get zu sein.
 blei - bet zum Trost, weil öf - fent - lich kla - gen nur mehr Schmer - zen kost'.

6 # 6 # 6 6 6 4 #
 5 5

Weil ich nun im Schweigen mein Leben bring hin,
 auch innerlich Seufzen bringt schlechten Gewinn,
 so sei es geschwiegen und immer gehofft,
 was sich nach dem Schweigen in Freud' verkehrt oft.

Wann mich nun die Hoffnung wie andre verlasst
 So sie dem Leben ein Ende gefasst.
 Was mich so viel Hoffen umsonsten gemacht
 Gott mich dann auch endlich in das Grab gebracht.

Nr. 6 Feindliche trutzige

Laurentius von Schnüffis
(1633–1702)
aus *Mirantisches Flötlein*
(Konstanz 1682)

Feind - li-che, trut - zi-ge, Ru - bi - ge, schmut-zi - ge, Häß - li - che Nacht, Wel-che den

Räi - sen-den Weit he - rum - kräi - sen-den, Her-ren und Knech - ten, Ed-len, und Schlech - ten Gros-se Forcht

macht. Ja un - ver - se - hens gar Stürzt in des Tods Ge - fahr.

Falsche / verdächtige / Schwartze verächtliche /
Schelmische Nacht /
Welche die fallende / Kaht-herumb wallende
Gäntzlich entweegte / Gfährlich versteegte
Menschen auslacht:
Die an Mitleydens-Statt
Nur Freud an Unglück hat.

Grausame / greuliche / Förchtlich-abscheuliche /
Diebische Nacht /
Welche den Muhtigen / Menschen-mord-blutige
Mörder- und Raubern / Hexen / und Zaubern
Sicherheit macht /
Und gibt zu böser That
Selbst ihnen Hülff und Raht.

Neidige / häßige / Henckers-Hand-mäßige /
Bubische Nacht /
Welche der Wälderen / Wiesen / und Felderen /
Gärten / und Auen Schönes Anschauen
Freuden-loß macht:
So gar das schönste Gold
Entfärbt die Liechts-Unhold.

Grimmige/ läidige / Freche/ meineydige /
Gifftige Nacht/
Welche die ruchtbare / Sonsten gar fruchtbare /
Aecker/ und Matten Unter dem Schatten
Früchten-loß macht:
Dahero ihr dann seid
Viel Länder Spinnen-Feind.

Tägliche/ schmerzliche / Mündliche/ hertzliche
Klagen man hört/
Wie sie die prächtige Weite/ großmächtige
Nilische Haiden / Saaten / und Waiden /
Grausam verstört /
Das Land so schwartz bedeckt /
Daß Leut und Vieh verreckt.

Sehet die nächtige / Immer schattächtige
Finnen doch an /
Wie sie mit dünsteren / Dicken / und finsternen
Nebel/ und Dufften / Schatten / und Lüfften
Seynd eingethan:
Die Sonne sehen sie
Auch etlich Monat nie.

Treu-loß-unärtige Böse leichtfertige
Schröckliche Nacht/
Welche die brennende Feld-herum-rennende
Schwärmische Geister/ Völlige Meister
Ihres Reichs macht /
Und reizt so viel sie kan /
Sie zu der Boßheit an.

Feindliche trutzige – Alternativfassung

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music, each with a vocal line on a treble clef and a guitar accompaniment on a bass clef. Fret numbers are indicated below the bass line.

System 1 (Measures 1-6):
 Feind - li-che, trut - zi-ge, Ru - Bi - ge, schmut-zi - ge, Häß - li - che Nacht, Wel-che den
 Fret numbers: 6 5, 6 5, 6 5 6, 7 6, 4/2, 6

System 2 (Measures 7-13):
 Räu - sen-den Weit he-rum kräu - sen-den, Her-ren und Knech-ten, Ed-len, und Schlech-ten Gros-se Forcht
 Fret numbers: 6 5, 6 5, 6 5, 5 6

System 3 (Measures 14-19):
 macht. Ja un-ver-se - hens gar Stürzt in des Tods Ge - fahr.
 Fret numbers: 6, 6 6 6, #, 6, 6 5 4#

Nr. 7 Grünet die Hoffnung

Grü - net die Hoff - ung, halb hab ich ge - won - nen, blüh - et die Treu - e, so
Ist mir mein Glück - ke nicht gänz - lich zer - ron - nen, wahr - lich, so bin ich von

7 hab ich ge - siegt. 1. Kum - mer und Pla - gen will ich ver -
Her - zen ver - gnügt. 2. Al - les Be - krän - ken will ich ver -

12 - ja - gen; wer mich wird fra - gen, dem will ich sa - gen:
- sen - ken, bald kann sichs len - ken, drum will ich den - ken:

Da Capo al §

3. Hoffen und Neiden muß ich zwar leiden,
doch solls die Freuden von mir nicht scheiden:

4. Hoffen und Freuen kann nicht gereuen,
alles Gedeihen wird sich verneuen:

5. Hoffnung wird bringen treulichen Dingen,
alles Gelingen, drum will ich singen:

Nr. 8 Chrystallinen Wunderschein

Chry - stal - li - nen Wun - der-schein hat mir oft__ ein Sinn - bild ge - ben/
 6 6 6 5 6 5 6

5
 rein und oh - ne falsch zu le - ben in der Tu - gend - bahn__ al - lein;
 6 6 5 6 4 6 7 6
 5 2

9
 Sol - ches hab__ ich mit__ be - dacht/ tau - send mahl und mehr be - tracht.
 6 6 6 6 5 6 6 43
 5

Kritischer Bericht

Das Manuskript des *Aschaffener Clavierbuchs* wird unter der Signatur D-MZ, RS as 100 in der Rara-Abteilung der musikwissenschaftlichen Sammlung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz verwahrt:

<https://gutenberg-capture.ub.uni-mainz.de/musikalien/content/titleinfo/998437>

Die Handschrift besteht insgesamt aus 85 nicht nummerierten Blättern von guter Qualität im Querformat 19 x 25,5 cm. Eine moderne Edition sämtlicher Kompositionen für Clavier liegt vor mit der Neuausgabe *Das Aschaffener Clavierbuch*, hg. von Birger Petersen und Markus Stein, Mainz: Edition Schott 2025 (Musik am Mittelrhein).

Die Orthographie der Schreiber:innen ist grundsätzlich uneinheitlich, wurde aber in den Generalbassliedern der heute üblichen Schreibweise angepasst; die originale Schreibweise findet sich jeweils in den Einzelanmerkungen. Die Edition der »Anweisung« folgt der originalen Orthographie.

Die »Anweisung« findet sich auf den Seiten [67v]–[70v], die Exempla folgen auf S. [70v]–[74r]. Das Lied »Bewege dich nicht« steht im ersten Teil der Sammlung auf S. [22v]–[23r], alle weiteren Generalbasslieder am Ende des Bands auf S. [74v]–[83r] sowie Fragmente auf den Folgeseiten [83v]–[84v] bzw. [85r]; eine Seite fehlt offensichtlich.

Exempla: Einzelanmerkungen

Die Exempla 11 bis 23 des *Aschaffener Clavierbuchs* folgen zum Teil den Exempla der *Chirologia Organico-Musica* (Nürnberg 1711) Johannes Justus Wills,¹ allerdings gibt es einige Abweichungen, die auf Verschreibungen zurückzuführen sind:

Nr. 11	ab T. 5	Abschreibefehler, dadurch ein Takt mehr als bei Will;
Nr. 14	T. 3 T. 4	fehlt, dadurch ist das Exemplum ein Takt kürzer als bei Will; Überbindung auf T. 5;
Nr. 15	T. 2	bei Will punktierte Halbe.

¹ Vgl. Friedrich W. Riedel, »Ein Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts aus Aschaffenburg«, in: *Aschaffener Jahrbuch* 6 (1979), S. 301–324, hier: S. 330.

Die Lieder: Einzelanmerkungen

Nr. 1 *Bewege dich nicht*, S. [22v]–[23r]

Text in originaler Orthographie:

Anno 1708 den 17 Augusti

1. Bewege dich nicht was dier auch geschigt es muß so seyn, die freÿde die folgedt | auch, nichts als nach seÿn, es muß al seÿn, die freÿde die folget nach nichts alß nach Peÿn.
2. Dein Traurich gemüth, verbirg u verhiet, nur singe undt lach, undt wan die wielt sich zey-| so [?], seißt Ja gemach, nur singe undt lach undt wan du wieltt heitzen so heiß Ir gemach.
3. Wan dier waß betrifft durch unglück gestifft, nur habe gethult, u denke dar beÿ daß der | Sindten seÿ schult, nur habe getult, undt denke darbeÿ ~~daß~~ der Sindten seÿ schult.
4. Waß hiefft dan derzeit ~~betrüblisches leydt~~ trauerich leib, es muß nur geschen, Waß Gottes almächtigkeit | hat ausser sehen, es muß nur geschen, Waß Gottes Almächtigkeit hat ausser sehn.
5. Balt hier ein gelück, dort aber Uhn Glück kombt beÿ des von Gott darauß du solt machen | kein schuft u kein schrat kombt beidtes beÿ Gott, darauß du solt machen kein schirm u kein sozt [?].
- 6 Es ist ja ~~niemandt~~ im landt auch Schrifftlich bekandt Alß Gott nur allein, der hieffet undt rettet | auß Noth u. auß Peÿn laß Gott nur allein der hieffet undt rettet auß Noth u. auß Peÿn.
7. ohn Wolbargeschen [?], Ich selber gesehn, daß Gott hat bewahrt ein Schieff daß in Sturmwindt ge- | fährlich herfahrt, daß Gott hatt bewahrt, Ein Schieff daß in Sturmwindt gefährlich herfahrt.
8. Drum zweiffle ja nicht, waß ~~ih~~ Dir auch geschigt, sei schwach mitgeteilt, er verwest die Göttliche | Genadte undt hultt, Kreis draymal getelt, Er verwest werbs die Göttliche genadte undt hultt.

Die Melodie findet sich auch in Johann Balthasar König, *Harmonischer Lieder-Schatz oder Allgemeines Evangelisches Choral-Buch* [...], Frankfurt am Main o.J. [1750], S. 298 (Nr. 66). Der Text ist laut Arthur Kopp unter dem Titel »Bewege dich nicht, was dir auch geschicht« in der Handschrift D–B, Mgq 720 mit neun Strophen sowie unter dem Titel »Resignata mens. 1. Bewöge dich nit, Wan dir was geschicht« in fünf Strophen in D–Mbs, Cgm 4088, Bl. 124a zu finden.² Textfassung hier nach dem Gesangbuch der Mennoniten: *Davidisches Psalter-Spiel der Kinder Zions. Zum drittenmal ans Licht gegeben*, Homburg vor der Höhe 1740, S. 77f.]

Nr. 2 *Ein schönes Gemäld'*, S. [74v]–[76r]

T. 4 Bezifferung teilweise nicht lesbar und folgt Alternativfassung;

T. 14 Bassstimme nachträglich von Achtel *c* – *b* in Viertel *b* korrigiert.

Text in originaler Orthographie:

² Arthur Kopp, »Eine Liederhandschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 1, Berlin 1903, S. 348–356 und 425–448, hier: S. 438.

1.

Ein Schönes gemähl daß Aug erfreüt, doch nicht daß Herz berührt
Mann lobt es Voller geschickligkeit, wan Man kein fehler spührt

Hät er den Geist | dar zu gemahlt, daß leben auch dar beÿ,
hätt über mich diß bieldt gewählt alß | Manche wer siÿ frÿ,
hätt Er den geist dar zu gemahlt daß leben auch | dar beÿ.

2.

Kein liebe die Vergnüget mich, so nicht waß besonders ist
Ich gehe nicht auff daß eüsserlich, Glaubs mier undt seyðts vor gewiß

Kein Joth ge-| stalt mir so gefalt, die Schönheit ist nicht schön,
wo sich darin kein geist auffhalt, kann | Keine lieb beste[h]n,
ein Joth gestalt mir nicht gefahlt, die Schönheit ist | nicht schön.

Nr. 3 *Was sonderlich*, S. [76v]–[77r]

Textverteilung und Wiederholung von Worten und Silben sind nicht klar zuzuordnen, teilweise unleserlich, teilweise gestrichen. Von der zweiten Strophe an lässt sich der Text im Manuskript nicht eindeutig zwischen Silbenverteilung und Notentext zuordnen.

Text in originaler Orthographie:

1.

Waß sonderlich mein handirung ist
so mach Ich stieffel undt Schu.
Männer Män- | ner undt Weiber Schu,
klein undt große Metterchen Schu,
undt Wan es Nötich |ist,
mach Ich Pantoffeln dar zu.

2.

Man sieht es an den fedter ~~wohl~~ schon,
waß Ich vor ein Vogel bin
Ich bin kein fürsten Kindt
bin auch kein bauern sohn
Aber Aber | mein Vatter ist ein Mann
der den Weibern helfen kan,
undt undt undt |
Ich bin sein lieber Sohn.

3.

Ich ess undt trünc auch gern, waß guths
undt daß erhält den leib,
Aber Aber | es ist nicht fein,
daß Ich so allein muß seyn,
undt undt undt |
hab kein eÿchen weib.

4.

Ach Waß Ich mich auch kummen ~~soh~~,
daß ~~undt~~ auch die wahrheit ist,
Trinke Ich mich ~~täglich Voll~~
~~undt doch die Kleitter~~ nit,
liedtelich lie- | derlich
schelten mich die leut
lustig Cürass, bin Ich alle Zeit,
undt undt daß |
ist mein ~~best~~ bester ~~ruhm~~ Ruhm.

5.

Ich fürchte keine arbeit nicht,
Sie sey auch noch so groß,
Ich lege mich, wohl gar dar bei,
~~undt auch~~ undt leg die händt in schoß
Klein arbeit | die mach Ich nicht,
die große Wierdt mit Pferd Verricht,
drumb drumb |
fürchte Ich ~~mich~~ mir auch nicht.

so sauffe Ich mich täglich foll
undt ist bey mir nichts Neüt
thum thum thumtitithum

Nr. 4 *Ihr edlen Finder meiner Hand*, S. [77v]–[78r]

Text in originaler Orthographie:

Ihr etlen finger meiner Handt, Ihr Wertet nun Versehret, |
die mich so treü ernehret, durch mänge stat undt landt, |
Ihr habt Viel angegrieff[en], drum Werdtet Ihr geschlieffen |
daß Ist eine größte schandt

Die Zeittung hört Ich immer gern, Wie sich der feýnt geschlagen |
mit Spiessen, Roß undt wagen, geflohen in die Fern, |
drum schleifft mir nur die ohren, Ich bin rich hoch gebohren, |
wolt immer doch dieß gewehr,

So schleiffet mir auch meinen Bock, Ihr lieben schleiffers Söhne, |
~~laßt mit auch meinen Stock, daß Ich kann Weither Wandern,~~
daß hier Ich euch gar schönne laßt mir auch meinen Stock, |
~~hinfür so erlich handeln, Ich~~
daß Ich Kan Weiter Wandern, bin hiero Ehrlich handeln, |
Ich Armer Ziegen bock.

Nr. 5 *Verwirrte Gedanken*, S. [78v]–[79r]

T. 6–9 Terzversehen, nachträglich korrigiert;

T. 15 2. Zählzeit unleserlich gestrichen.

Text in originaler Orthographie:

1.
Verwierte gedancken bleibt auß auff ein Zeit, Vergönnt meinem Hertz die Köni- |ge froid,
daß schon halb Verzehret in Marter undt Peýn, ich mahlen kann hoffen recht vergnügt zu seýn.

2.
Die Ursach ihr wisßet darumm ich nichts sag, undt nur in der stille mein Unglück | beklag,
dann schweigen undt dencken mir bleibet zum trost, weil offenlich klagen. nur mehr schmer-
zen kost.

3.
Weil ich nun im schweigen mein leben bringt hin, auch innerlichts kräfte[n] bringt schlecht |
gewinn,
so sey es geschwiegen undt immer gehöfft, was sich nach dem leiden in freuden herbrecht.

4.
Wann mich nun die Hoffnung wie andere verlaß, so seýe deß lebens ein Ende ge- | sagt,
was mich so viel hoffen umb sonsten gemacht, Gott mich dann auch endlich in daß grab ge-
bracht.

Nr. 6 *Feindliche trutzige*, S. [79v]–[80v]

T. 5 Bass irrtümlich zweistimmig: Halbe Note *gis* Achtel *a g*, nachträglich geändert;
hier analog zur Alternativfassung

T. 13 Bass teilweise unleserlich, korrigiert analog zur Alternativfassung.

Alternativfassung:

T. 5 Bass unleserlich, korrigiert analog zur Erstfassung.

Text in originaler Orthographie:

1.
Feindtliche trutzige, rußige schmutzige
heßliche Nacht,
welge den Reisenden | weit herrum Creisenten
Herren u Knechten etlen undt schlegten
große finster macht, |
Ja unversehents gar, stürzt in die Todts gefahr.

2.
falsche Verdächtige, schwarze verächtliche,
schelmische Nacht,
welche die fallendte | Rathherrum Wallende
in der Nacht bezahlen thotzegt herallente [?]
Menschen auslacht |
die an mitleidens stath, nur frejdt an u[n]glük
hat.

3.
Kraussamme greiliche fürchtlich abscheillige
diebische Nacht,
welche den Wüthigen | Menschenmortbrüdti-
gen
Mördern u Räubern Hexen undt Zaubern
sicherheit macht |
undt giebt zu bösser that, selbst Ihre hielf undt
rath.

4.
Neidtliche Hässige henkershantmässige
bübische Nacht,
welche der Wählteren |weissen u feldteren
Gärten undt auen schönes anschauen,
fraüdenloß macht
so gar daß schönste Goldt enfärbt die lichts un-
holt.

5.
chrimmiche leidtliche freche meineitige
giftige Nacht
welche die ruchbaren |sonsten gar fruchtbaren
acker undt matten unter den schatten,
früchtenloß macht |
daherro Ihr dan seyndt, viel ländtern spinnen
fejndt.

6.
Tägliche schmerzliche Mündtliche herzliche
Klage man hört,
wie sie die prächtige | weite großmächtige
Nillische hejdt n sathen u weidten,
graussam zerstöhrt, |
daß landt so schwartz beteckt, daß leidt undt
Vieh Verreckt.

7.
Sehet die Nächtige immer alltägliche,
sehet doch, ach,
wie Sie mit diesen | dicken in finstern
Nöbel undt lüfften seyndt angethan |
die können sehen Sie, auch etlich Monat nicht.

8.
Trej loß Unartiche bösse leicht fehrtige
schrecklige Nacht,
welche die brennende | feldt herrum rennende,
schwermische geister völlige Meister
Ihres Reichs macht, |
undt reitzt so viel sie kan, zu aller boßheit ahn.

Der Text der Edition folgt Laurentius von Schnüffis (1633–1702), *Mirantisches Flöt-
lein, oder, Geistliche Schöfferey [...]*, Konstanz 1682: „Clorinda bejammert die abschewli-
che Finsternuß Ihres Herzens [...]“ (S. 53–62) mit 20 Strophen – und mit dem
Untertitel »Deus meus illumina tenebras meas. – O Gott / erleuchte meine Fins-
ternuß« –, davon im *Aschaffenburg Clavierbuch* die Strophen 1–3 und 5–9, und an-
derer Melodie bzw. anderem Generalbass-Satz.³

[81r] *vacat*

3 Vgl. *Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Wort und Weise gesammelt und herausgegeben von Franz Wilhelm Freiherrn von Ditzfurth*, Nördlingen 1872, S. 327–329, Nr. 269: »Nacht. (Alte Handschrift.)«, dort 15 Strophen, nur Text.

Nr. 7 *Grünet die Hoffnung*, S. [81v]–[82r]

T. 8 *Dal segno*-Zeichen ergänzt;

T. 16 Dem *Da Capo*-Vermerk fehlt der Hinweis auf das »Fine«;

Text in originaler Orthographie:

Grünet die Hoffnung, halb hab Ich gewonnen, blühet die treue so hab Ich gesiecht,
Ist nur mein Glück mir nit gänzlich zerronnen, warlich so bin ich von Herzen vergnügt.

NB Die 4. ersten Verse werden in anfang wiederholt.

1. Kummer undt blagen viel Ich verjagen, wer mich wüth fragen dem viel Ich sagen.
2. alles bekräncken viel Ich Versencken, balt kan sichs lencken, drum viel Ich denken
3. Hassen undt Neyden muß Ich zwar leyden, doch solß die freuden, von mir nit scheiden.
4. hoffen undt freuen ~~Wird sehr erfreuen~~ kann nit gereüen, alles gedeÿhen wird sich verneuen.
5. Hoffnung Wierdt bringen treüliche dingen, alles gelingen, drumb viel Ich singen.

Der Text der Edition folgt Jacob Kremberg, *Musicalische Gemüths Ergötzung oder Arien* [...], Dresden 1689, S. 22.

Nr. 8 *Crystallinen Wunderschein*, S. [82v]–[83r]

T. 4 Bass, 1. Zählzeit irrtümlich *b*-Vorzeichnung;

T. 11 Oberstimme, Zählzeit 2: notiert *f*.

Text in originaler Orthographie:

1.
Christallinen wunderschein, hat mier oft ein sinn bielt geben,
rein undt ohn betrug | zu leben, in der tugend bahn allein
Solges hab Ich nicht betacht, taussentmahl undt mer betracht.

Der Text der Edition folgt Jacob Kremberg, *Musicalische Gemüths Ergötzung oder Arien* [...], Dresden 1689, S. 19.

Fragmente

Vergänglichkeit, S. [83v]–[84r] oben

Im Autograph fehlt eine Seite, die Notation bricht am Seitenumbruch nach T. 10 ab.

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau
(1617–1679)

aus *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen
auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte* [Bd. 1],
Leipzig 1695

Ent - fer - ne Dich du eit - les We - sen/ dein schö - des
mein fes - ter Sinn hat sich er - le - sen/ was we - der

6 6 # 6 6 6 6

7
Blend - werck treugt mich nicht; Wohl wer im
Zeit noch Wech - sel bricht;

6 6 # 7 6 # 6

Text in originaler Orthographie:

1.
Entferne dich, du eitleß Weßen,
dein schnödeß blindwerck träückt mich nit.
Mein fester Sin hat sich erlesen,
waß keine Zeit noch wechsel bricht.
Wohl wer im | [...]

Die Edition folgt Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1617–1679): *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte* [Bd. 1], Leipzig 1695, S. 221f.: »Vergänglichkeit«.⁴

⁴ Vgl. auch Jacob Kremberg, *Musicalische Gemüths Ergötzung oder Arien* [...], Dresden 1689, S. 14: Strophe 1.

Es ist mir von Nathur gegeben, S. [83v]-[84r] unten
 Im Autograph fehlt eine Seite, die Notation bricht am Seitenumbruch ab.

Christian Weise
 (1642–1708)
 aus *Curiöse Gedancken von deutschen Versen*,
 Leipzig 1692

Es ist mir von Na-tur ge-ge-ben, — das Sai-ten-spiel ge-fäl - - lt mir wohl.

bist - u auch mein Ei - - gen-thum/ du süs - ses, du süs - ses — Cla - vi -

- T. 3 Taktstrich fehlt;
- T. 3 Zählzeit 4: Oberstimme korrigiert zu *a*.

Text in originaler Orthographie:

1.
 Es ist mir von Nathur gegeben, daß Saiten Spiel gefällt mir Wohl,
 mir Wohl, | undt dieß ist auch mein bestes leben, wann Ich waß Süßes hörren soll, |
 bistu auch mein Eÿgenthum, du süßes, süßes Clavi- | [...]
2.
 Wan Ich in traurichkeit thu schweben undt gehts nich wie Ichs haben Will,
 al- | [...]
 liebe Finger Eÿgenthum / daß liebe daß liebe Clavi- | [...]
3.
 Nun schlag Ich hier ein Sarabanden | darauff auch gleich ein Aria geht,
 tra- | [...]
 der General baß ziet herrum, daß süße daß süße clavi- | [...]
4.
 Wan Ich mein Finger nun ermüthet, so gönn Ich ihnen auch ein Ruh,
 von | [...]
 liebe finger so ringt herrum, eß leb eß leb mein Clavi- | [...]

Die Strophe 1 ist einem Gedicht von Christian Weise (1642–1708) entnommen: *Cu-riöse Gedancken von deutschen Versen*, Leipzig 1692, S. 400 f.⁵ Die Strophen 2 bis 4 sind im Aschaffenburger Clavierbuch singular überliefert.

Zur Walldürner Wallfahrt, S. [84v]

Es fehlt im Autograph eine Seite, Notation bricht am Seitenumbruch Takt 6 ZZ2 ab

1719

Text in originaler Orthographie:

1719. Zu der Wahltirner wahlfarth,.

1.
O du born der Himelsgaben, O gebenedeytes bludt
O du wolst uns Sündter laben Oder Seelen Gröstes Guth
Sehet ahh die Hertzens tränen, Welche [...]
2.
Blutes Regen, Gottes Segen, Mein erhartes hertz begiß
blutig schwitzen wol mich heißen daß Ich ja in lieb zerfliß
biß auffs bludt viel Ich dich lieben, Zeuch, mit [...]
3.
Ferne stolstu unsser hertzen, findten ohne lieb undt Reü
So zerspalte sie durch Schmertzen, sprengte sie mit gewalt an zwÿ
zu beklagen deine blachen, deine [...]
4.
Stände unß alhier auf erden in betrübnuß u trandsaal
laß dein güte unß doch werden zu beständigem lab sahl
Steh uns beÿ in unßern leiden, zu sü- [...]

5 Vgl. Johann Krieger, *Neue Musikalische Ergetzlichkeit*, Frankfurt am Main 1684, Nr. 22.

Exempla [mit Raum für eigene Notizen]

Nr. 1

6 5 6 6 5 6 # b 6 4 3

Nr. 2

6 4 # 6 4 # 4 3 6 4 3 6 4 # 6 4 # 6 4 # #

Nr. 3

6 6 9 8 # # 9 8 6 9 8 6 5

9 8 4 # 6 5 b10 8 6 5 9 8 # 7 6 6 5

Nr. 4

7 8 5 6 5 6 5 6 5 6 7 8 # 5 6

7

5 6 5 6 5 6 $\frac{4}{2}$ 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

Nr. 5

6 6 7 # 6 7 7 5 5 6 6

7 6 $\frac{6}{5}$ 6 7 8 5 $\frac{6}{5}$ 5 $\frac{6}{5}$ 5 4 #

Nr. 7

Measures 1-5 of the piece. The music is written in bass clef with a common time signature (C). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The fingering is: 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6.

Measures 6-10 of the piece. The music is written in bass clef with a common time signature (C). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The fingering is: 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6.

Measures 11-15 of the piece. The music is written in bass clef with a common time signature (C). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The fingering is: 4, 6, 6, 5, 5, 6, 6, 6.

Measures 16-20 of the piece. The music is written in bass clef with a common time signature (C). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The fingering is: 4, 6, 7, 6, 6, 4, 6, 7, 7, 6, 7, 6, 5, 3.

Nr. 8

Measures 1-4 of the piece. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. A sharp sign (#) is placed below the second measure of the fourth measure.

5

Measures 5-8. The notation continues in the same style. A sharp sign (#) is placed below the first measure of the fifth measure, and another sharp sign (#) and the number 6 are placed below the second measure of the eighth measure.

9

Measures 9-11. The notation continues. Fingerings are indicated by numbers 5, #, #, 6, 5, #, 6, 5, 6 below the notes in the bass clef.

12

Measures 12-14. The notation concludes with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 5, 5, 6, 8, 7, 4, 3 below the notes in the bass clef.

Nr. 9

Measures 1-4 of the piece. The music is written in a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The bass line contains the following fingering numbers: 6, 6/5, 6, 6, 6/5, #, 6, 6.

5

Measures 5-8 of the piece. The music is written in a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The bass line contains the following fingering numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 4, 5, 4, 3.

9

Measures 9-12 of the piece. The music is written in a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The bass line contains the following fingering numbers: 7, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 6.

13

Measures 13-16 of the piece. The music is written in a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The bass line contains the following fingering numbers: 7, 6, 6, 6, 6, 6, 5, #, 7, 6.

17

Measures 17-20 of the piece. The music is written in a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The bass line contains the following fingering numbers: 6, 6, 6, 5, 7, 6, 6, 6.

21

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6/5 4 3

25

7 6 6 6 56 4/2 5 6 4/2 6 56 6 7 6 5 3 4 4 3

Nr. 10

4 3 6 5^b 9 8 4⁺ 4 3 7 6 7 6 5 6 9 8 7

Nr. 11

6/4 6/5 9 8 7 6 9 8 6 4 #

6

5 6 7 # 4 7/5 4 3 7 6/5 5 6 # 4 6

Nr. 12

Musical notation for Nr. 12, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are grouped into measures: G2 A2 | B2 C3 | D3 E3 | F3 G3 | A3 B3 | C4 D4 | E4 F4 | G4 A4 | B4 C5. The treble staff is empty. Below the bass staff are the following fingering numbers: 7 6 | 6 4 | 6 5 | 4 3 4 | 2 | b 6 | 6b 5 9 8 | 7b 5 | 4 3

Nr. 13

Musical notation for Nr. 13, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are grouped into measures: G2 A2 | B2 C3 | D3 E3 | F3 G3 | A3 B3 | C4 D4 | E4 F4 | G4 A4 | B4 C5. The treble staff is empty. Below the bass staff are the following fingering numbers: 6 4 | 6 5 | 9 8 | 7 | 4 3 | 6 5 | 9 8 | 4# | 7 | b | 7 5

Nr. 14

Musical notation for Nr. 14, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are grouped into measures: G2 A2 | B2 C3 | D3 E3 | F3 G3 | A3 B3 | C4 D4 | E4 F4 | G4 A4 | B4 C5. The treble staff is empty. Below the bass staff are the following fingering numbers: 5 | 6b 3 4 | 4 3 | 6 5 | 6 5 | 9 8 | 7 6 | 6 4 | 5# | 6 5 | 9 8 | 9 8 | 6 4 | 6

Nr. 15

Musical notation for Nr. 15, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are grouped into measures: G2 A2 | B2 C3 | D3 E3 | F3 G3 | A3 B3 | C4 D4 | E4 F4 | G4 A4 | B4 C5. The treble staff is empty. Below the bass staff are the following fingering numbers: 6 6 | 9 8 | 4# 2 | 6 5 | 4 3 | 4 3 | 6 6 | 7 6 | 7 5

Nr. 16

Musical notation for Nr. 16, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are grouped into measures: G2 A2 | B2 C3 | D3 E3 | F3 G3 | A3 B3 | C4 D4 | E4 F4 | G4 A4 | B4 C5. The treble staff is empty. Below the bass staff are the following fingering numbers: b | 4 3 | 7 5 | 9 8 | 4 3 | 7 | 5 6 | # | 6 4 | 6 5 | 6 4 | 5#

Nr. 17

Musical score for Nr. 17, featuring a treble and bass staff in G major (one sharp) and common time. The bass staff contains a sequence of notes with a corresponding fingering line below it. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The fingering line is: 7 6 7 6 6 6 5 4 # 9 8 b 7 7 6 6 5.

Nr. 18

Musical score for Nr. 18, featuring a treble and bass staff in G major (one sharp) and common time. The bass staff contains a sequence of notes with a corresponding fingering line below it. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The fingering line is: 9 8 #4 2 6 7 6 7 6 7 b 6 5 9 8 9 8.

Nr. 19

Musical score for Nr. 19, featuring a treble and bass staff in G major (one sharp) and common time. The bass staff contains a sequence of notes with a corresponding fingering line below it. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The fingering line is: 4 # 7 6 7 6 6 5 9 8 b 4 3 7 6 #.

Nr. 20

Musical score for Nr. 20, featuring a treble and bass staff in G minor (two flats) and common time. The bass staff contains a sequence of notes with a corresponding fingering line below it. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fingering line is: 7 7 9 8 4 3 6b 5 6 7 b 7 6 6 5.

Nr. 21

Musical score for Nr. 21, featuring a treble and bass staff in G minor (two flats) and common time. The bass staff contains a sequence of notes with a corresponding fingering line below it. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fingering line is: 6 5 4 3 9 8 6 5 4 3 5 6 5 6 6 5 9 8 4 3 7 3 4 7 6.

Nr. 22

Musical score for Nr. 22, featuring a bass line in C major with a common time signature. The score consists of six measures. The notes in the bass line are: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half). The fingering numbers below the notes are: 4 3, 6/5, 9 8 7b, 6/5, 9/8, 7/5.

Nr. 23

Musical score for Nr. 23, featuring a bass line in D major with a common time signature. The score consists of six measures. The notes in the bass line are: G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (half). The fingering numbers below the notes are: 4 3, 4 3 4 3, 7# 6 6/5 6, 6/5, 7 6 5, 4/2, 5 6, 6 5.

Die Herausgeber

Birger Petersen (*1972) studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel (2001 Promotion an der Christian Albrechts-Universität Kiel zur Melodielehre bei Johann Mattheson). Er war Kirchenmusiker im holsteinischen Eutin und nahm Lehrtätigkeiten in Bremen, Greifswald, Herford, Lübeck und Osnabrück wahr; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2017 Habilitation in Musikwissenschaft.

Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musik und Musikästhetik des 20. Jahrhunderts, Orgellandschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. Zahlreiche Kompositionspreise. Birger Petersen war 2015–2017 Rektor der Hochschule für Musik Mainz, im Studienjahr 2017–2018 Senior Fellow am Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald und unterrichtete als Gastprofessor in Freiburg, in Dijon sowie an der Middlebury University in Vermont (USA). 2021 erhielt er den Akademiepreis des Landes Rheinland-Pfalz; seit 2023 ist er Associate Researcher an der Theologische Universität Apeldoorn. Jüngste Publikationen: *Glenn Gould. Auf der Suche nach Perfektion*, München: Edition Text + Kritik 2024; *Josef Gabriel Rheinberger. Als München leuchtete*, Lilienthal: Laaber 2025 (= Profile. Komponieren im 19. Jahrhundert Bd. 1); *Dieterich Buxtehude und seine Zeit*, Lilienthal: Laaber 2025. Kontakt: birger@uni-mainz.de

Markus Stein (*1977) ist Dozent für Cembalo und Generalbass an der Hochschule für Musik Mainz sowie Direktor der Chor- und Orchesterakademie am Collegium Musicum der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Darüber hinaus ist er künstlerischer Leiter der Evangelischen Thomaskantorei in Hofheim am Taunus. Sein Studium absolvierte er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Dort studierte er Cembalo bei Prof. Harald Hoeren, Prof. Sabine Bauer und Prof. Eva Maria Pollerus, barocke Kammermusik bei Prof. Michael Schneider sowie Orgel bei Prof. Martin Lücker.

Markus Stein arbeitete mit namhaften Künstlern wie Michael Hofstetter, Wolfgang Katschner, Martin Gester, Konrad Junghänel, Andreas Scholl, Masaaki Suzuki, Paul Goodwin und Ton Koopman zusammen. Darüber hinaus musizierte er mit renommierten Ensembles und Orchestern wie der Klassischen Philharmonie Bonn, dem Staatsorchester Rheinische Philharmonie Koblenz, dem concerto classico frankfurt, dem Kurpfälzischen Kammerorchester Mannheim, La Stagione Frankfurt, L'arpa festante, dem Tölzer Knabenchor sowie dem Philharmonischen Orchester Gießen und der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz.

Er ist Mitbegründer des Barockorchesters Neumeyer Consort und wirkt dort als ständiger Cembalist und Generalbassspieler. In dieser Funktion war er an zahlreichen CD-Produktionen beteiligt, darunter J. S. Bachs *Brandenburgische Konzerte*, Telemanns *Orchestersuiten*, Mozarts *Requiem*, Händels *Messiah* sowie sämtliche Kantaten des »Französischen Jahrgangs«, die im Rahmen des Telemann-Projekts beim Label CPO erschienen sind. Kontakt: markus.stein@uni-mainz.de