

Vorwort

Nach jüngsten Forschungen¹ ist es eher unwahrscheinlich, dass Johann Adam (Jan Adamsz, Jean Adam) Reincken – wie bisher angenommen – bereits 1623 geboren wurde. Neueren Erkenntnissen zufolge erblickte er erst sehr viel später, wohl am 10. Dezember 1643 in Deventer in den Niederlanden das Licht der Welt, wo sein Vater Adam ein Wirtshaus führte. Die Eltern stammten aus dem norddeutschen Wildeshausen, weshalb Reincken als niederländischer Musiker deutscher Herkunft bezeichnet werden kann.

Im Alter von etwa elf Jahren ging Reincken nach Hamburg, wo er für drei Jahre bei dem Katharinen-Organisten Heinrich Scheidemann (um 1595–1663) Orgelunterricht nahm. Dieser Meisterausbildung nach Sweelincks Vorbild ging von 1650 an eine Lehre bei dem angesehenen Organisten der Deventer Hauptkirche, Lucas van Lenninck, voraus, der – wie Scheidemann – wahrscheinlich ebenfalls Sweelinck-Schüler war. Nach den Hamburger Studienjahren kehrte Reincken in seine Heimatstadt Deventer zurück, um das Organistenamt in der Bergkerk anzutreten. Doch schon 1659 holte ihn der offenbar kränkelnde Scheidemann als seinen Substituten an die Hamburger Katharinenkirche. Nach Scheidemanns Tod im Jahr 1663 wurde Reincken sein Nachfolger. Dieses Amt übte er fast sechzig Jahre aus. Traditionsgemäß heiratete Reincken die Tochter seines Lehrers, Anna Dorothea Scheidemann, und war innerhalb kurzer Zeit so geschätzt und berühmt, dass er schon im Jahr 1666 ohne Gehaltskürzung das mit der Organistenstelle verbundene Amt des Kirchenschreibers aufgeben konnte, das er als „seiner Profession nicht gemess“ achtete.

Sein starkes Interesse an musiktheoretischen Problemen verband ihn mit seinen Hamburger Kollegen Johann Theile und Matthias Weckmann sowie mit dem Lübecker Dieterich Buxtehude – höchstwahrscheinlich sein Mitschüler bei Scheidemann in der Mitte der 1650er Jahre. Zu letzterem bestand offenbar eine besonders enge Beziehung, was vor allem das aufwändige Doppelporträt aus dem Jahre 1674 von der Hand des Niederländers Johannes Voorhout belegt, das im Museum für Hamburgische Geschichte aufbewahrt wird und einen Kanon zeigt mit der Inschrift „In hon: dit: Buxtehude: et Joh: Adam Reink: fratres“ (Zu Ehren von Dieterich Buxtehude und Johann Adam Reinken, Brüder).² Das Zweigestirn Buxtehude und Reincken bildete die höchste Autorität in Sachen Orgelspiel und Orgelbau jener Zeit. 1678 war Reincken Mitbegründer der Hamburger Oper, wo er sich aber nur organisatorisch, nicht musikalisch engagiert zu haben scheint. Reincken starb am 24. November 1722 in Hamburg, wurde aber in der Lübecker (!) Katharinenkirche begraben, wo er schon 1707 (vielleicht anlässlich des Begräbnisses seines Freundes Buxtehude?) ein Grab erworben hatte. Der erhalten gebliebene Grabstein enthält folgende von Reincken ausgewählte Inschrift: „Mensch, die Zeit wird nun bald kommen, daß Du ruhen wirst ins Grab. Eh Dirs Leben wird genommen, dien dem, der Dirs Leben gab.“

Von Johann Adam Reincken sind nur wenige Werke bekannt geworden und selbst unter Berücksichtigung von Überlieferungsverlusten ist er in erster Linie als bedeutender Improvisator zu sehen, der nur ausnahmsweise Kompositionen dem Papier anvertraute. In dieser Hinsicht war seine Einstellung zur Komposition sicherlich konträr sowohl zu der seines Lehrers Scheidemann als auch seines Freundes Buxtehude, von denen umfangreiche Œuvres erhalten geblieben sind.

Im überlieferten Werkbestand Reinckens dominiert das Cembalo gegenüber der Orgel. Eindeutig für das besaitete Tasteninstrument bestimmt sind neun oder zehn Suiten sowie drei Variationsreihen (darunter als Hauptwerk die große *Partite diverse sopra l'Aria: schweiget mir von Weiber nehmen, altrimente chiamata la Meyerin*³).

Primär für Cembalo geschrieben, aber auch durchweg gut auf der Orgel darstellbar, sind drei oder vier Manualiter-Toccaten und die bekannte g-moll-Fuge. Als reine Orgelwerke können nur zwei – freilich besonders umfangreiche und bedeutende – Choralfantasien angesehen werden. Ein Druck mit unbekanntem Inhalt, Reinckens *Galante Orgel=Stück* (Hamburg, vor oder um 1704)⁴ ist leider verschollen. In die vorliegende Ausgabe wurden alle jene Werke aufgenommen, die entweder ausschließlich für Orgel bestimmt sind (Nr. 1 und 2) oder die fast ebenso gut auf der Orgel wie auf dem Cembalo gespielt werden können (Nr. 3–7).

Eine besondere Bedeutung im Leben und Wirken Johann Adam Reinckens hatte die Orgel der Hamburger Katharinenkirche, an der in den Jahren 1671–74 ein umfassender Umbau von Friedrich Besser vorgenommen wurde. Die wichtigste Neuerung bei dieser unter Führung Reinckens durchgeführten Arbeit war der Einbau der beiden 32'-Pedal-Register (Prinzipal und Posaune), die später von Johann Sebastian Bach ausdrücklich erwähnt und gelobt wurden. Bach weist auch darauf hin, dass Reincken selbst die Pflege der Orgel unterhielt und sie auch selbst stimmte.⁵ Sogar der ihm nicht gerade wohlgesinnte Johann Mattheson musste zugeben, dass er „seine Orgel jeder Zeit ungemein nett und wohl gestimmt hielt, auch von ihr fast immer redete, weil sie wirklich sehr schönen Klanges war“.⁶ 1674 wies die Orgel folgende eindrucksvolle Disposition auf:⁷

WERK	OBERWERK	PEDAL
(CDEFGA-g ² a ²)	(CDEFGA-g ² a ²)	(CDE-d ¹)
Principal 16'	Principal 8'	Principal 32'
Quintadena 16'	Hohlflöte 8'	Principal 16'
Bordun 16'	Flöte 4'	Sub-Baß 16'
Octava 8'	Nasat 3'	Octava 8'
Querflöte 8'	Waldflöte 2'	Gedackt 8'
Spitzflöte 8'	Gemshorn 2'	Oktave 4'
Octava 4'	Scharf 7f	Nachthorn 4'
Octava 2'	Trommete 8'	Rauschpfeife 2f
Rausch-Pfeife 2f	Zincke 8'	Mixtura 5f
Mixtura 10f	Trommete 4'	Cimbel 3f
Trommete 16'		Groß-Posaun 32'
		Posaune 16'
RÜCKPOSITIV	BRUSTWERK	Dulcian 16'
(CDEFGA-g ² a ²)	(CDEFGA-g ² a ²)	Trommete 8'
Principal 8' 1–2f	Principal 8'	Krumhorn 8'
Gedact 8'	Octava 4'	Schallmey 4'
Quintadena 8'	Quintadena 4'	Cornet-Baß 2'
Octava 4'	Waldpfeife 2'	
Hohlflöte 4'	Scharff 7f	
Blockflöte 4'	Dulcian 16'	
Quintflöte 1 1/2'	Regal 8'	
Sifflet 1'		
Sesquialtera 2f		
Scharff 8f		
Baarpfeife 8'		
Regal 8'		
Schallmey 4'		

Die Choralfantasien

Die Choralfantasie kann als Schöpfung Heinrich Scheidemanns, dem Lehrer Reinckens, angesehen werden, der nach dem heutigen Forschungsstand mit sechzehn zuschreibbaren Werken dieser Art zugleich auch als Hauptmeister dieser Gattung zu gelten hat.⁸ Das

von ihm entwickelte Konzept kombiniert eine Vielzahl von Elementen und Techniken. Sweelincks neue Clavierpolyphonie und die frühe norddeutsche Choralmotette werden bei Scheidemann mit der „modernen“ Hamburger Spielweise auf zwei oder drei Manualen und Pedal kombiniert und erweitert. Auch die Variations- und Echotechnik Sweelincks spielt dabei eine Rolle. Auf diese Weise erreichte Scheidemann eine umfassende Neugestaltung des großen Sweelinckschen Fantasietypus, wobei die ingeniose Kontrapunktik durch eine abwechslungsreiche Anwendung und Fragmentierung der Chormelodie und eine gründliche Ausnützung der idiomatischen Möglichkeiten der Orgel ersetzt wird. Dies alles nun nicht mehr (wie noch bei Sweelinck und Jacob Praetorius) auf Soli für die rechte Hand beschränkt, sondern unter Einbeziehung der linken Hand und des Pedals. Die wenigen erhalten gebliebenen Choralfantasien von Scheidemanns beiden Meisterschülern Reincken und Buxtehude⁹ zeigen in ihrer scharfen Profilierung und Individualität deutlich den Einfluss des um 1660 in der Hamburger Organistenszene dominierenden ‚Stylus phantasticus‘ – eine spezifische und komplexe Kompositionsmethode, deren detaillierte Beschreibung den Rahmen dieser Ausgabe sprengen würde.

Ein herausragendes Werk dieser Gattung stellt Reinckens Choralfantasie *An Wasserflüssen Babylon* dar.¹⁰ Es entstand bereits am Anfang seiner Laufbahn, wahrscheinlich als sein „Meisterstück“ während Scheidemanns letzten Lebensjahren, wie der bemerkenswerte Bericht Johann Gottfried Walthers belegt: „Scheidemann ... ist ... so wohl wegen seiner Composition als seines Spielens dergestalt berühmt gewesen, daß ein grosser *Musicus* zu Amsterdam, als er gehöret, daß Adam Reincke an des Scheidemanns Stelle gekommen, gesprochen: ‚es müsse dieser ein verwegener Mensch seyn, weil er sich unterstanden, in eines so sehr berühmten Mannes Stelle zu treten, und wäre er wohl so *curieux*, denselben zu sehen.‘ Reincke hat ihm hierauf den aufs Clavier gesetzten Kirchen=

Gesang: An Wasser=Flüssen Babylon, mit folgender Beyschrift zugesandt: Hieraus könne er des verwegenen Menschen *Portrait* ersehen. Der Amsterdaminische *Musicus* ist hierauf selbst nach Hamburg gekommen, hat Reincken auf der Orgel gehöret, nachher gesprochen, und ihm, aus *veneration*, die Hände geküset.“¹¹ Mit 327 Takten bildet *An Wasserflüssen Babylon* die umfangreichste und bedeutendste der erhalten gebliebenen norddeutschen Choralfantasien. Sie bietet in ihrem Reichtum an Spielfiguren und komplexer Harmonik, in ihrer stilistischen Vielfalt und planvollen Anlage ein wahres Kompendium der Hamburger Orgelkunst. An beide Hände werden gleich hohe, virtuose Ansprüche gestellt, während das Pedal an einigen Kulminationspunkten sogar doppelt geführt ist. Für das Werk insgesamt typisch sind die „Kadenz“-Stellen, wo eine Solostimme in kunstvoller Figuration über liegenden Harmonien geführt wird. Die Kompositionstechnik im ersten Stollen (T. 1–81) könnte man, seiner Funktion als „Meisterstück“ gemäß, als Tribut Reinckens an Scheidemann auffassen in einer für Letzteren typischen Kombination von fugiertem Satz und Monodie (in der rechte Hand). Beide Choralzeilen sind mit einander verwandten Kontrapunkten von außerordentlicher Intensität versehen, wobei die Figuration zugunsten einer motettenhaften polyphonen Gestalt eher noch zurücktritt. Die Stollenwiederholung (T. 82–107) ist auf kontrastierende Weise kurz gefasst und exponiert das bisher fehlende virtuose Element, zuerst in einem bis zur Obergrenze der Tastatur reichenden Solo für die linke Hand (dritte Zeile), dann in einer ebenso betont instrumentalen Diskantauszierung der vierten Zeile.

Dieser ausgedehnte erste Abschnitt kann als ‚Exordium‘, der Exposition des kontrastvollen Programms der Fantasia als Ganzes aufgefasst werden. Das Werk zeigt sich nach altem rhetorischen Fantasia-Muster (Sweelinck)¹² in drei Teile gegliedert, wobei dem

‚Exordium‘ noch ‚Medium‘ und ‚Finis‘ folgen. Das den Zeilen 5–8 zugehörige ‚Medium‘ (T. 108–235), dem traditionsgemäß ausgedehntesten Teil der Komposition, ist in sich symmetrisch gegliedert, indem die Außenzeilen (5 und 8) ein gleichartiges italianisierendes Canzonen-Motiv verarbeiten, das als Variation von Zeile 8 betrachtet werden kann, während die Innenzeilen (6 und 7) durch Anwendung von Echo-Spiel und punktierten Rhythmen einander angenähert sind. Dem ‚Finis‘-Abschnitt (T. 236–327) verbleiben nur noch zwei Choralzeilen, die aber wie im ‚Exordium‘ in vier Abschnitte gegliedert sind. Zeile 9 weist demnach zwei wiederum kontrastierende Elemente auf – zuerst einen betont archaisierenden kanonischen Satz am Schluss mit Vergrößerung des Cantus firmus im Pedal, dann ein offenbar dem zeitgenössischen vokalen „geistlichen Konzert“ entlehntes dramatisches Wechselspiel. Die Bearbeitung der letzte Zeile (T. 291ff.) führt nach einem dialogartigen zweistimmigen Echo-Satz (vgl. dazu die Beobachtungen zur Aufführungspraxis von dieser Passage in den Kritischen Bemerkungen, S. 80) wie die beiden anderen Hauptteile in eine rezitativische Kolorierung des Cantus firmus, die von einer der Dimension des Werkes entsprechenden, virtuoson Echo-Coda beschlossen wird.¹³ – Für den Text des Chorals und seine kompositorische Entsprechung in Reinckens Bearbeitung vgl. die tabellarische Übersicht auf S. 83.

Wenn auch um etwa ein Drittel kürzer als *An Wasserflüssen Babylon*, gehört auch *Was kann uns kommen an für Not* mit seinen 222 Takten noch immer zu den norddeutschen „Großwerken“ in diesem Bereich. Wenn das Stück auch nicht denselben kompositorischen Reichtum und die poetische Tiefe wie *An Wasserflüssen* zeigt, so ist es im Vergleich einheitlicher angelegt, mit auffälliger Dominanz einer durchgehenden 16tel-Bewegung. Dieser toccatenhafte Zug wird erst allmählich eingeführt. Während die erste Choralzeile von langen Achtelskalen kontrapunktiert wird, treten die 16tel erst richtig bei der Durchführung der zweiten Zeile (T. 41–88) zutage. Die Wiederholung des Stollens (T. 89–101) ist kontrastierend als Bizinium gestaltet. Im Abgesang wird der Cantus firmus zunehmend verändert. Behielt dieser bisher die Halbe als Grundwert bei, so wird er jetzt meist in Vierteln oder gelegentlich gar in Achteln zitiert und fragmentiert. Ein Mittelteil in Achtelbewegung (Ende der vierten/Anfang der fünften Zeile; T. 119–151) bildet einen Ruhepunkt, bis ab T. 152 die 16tel wiederkehren, ergänzt durch ostinatenhafte Choralzitate im Pedal. Die letzte Zeile beginnt mit einem höchst originellen Echo-Teil, wobei aber herkömmliche, wörtliche Echos vermieden werden und stattdessen die Choralzeilen auf zwei Manuale der Orgel verteilt sind. Eine kanonische und stark ornamentierte Verarbeitung dieser Zeile führt nahtlos in eine brillante, kanonische Coda über. – Für den Choraltext vgl. die tabellarische Übersicht auf S. 83.

Die Toccaten

Die Toccaten Reinckens unterscheiden sich in ihrer manualiter, primär auf das Cembalo zugeschnittenen Faktur eindeutig von dem in den Choralfantasien vertretenen Orgelstil. Doch erweist sich die Werkgruppe sowohl im Hinblick auf die Überlieferung als auch in stilistischer Hinsicht als wenig einheitlich. Nur zwei der Toccaten sind tatsächlich mit Zuschreibung an Reincken überliefert, sodass mit einigen Unsicherheitsfaktoren gerechnet werden muss.

Die umfangreichste der erhaltenen Toccaten ist die im „Andreas-Bach-Buch“ aufgezeichnete *Toccata G-dur* (Nr. 3), die bis vor kurzem das einzige erhaltene Werk Reinckens in dieser Gattung zu sein schien. Die beiden darin integrierten, auf zwei Varianten desselben Themas aufgebauten Fugen sind den Permutationsfugen in Reinckens Kammermusiksammlung *Hortus musicus* (Hamburg 1688) nah verwandt.¹⁴ Auffallend ist die motivische Einheit der

Toccatenabschnitte T. 1–23 und 77–97. Die Technik des letztgenannten Abschnitts, in dem ein eintaktiges Arpeggien-Modell modulierend wiederholt wird, findet sich sonst nur bei Johann Sebastian Bach (Toccaten *fis*-moll BWV 910 und *d*-moll BWV 913) und bestätigt damit die Bedeutung gerade dieses Werks für Bach. So stellt auch eine Abschrift von Bachs Bruder Johann Christoph die einzige Quelle dar. Sie beruht vermutlich auf einer von Johann Sebastian aus Norddeutschland mitgebrachten Kopie. In der Tat steht kaum eine andere Toccaten so stark in Beziehung zu den Cembalo-Toccaten Bachs.

Bei der dem italienischen Stil nahestehenden **Toccaten g-moll** (Nr. 4) liegt der Schwerpunkt auf den freien Teilen, während die kontrapunktischen Passagen weniger als Fugen, sondern eher als Fugatos einzuordnen sind. Das Werk ist lediglich in einer Abschrift aus dem 19. Jahrhundert erhalten,¹⁵ doch gibt es keinen Grund an der Zuschreibung zu zweifeln.

Ungleich problematischer ist die Frage der Autorschaft bei der **Toccaten A-dur** (Nr. 5) mit ihrer sehr merkwürdigen Überlieferung. Das Werk ist wechselnd Michelangelo Rossi, Henry Purcell, Robert King und sogar Johann Sebastian Bach zugeschrieben. Allerdings scheiden aus quellenkundlicher Sicht alle vier Komponisten aus. Der Herausgeber konnte in einer Studie zeigen, dass dieses bedeutende Stück eindeutig norddeutschen Ursprungs ist,¹⁶ wobei sowohl einige stilistische Merkmale als auch gewisse Einzelheiten in der englischen Überlieferung (fünf der sechs Quellen kommen aus England) stark auf Johann Adam Reincken hinweisen. In diesem Zusammenhang sei auf Johann Wolfgang Franck (1644–1710) hingewiesen, der gerade in der Anfangszeit der Hamburger Oper, als Reincken einer der Direktoren war, als Komponist und Dirigent aktiv war. Im Jahre 1690 siedelte Franck nach London über, wo er mit Robert King zusammenarbeitete – und eben dieser Robert King spielt auch in der Überlieferung der A-dur-Toccaten eine Rolle. Durch besondere Überlieferungsumstände wurde die Toccaten A-dur schon Ende des 19. Jahrhunderts in zwei Gesamtausgaben (Purcell und Bach) veröffentlicht. Nachdem die Zuschreibungen jedoch schon bald angezweifelt wurden, geriet das Stück in Vergessenheit und wurde nicht wieder gedruckt. Es bleibt deshalb zu hoffen, dass dieses lohnende Werk durch die vorliegende Ausgabe wieder Eingang in das Tastenmusik-Repertoire findet.

Dasselbe gilt für die bislang noch unveröffentlichte zweite **Toccaten G-dur** (Anhang), für die der Herausgeber ebenfalls, wenn auch mit mehr Vorbehalten, die Autorschaft Reinckens vorschlagen möchte. Das Stück ist in der (verschollenen) Quelle, einem Sammelband, als „di Sig. Frescobaldi“ beschrieben, der aber als Autor aus stilistischen Gründen von vornherein ausgeschlossen werden kann.¹⁷ Auch die übrigen Stücke des Heftes, von dem die G-dur-Toccaten das Eröffnungstück bildet, bieten mit mittel- und süddeutschen Meistern wie Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Johann Pachelbel und Johann Krieger keine stilistischen Anknüpfungspunkte. Das Werk weist vielmehr unverkennbar norddeutsche Züge auf, vor allem in der Satztechnik der „Fuga“ (T. 34–55) sowie in bestimmten Einzelheiten wie z. B. der Kadenz mit doppeltem Leitton in T. 31. Es sind verschiedene Merkmale, die mit Reincken in Beziehung gebracht werden können: Der Eröffnungsteil des Werkes (T. 2–5) erinnert an die gesicherte G-dur-Toccaten, die doppelten Diskant-Ostinati (T. 64f., 68–71) sind vor allem aus Reinckens *Hortus musicus* bekannt und zwei Passagen legen einen Vergleich mit der A-dur-Toccaten nahe (vgl. T. 73f. mit Nr. 5, T. 6–8 sowie die Schlussfigur in der linken Hand). Das Thema der Fuga und die Verarbeitung der typischen 16tel-Figuren stehen möglicherweise in Beziehung zur Fuga aus dem Manualiter-Praeludium G-dur (!) von Reinckens Schwiegersohn Andreas Kneller (1649–1724).¹⁸



Dennoch erfolgt die Zuschreibung dieser Toccaten nur unter großem Vorbehalt. Sie wurde auch deshalb in den Anhang der vorliegenden Ausgabe aufgenommen, damit eine wichtige Komposition der norddeutschen Tradition endlich greifbar wird.

Stilistisch mit den Toccaten verbunden ist die lebhafteste Manualiter-Fuga g-moll (Nr. 6) mit ihrem geigerischen Repetitionsthema.¹⁹ So wie die Toccaten Nr. 3 und 5 dürfte auch dieses Stück von besonderem Einfluss auf Bach gewesen sein, wie seine Fugen in D-dur BWV 532 und g-moll BWV 542 beweisen.

Die Gruppe Nr. 3–7 hebt sich als primär für Cembalo geschriebene Stücke stilistisch klar von den beiden Orgelwerken Nr. 1–2 ab. Durch einen Vergleich der Tastenumfänge lässt sich dies zusätzlich bestätigen:

Werk	Tastenumfang
1 An Wasserflüssen	Man. <i>CDEFGA-a²</i> Ped. <i>CDEFGA-d¹</i>
2 Was kann uns	Man. <i>DEFGA-g²a²</i> Ped. <i>CDEFFisGA-d¹</i>
3 Toccaten G-dur	<i>CDEFisGA-c³</i>
4 Toccaten g-moll	<i>DesFFisGA-c³</i>
5 Toccaten A-dur	<i>DisEFisGisA-h²</i>
6 Fuga g-moll	<i>CDEFGA-c³</i>
7 Toccaten G-dur	<i>CisDEFGA-c³</i>

Nr. 1 und 2 sind ganz offensichtlich auf die Hamburger Katharinenorgel zugeschnitten (kurze Oktave im Manual, *Fis* nur im Pedal, Manualumfang bis *a²*),²⁰ während Nr. 3–7 mit einer Tastatur bis *c³* rechnen (in Nr. 5 wird dieser Ton lediglich wegen der Leiterfremdheit nicht erreicht). Alle vier Toccaten erfordern zudem chromatische Töne unter *A*, was gegen die Orgel spricht. Gleichzeitig verlangen jedoch drei der vier Toccaten zugleich im Bassbereich Griffe, die nur auf einer Tastatur mit kurzer Oktave möglich sind; es handelt sich um Nr. 3 (T. 150–152), Nr. 5 (T. 28) und Nr. 7 (T. 26, 32, 67 und 87). Dies ist ein typisches Merkmal von Reinckens Cembalostil, das uns auch häufig in seinen Suiten und Variationen begegnet – vgl. vor allem die *Meyerin*-Variationen. Das Vorhandensein solcher Griffe scheint zunächst im Widerspruch zu stehen zu den erforderlichen chromatischen Tönen. Betrachtet man aber den in diesen Stücken geforderten Notenvorrat genauer, so wird klar, dass Reincken keineswegs mit einer chromatisch kompletten Bassoktave rechnet. Es genügt die übliche kurze Oktave *CDEFGA*, wobei allerdings einzelne Töne durch Skordatur für jedes Stück verändert werden können. Dies lässt sich auf dem Cembalo in wenigen Sekunden bewerkstelligen, während es für die Orgel ausgeschlossen ist. In Nr. 3 wird die *F*-Taste zu *Fis* erhöht, in Nr. 7 die *C*-Taste zu *Cis*. Etwas komplizierter liegt die Sache bei den beiden anderen Toccaten, doch lässt sich in beiden Fällen der benötigte Tonvorrat herstellen, da nicht mehr Töne gebraucht werden als Tasten in der kurzen Bassoktave vorhanden sind. Das Vorkommen dieser Besonderheit in allen Toccaten Reinckens kann zudem als zusätzliches Argument zugunsten seiner Autorschaft der beiden ungesichert überlieferten Toccaten Nr. 5 und 7 gelten. Auf dem zuvor erwähnten Doppelporträt mit Buxtehude sitzt Reincken hinter einem Antwerpener Transpositionscembalo, vermutlich von einem Mitglied der Ruckers-Familie erbaut, dessen beide Manuale eine einfache kurze Oktave aufweisen. Für diesen zu Reinckens Zeit häufigsten Cembalotypus komponierte er wohl seine Toccaten, Suiten und Variationen. Alle vier Toccaten bilden herausragende Beispiele von Kompositionen im Hamburgischen „Stylus phantasticus“ – einer spezifischen Kompositionsmethode mehrgliedriger, kontrastreicher Instrumental-

stücke (meist für Tasteninstrumente), wobei die ‚Dispositio‘, die rhetorische Form und Proportionierung, eine dominierende Rolle spielt.²¹

Zur Edition

Alle hier vorgelegten Werke sind in unterschiedlichen Quellen überliefert, von denen einige nicht mehr greifbar sind. Bei der *Toccata in A*, dem einzigen Werk, das in mehreren Quellen überliefert ist, wurde die zuverlässigste Quelle als Textgrundlage gewählt und im Vergleich zu den anderen Quellen berichtigt.

Die Akzidentien wurden nach heutiger Praxis gesetzt, d. h. sie gelten für die Dauer eines Taktes. Ergänzungen des Herausgebers sind gestrichelt oder stehen in eckigen Klammern. Stimmführungsstriche zwischen den Systemen, die für die optimale Verfolgung der Stimmen unerlässlich erschienen, sind hinzugefügt. Alle weiteren Ergänzungen und Berichtigungen, einschließlich der (sparsam) ergänzten Pausen, sind in den Kritischen Bemerkungen verzeichnet. Die in den Quellen der beiden Choralfantasien in unterschiedlichen Abkürzungsformen auftretenden Angaben für „Oberwerk“

und „Rückpositiv“ wurden in die einfache Form „O“ bzw. „R“ vereinheitlicht.

Eine besondere Eigenart von Reinckens Clavierstil ist die ausgeschriebene Ornamentik, die in den meisten der hier aufgenommenen Stücken auftritt, besonders aber in *An Wasserflüssen Babylon* ein hohes Maß an Verfeinerung erreicht (vgl. insbesondere T. 22, 179–191, 213, 249, 288–89 und 310). Zeichenornamentik, die hier quellentreu wiedergegeben ist, beschränkt sich auf vereinzelt anzutreffende *tr*-Zeichen (in Nr. 1, 4 und 6) sowie in Nr. 5 auf den schrägen Doppelstrich // – beides wohl gleichbedeutend mit einem Pralltriller (wie Reincken selbst in seinem Kammermusikwerk *Hortus musicus* von 1688 erläutert).

Die Herausgabe erfolgt mit Genehmigung der Bibliothek der Hochschule der Künste Berlin, der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, der Königlichen Bibliothek Albert I Brüssel, der British Library London, der Public Library Manchester sowie des Archivs des Musikkollegiums Winterthur. Der Herausgeber dankt für die Bereitstellung der Quellen.

Wadenoijen, Frühjahr 2005

Pieter Dirksen

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ulf Grapenthin, *Der Hamburger Catharinenorganist Johann Adam Reincken*, in: *Das Land Oldenburg* 103, 1999, S. 1–6; derselbe, Art. *Reincken*, in: MGG2P 13, Kassel 2005, Sp. 1506–1512.
- 2 Vgl. Christoph Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild – Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reincken*, in: *Musik und Kirche* 103 (1983), S. 8–19.
- 3 Vgl. die Neuedition *VI Suites, divers airs avec leurs variations et fugues pour le clavessin (Amsterdam, 1710)*, hrsg. von Pieter Dirksen, Utrecht 2004, Nr. 9.
- 4 Vgl. P. A. Lehmann, *Der historischen Remarques über die Neuesten Sachen in Europa* Nr. 36, Hamburg 1704.
- 5 Vgl. *Bach-Dokumente Bd. III*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1984, S. 191–92 (Nr. 739).
- 6 Vgl. *Friederich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung Anderer Theil ...*, hrsg. von Johann Mattheson, Hamburg 1721, S. 176.
- 7 *Musicalischer Handleitung*, S. 176–177.
- 8 Vgl. vom Herausgeber *Scheidemann's Keyboard Music: Transmission, Chronology and Performance*, Aldershot 2005, Kapitel 11.
- 9 Zu Buxtehude (der mit großer Wahrscheinlichkeit gleichfalls Schüler Scheidemanns war, obwohl ein direkter dokumentarischer Beweis dafür bisher fehlt) vgl. vom Herausgeber *Dieterich Buxtehude and the Chorale Fantasia*, in: *GOArt Research Reports* Bd. 3, hrsg. von Sverker Jullander, Göteborg 2003, S. 149–165.
- 10 Für ausführliche Angaben zu Überlieferung und Hintergrund dieses Werkes siehe die Ausgabe *Johann Adam Reincken: An Waßer Fließen Babylon – Erste kritische Edition der einzigen zeitgenössischen Handschrift aus dem Bach-Kreis*, hrsg. von Ulf Grapenthin, Wilhelmshaven 2001.
- 11 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 547.
- 12 Vgl. vom Herausgeber *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck – Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997, S. 339–341.
- 13 Für hermeneutische Deutungen dieses Stückes aufgrund des Textes von Psalm 137, vgl. Christine Defant, *Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland – Eine Studie zu den Auswirkungen eines Theologenstreites auf Werke der Organisten Weckmann, Reincken und Buxtehude*, Frankfurt a. M. 1990, S. 59–64; Stef Tuinstra, *An Wasserflüssen Babylon – Johann Adam Reincken – Een Noord-Duitse Koraalfantasia als ‚Orgel oratorium‘*, in: *Het Orgel* 94/2, Maart 1998, S. 6–14.
- 14 Vgl. dazu Christine Defant, *Instrumentale Sonderformen*; S. 106–109.
- 15 Die *Toccata* wurde von Ewald Kooiman (Hoofddorp, Niederlande) wiederentdeckt.
- 16 Pieter Dirksen, *Zur Frage des Autors der A-Dur-Toccata BWV Anh. 178*, in: *Bach-Jahrbuch* 84 (1998), S. 121–135. Wertvolle weitere Beobachtungen zum norddeutschen Hintergrund dieser *Toccata* enthält der Aufsatz Jonathan Baxendales, *Figure this – An anonymous toccata*, in: *Musical Times* (Herbst 2000), S. 40–51. Seine Kritik an meinen quellenkundlichen Überlegungen zum *Babell Manuscript* erweist sich jedoch als nicht stichhaltig. Der Eröffnungsteil der A-dur-Toccata gehört zweifellos zu einer „Maister King“ (= Robert King) zugeschriebene Suite-Einheit in dieser Handschrift, und es ist m. E. nicht nachvollziehbar, warum eine phonetische oder orthographische Verwechslung in London zwischen „Reinking“ und „R. King“ nicht stattgefunden haben kann, zumal ja Reincken dort völlig unbekannt gewesen sein muss. Schließlich verschweigt Baxendale die direkte Verbindungslinie Reincken-Franck-King.
- 17 Der Wiederentdecker der Photokopien dieser verschollenen Quelle, Harry Joelson-Strohbach, kam bereits zu demselben Schluss; vgl. dessen Aufsatz *Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit Barocker Tastenmusik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), S. 117f. Die *Toccata* könnte strenggenommen als ein anonymes Werk betrachtet werden, da der Name des Autors erkennbar von anderer Hand stammt als der Werktitel „Toccata“ und offenbar nachgetragen wurde.
- 18 *Andreas Kneller: Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1987, Nr. 3.
- 19 Die Echtheitskritik von Klaus Beckmann (vgl. dessen Aufsatz *Echtheitsprobleme im Repertoire des hanseatischen Orgelbarocks*, in: *Ars Organi* 37 [1989], S. 161) überzeugt nicht, da sie von einem zu engen persönlichen Stilbegriff ausgeht. Mit den Fugen Johann Heinrich Buttstetts, dem Beckmann das Stück trotz Quellenlage zuschreibt, hat das Werk jedenfalls nichts zu tun.
- 20 Problematisch ist aber das zweimalige Auftreten des 1663 wahrscheinlich noch nicht vorhandenen Tones *a*² in *An Wasserflüssen* (T. 33 und 298). Vielleicht stellen beide Fälle Änderungen dar, die während des langen Überlieferungswegs bis zur Altnickol-Abschrift vorgenommen wurden. *a*² ist jedenfalls an beiden Stellen gut denkbar, da es sich nur um 16tel-Durchgangsnoten handelt.
- 21 Vgl. den in Vorbereitung befindlichen Aufsatz des Hrsg. *The enigma of the Stylus phantasticus and Buxtehude's Praeludium in g BuxWV 163*.