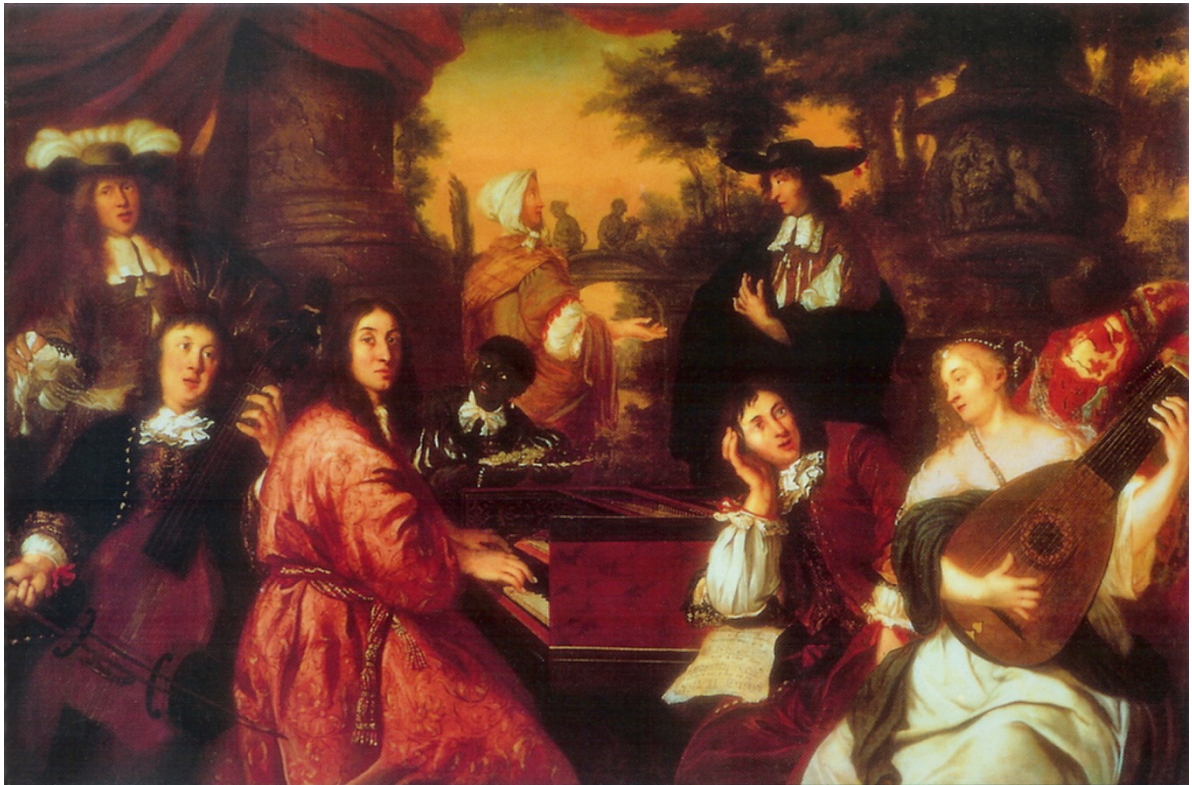


**Focus sur J. A. Reincken : 1722-2022**

**J. A. Reincken in the Focus: 1722–2022**

**J. A. Reincken im Fokus: 1722–2022**

**Interdisciplinary Conference  
24–26 November 2022, Hamburg**



**Johannes Voorhout, *Musizierende Gesellschaft (Musical Company)*, 1674**  
**Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg**  
Public Domain via Wikimedia Commons

Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HfMT)

in collaboration with

Institut de Recherche en Musicologie – IreMus, Paris  
(Sorbonne Université, CNRS, BnF, Ministère de la Culture)

## **Conference locations**

Museum für Hamburgische Geschichte  
(Museum for Hamburg History)  
Holstenwall 24, 20355 Hamburg

⇒ Day 1: Museum (meeting at the main entrance)

Hauptkirche St. Katharinen  
Katharinenkirchhof 1, 20457 Hamburg

⇒ Day 1: Church concert

⇒ Day 1, 2: Chorsaal (Choir Hall)

Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HfMT)  
Harvestehuder Weg 12, 20148 Hamburg

⇒ Day 2, 3: Budge Palais / Fanny-Hensel-Saal (ground floor)

⇒ Day 2, 3: Budge Palais / Präsidentenbüro (first floor)

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg »Carl von Ossietzky«  
(Hamburg State and University Library)  
Von-Melle-Park 3, 20146 Hamburg

⇒ Day 2: Library / Vortragsraum (ground floor)

Hauptkirche St. Jacobi  
Jakobikirchhof 22, 20095 Hamburg

⇒ Day 2: Church concert

Restaurant Brodersen  
Rothenbaumchaussee 46, 20148 Hamburg

⇒ Day 3: Conference dinner

## **Further information and local contacts**

Hochschule für Musik und Theater Hamburg (main entrance)  
+49 40 428482-200

Organizing committee (Roberta Vidic)  
roberta.vidic@hfmt-hamburg.de

## Program

### Day 1 – Thu. 24/11/2022

#### Afternoon: **Museum für Hamburgische Geschichte / meeting at main entrance**

16:00 Free entrance for the exhibition including Johannes Voorhout's painting *Musical Assembly* with Reincken and Buxtehude

#### Evening: **Hauptkirche St. Katharinen**

17:30 Welcome and introduction / **Chorsaal (Choir Hall)**

18:00 → Keynote 1: Ulf Grapenthin, Hamburg, "Johann Adam Reincken (1643–1722): DIRECTOR ORGANI und MUSICUS DOCTUS".

19:00 Festive Concert / **Church** – Reincken's Organ Works in Context. Pieter van Dijk and students, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, organ.

### Day 2 – Fri. 25/11/2022

#### Morning: **HfMT, Budge Palais / Fanny-Hensel-Saal**

08:45–09:15 Registration and coffee

09:15–09:30 Introductory words

09:30–10:30 → Keynote 2: Ivana Rentsch, Universität Hamburg, "Gelehrsamkeit zwischen Gottesdienst und Gänsemarkt: Johann Adam Reincken – ein Organist in Hamburg".

10:30–11:00 Coffee break 1

11:00–12:00 Section 1 – Socio-cultural context, Chair: Francesca Mignogna

→ Albert Clement, Utrecht University, "Relations between Hamburg and the Netherlands in the times of Johann Adam Reincken: Exploring Trade, Politics, and Culture in the 17th and 18th Centuries".

→ Pierre Pascal, Université de Lorraine, Institut de Recherche en musicologie (Sorbonne Université, CNRS, BnF, Culture), "L'Hortus Musicus de J.A. Reincken: monument pour une culture de la Musique authentique?".

12:00–13:00 Lunch 1 (buffet) / **Präsidentenbüro**

#### Afternoon: **Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg »Carl von Ossietzky«**

13:30–15:00 Excursion to the Staats- und Universitätsbibliothek and consultation of Reincken's manuscript / **Vortragsraum (ground floor)**

#### **Hauptkirche St. Katharinen / Chorsaal (Choir Hall)**

15:30–18:00 Section 2 – Material culture, Chair: Roberta Vidic

→ Andreas Fischer, St. Katharinen, Hamburg, "Reinckens Orgel: Zum Wiederaufbau eines legendären Instrumentes".

→ Pieter van Dijk, Universität Hamburg, "Ensemble Musik mit den großen Orgeln".

16:30–17:00 Coffee break 2

→ Ibo Ortgies, Göteborg, "1674 – (k)ein Schlüsseljahr der Hamburger Musikgeschichte?".

→ Florence Gétreau, Institut de recherche en musicologie (Sorbonne Université, CNRS, BnF, Culture), "Reassessing the *Musical Assembly with Reincken and Buxtehude* painted by Johannes Voorhout in 1674".

18:00–19:30 Break for dinner (self-organised)

**Evening: Hauptkirche St. Jacobi**

19:30 Reincken's *Hortus Musicus* and Organ Works from Weckmann and Reincken with teachers and students of the Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Organ & Early Music Department. Doben Marincic, musical direction, Wolfgang Zerer and students, organ.

**Day 3 – Sat. 26/11/2022**

**Morning: HfMT Hamburg, Budge Palais / Fanny-Hensel-Saal**

09:00–09:30 Registration and coffee

09:30–13:00 Section 3 – Theoretical writings, Chair: Jan Philipp Sprick

→ Christophe Guillotel-Nothmann, Institut de Recherche en musicologie (Sorbonne Université, CNRS, BnF, Culture), "Modus, Transposition und Tonsystem in Reinckens *Aritmethicae Harmonicae: Compendium*".

→ Rolf Ketteler, Hochschule für Musik und Theater Rostock, "Arithmos – Logos: Musik und Mathematik bei Johann Adam Reincken und Christiaan Huygens".

→ Roberta Vidic, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, "Jungius, Reincken and the Use of 'Comma Calculations' in Hamburg Writings on Harmonics".

11:00–11:30 Coffee break 3

→ Birger Petersen, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, "Doppelter Kontrapunkt und Modalität bei Jan Adam Reincken und Dieterich Buxtehude".

→ Christoph Prendl, Hochschule für Künste Bremen, "Johann Adam Reinckens Rezeption der Wiener Musiktheorie des späten 17. Jahrhunderts".

13:00–14:00 Lunch 2 (buffet) / **Präsidentenbüro**

14:00–14:30 Lunch concert

**Afternoon: HfMT Hamburg, Budge Palais / Fanny-Hensel-Saal**

14:30–17:00 Section 4 – Musical works, Chair: Christophe Guillotel-Nothmann

→ Christiaan Clement, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, “Reincken as Musical Exegete: an Analysis of ‘Was kan uns kommen an für Noth’”.

→ Angelika Moths, Universität Zürich, Schola Cantorum Basiliensis, “‘Der Deutschen Buchstaben’ – die Bedeutung von Orgeltabulaturen für die Choralfantasie”.

→ Kaleb Koslowski, University of Alberta, Edmonton (Canada), “Hearing the Drama: The Formative Force of Affect in Johann Adam Reincken’s *An Wasserflüssen Babylon*”.

16:00–16:30 Coffee break 4

→ Frederik Kranemann, Hochschule für Musik Freiburg, “Fugen für Tasteninstrumente bei Reincken und seinem Umfeld”.

→ Michael Heinemann, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, “Reinckens Fuge: Zur Entwicklung von Form im emphatischen Sinn”.

→ Volkhardt Preuß, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Jan Philipp Sprick, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, “Die g-Moll-Fuge von Johann Adam Reincken als notierte Improvisation?”.

18:00–18:30 Acknowledgements and closing discussion

**Evening: Restaurant Brodersen**

19:30 Conference dinner (for committee and active participants)

---

---

The *Hochschule für Musik und Theater Hamburg* (HfMT) presents in collaboration with the *Institut de Recherche en Musicologie - IReMus* (Sorbonne Université, CNRS, BnF, Ministère de la Culture), Paris, the interdisciplinary conference “J. A. Reincken in the Focus: 1722-2022”.

Organizing Committee: Christophe Guillotel-Nothmann (IReMus Paris), Francesca Mignogna (IReMus Paris), Jan Philipp Sprick (HfMT Hamburg), Roberta Vidic (HfMT Hamburg).

Scientific Committee: Achille Davy-Rigaux (IReMus Paris), Michael Heinemann (HfM Dresden), Théodora Psychoyou (IReMus Paris), Ivana Rentsch (Universität Hamburg).



## Abstracts

### KEYNOTE 1

**Ulf Grapenthin (Hamburg)**

**Johann Adam Reincken (1643–1722): DIRECTOR ORGANI und MUSICUS DOCTUS**

### KEYNOTE 2

**Ivana Rentsch (Universität Hamburg)**

**Gelehrsamkeit zwischen Gottesdienst und Gänsemarkt:**

**Johann Adam Reincken – ein Organist in Hamburg**

Wie wenig eine strikte Unterscheidung in geistliche und weltliche Musik mit dem frühneuzeitlichen Kunstverständnis kompatibel ist, zeigt in charakteristischer Weise das Schaffen von Johann Adam Reincken. Als Nachfolger seines 1663 verstorbenen Lehrers Heinrich Scheidemann fungierte er während Jahrzehnten als Organist an der Hamburger Katharinenkirche – eine angesehene Position als Kirchenmusiker, die ihn keineswegs daran hinderte, gemeinsam mit Gerhard Schott und Peter Lütkens die Gründung der Oper am Gänsemarkt zu betreiben.

Im zeitgenössischen Theologenstreit, der nicht nur um die Zulässigkeit von Figuralmusik im Gottesdienst, sondern der Musik überhaupt und insbesondere der Oper ausgetragen wurde, trafen die Lager der Pietisten einerseits und der musikaffinen Lutheraner andererseits unversöhnlich aufeinander. Dass Letztere schließlich die Oberhand gewannen, entband die Musikschaaffenden zwar nicht ihrer moralischen Verantwortung, animierte sie jedoch dazu, die kompositorischen Grenzen des sittlich Tragbaren auszuloten. Damit eröffnete sich für geistliche ebenso wie für weltliche Musik eine ästhetische Bandbreite an sinnlichen Mitteln, die das anspruchsvolle Hamburger Publikum mit Nachdruck einforderte.

Reincken in diesen historischen Kontext einzuordnen und die ästhetische Gemengelage der Hamburger Musikwelt auf sein Schaffen zu projizieren, ist Gegenstand des Vortrags.

## SECTION 1 – SOCIO-CULTURAL KONTEXT

**Albert Clement (Utrecht University)**

### **Relations between Hamburg and the Netherlands in the times of Johann Adam Reincken: exploring trade, politics, and culture in the 17th and 18th centuries**

The main exhibit in the MUSEUM FÜR HAMBURGISCHE GESCHICHTE demonstrating baroque music in Hamburg is a painting by Johannes Voorhout, entitled *Musizierende Gesellschaft* [Musical Company] (1674). Of all the people depicted, only two of them look at the viewer. They are two artists from the Netherlands: Johann Adam Reincken and Johannes Voorhout. At the same time, they constitute a significant percentage of the ‘real’ historic individuals depicted here (who are not part of the allegorical figures on this canvas). This observation gives rise to a further exploration of Dutch influences in Hamburg. It appears that in Reincken’s times, close ties between Hamburg and the Netherlands existed in several areas, which will be examined in this contribution.

**Pierre Pascal (Université de Lorraine, Metz)**

### **L’*Hortus Musicus* de J.A. Reincken : monument pour une culture de la *Musique authentique*?**

Nommé organiste et secrétaire de la Katharinenkirche de Hambourg à la mort d’Heinrich Scheidemann en 1663, Johann Adam Reincken a attendu un quart de siècle pour livrer sa première publication et a ensuite laissé s’écouler plus de dix ans avant de renouveler la démarche. Non daté, l’*Hortus Musicus* est répertorié dans le catalogue de la foire de Francfort de 1688 (Göhler 1902, p. 69). Les autres recueils ayant été perdus, c’est le seul témoignage éditorial qui nous soit parvenu.

L’*Hortus Musicus* est un florilège de six pièces pour deux violons, viole de gambe et continuo qui s’inscrit dans le contexte du développement du répertoire instrumental d’ensemble au XVIIe siècle : au confluent des influences italienne et française, la sphère germanique voit se multiplier des publications dans lesquelles les compositeurs explorent le potentiel de cette musique délivrée des impératifs du texte et de la chorégraphie. Hambourg fait partie des quatre centres les plus actifs (Whitehead 1996, p. 50) et le recueil de Reincken semble être le dernier à y être imprimé avant 1700.

À une époque où l’édition est très coûteuse, soumettre pour la première fois sa musique à un public extérieur au cercle local prend une signification particulière : gravé avec un soin extrême, l’*Hortus Musicus* est l’une des toutes premières publications de musique d’ensemble ne recourant pas aux caractères mobiles ; précédé d’une superbe gravure dont Christine Defant a mis en évidence le caractère emblématique et programmatique (Defant 1989, p. 12b–48), ostensiblement orienté par une préface et une dédicace au ton polémique, le recueil se présente comme un manifeste qui offre aux « habiles cultivateurs/adorateurs de la Musique [*Solerti Musices Cultori*] » le plaisir d’en tirer la quintessence, et on comprend l’intérêt qu’il a pu susciter chez Jean-Sébastien Bach.

## SEKTION 2 – MATERIAL CULTURE

### **Andreas Fischer (Hauptkirche St. Katharinen Hamburg)**

#### **Reinckens Orgel: Zum Wiederaufbau eines legendären Instrumentes**

Die Kriegszerstörung der Katharinen-Orgel im Jahr 1943 bedeutete für die Orgelwelt einen unermesslichen Verlust. Die damaligen Verantwortungsträger machten bereits den Versuch, die Orgel zu retten durch Auslagerung und Dokumentation wichtiger Teile. Nach dem Wiederaufbau der Kirche scheiterten zunächst Bestrebungen, auch das Instrument zurückzugewinnen. Erst 2013 konnte dieses Vorhaben durch die Fa. Flentrop (NL) vollendet werden. Dabei konnte auf die 1943 gesicherte Substanz zurückgegriffen werden. Andreas Fischer beleuchtet die Entwicklung und Umsetzung dieses einzigartigen Projektes. Die noch vorhandenen historischen Register werden in kurzen musikalischen Beiträgen auch akustisch präsentiert.

### **Pieter van Dijk (HfMT Hamburg; Conservatorium van Amsterdam)**

#### **Ensemblemusik mit großer Orgel**

Der Hamburger Kantor konnte mit seinem Chor nur in einer der 4 Hauptkirchen an einem Sonntag auftreten. Für die jeweils anderen Kirchen entstand die sogenannte „Organistenmusik“, wobei die Organisten zusammen mit Cornetto- und/oder Geigenspielern und Sängern kleine Kantaten und Solostücke auf der Orgel aufführten. Ratsmusiker und rundreisende Sänger führten diese Musiken auf. Diese Praxis wird in den Quellen als „in die Orgel blasen“ bezeichnet.

Der Orgelbauer Gottfried Frietzsch aus Sachsen kam 1629 nach Hamburg und erweiterte alle Hauptkirchenorgeln. Er fügte oft zusätzliche Obertasten, sog. Subsemitonen, hinzu, um das Tonartenspektrum der mitteltönigen Stimmung zu erweitern.

Auf welcher Tonhöhe und mit welchen Klangfarben wurde musiziert? Welches Manualwerk war am meisten für dieses Ensemblespiel prädestiniert?

Dieser Vortrag ist fokussiert auf die Orgeln in St. Jacobi und St. Katharinen und die Hamburger Ensemblemusik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im Eröffnungskonzert wird auch Ensemblemusik von Johann Schop und Christoph Bernhard erklingen, um die besondere Klangbalance zu demonstrieren.

### **Ibo Ortgies (Göteborg)**

#### **1674 – (k)ein Schlüsseljahr der Hamburger Musikgeschichte?**

Mit dem 1674 fertiggestellten Um- und Erweiterungsbau der großen Orgel der Katharinenkirche unter Ägide Johann Adam Reinckens wurde in Hamburg eine Phase systematischer, umfangreicher Orgelbautätigkeit eröffnet, die die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts umfasste. In fast allen größeren Kirchen Hamburgs, insbesondere in den Hauptkirchen, wurden die Orgeln für z. T. exorbitante Summen modernisiert und äußerlich aufgeputzt. Bis heute prägen die erhaltenen bzw. zu gewissen Teilen rekonstruierten Orgeln dieser Zeit den Eindruck Hamburgs als Musik- und Orgelstadt um 1700 mit.



Die hohe Qualität der Arbeiten der beteiligten Orgelbauer (Jochim Richborn, Johann Friedrich Besser, Arp Schnitger) steht jedoch in einem auffallend großem Missverhältnis zu der Tatsache, dass es kaum noch bedeutende Organisten gab: Nach dem Tod des berühmten Jacobi-Organisten Matthias Weckmann 1674 war Reincken in St. Katharinen für fast drei Jahrzehnte der einzige Stern am Organisten-Firmament Hamburgs (erst 1702 erlangte mit Vincent Lübeck in St. Nicolai noch einmal ein bedeutender Organist eine entsprechende Stelle). In der Mitte des 17. Jh. hatten dagegen an jeder Hauptkirche weithin berühmte Organisten gewirkt, die zum Teil sogar mit ihrer sogenannten „Organistenmusik“ (Ensemblemusik an der Orgel) dem Hamburger Kantor eine gewisse Konkurrenz machten.

Parallel dazu und in eben diesem Jahr 1674 verließ der bis dato Kantor Christoph Bernhard nach elf Jahren Wirkens die Hansestadt. Bei seinem Abschied, bald nach dem Tod seines Freundes Weckmann, tat er eine glaubhaft überlieferte Bemerkung, in welcher er der Qualität der Musik und Musikausübung in Hamburg eine negative Entwicklung vorhersagte. Tatsächlich – Bernhard konnte dies kaum vorhergesehen haben – folgte ihm 1675 Joachim Gerstenbüttel im Amt, dessen jahrzehntelanges Wirken gar als „retardierend“ und „befremdlich“ gesehen wird. Es werden hier Fragen offenbar, die zu erörtern sind, z. B., ob sich die Diskrepanz zwischen Quantität und Qualität des Orgelbaus einerseits und der Organisten andererseits erklären lässt, und ob es sich nur um eine zufällige Entwicklung handelt.

### **Florence Gétreau (IReMus Paris)**

#### **Reassessing the Musical Assembly with Reincken and Buxtehude painted by Johannes Voorhout in 1674.**

This famous group portrait of a domestic music party by Johannes Voorhout has attracted a wealth of musicological studies - and far less interest from art historians - since it entered the collections of the *Museum für Hamburgische Geschichte*. In the thirty or more studies or commentaries devoted to this painting, the debate has focused on the identification of the two principal musicians and the canon represented.

We will attempt here to take stock of what is known about these questions and we will seek to better understand other details: the identification and symbolism of the six other figures that have been rarely considered or even ignored; the very specific models of instruments represented; the allegorical significance of this assembly in Reincken's career; and finally the originality of this group portrait, which seems almost unique in the production of collective portraits of musicians (artists generally represent them in their official activities) and which should be considered in the broader typology of portraits of artist-friends.

Why did Reincken, who may have suggested all these programmatic intentions to the painter Voorhout, his friend (as we shall show) and portraitist, wish to leave such a message to his entourage and thus to posterity?

## SECTION 3 – THEORETICAL WRITINGS

### **Christophe Guillotel-Nothmann (IReMus Paris)**

#### **Modus, Transposition und Tonsystem in Reinckens *Musicae Aritmethicae: Compendium***

Reinckens Traktat *Aritmethicae Musicae: Compendium* (D-Hs ND VI 5002) zielt auf eine „melopoeia Numerica“ ab, d.h. auf eine Komposition nach den berechneten Proportionen und Saitenlängen von Tonhöhen. Dieses Ziel führt zu nahezu unlösbaren Herausforderungen im Kontext der Modus- und Skalenlehre, bei der Berücksichtigung exakter Intervallproportionen von Modustranspositionen. Zeugen Reinckens Erweiterungen von Sweelincks *Lehren und Unterrichtungen von der Composition* (D-Hs ND VI 5338, S. 7) von einem erweiterten Transpositionsverständnis, gemäß welchem jeder Modus „durch alle Claves, Toni und semitonii“ transponiert werden kann, so erfolgen die Transpositionen im *Aritmethicae Musicae: Compendium* nicht etwa auf der Basis eines fixen und unwandelbaren Hintergrundsystems, sondern implizieren die exakte Verrückung aller Skalenbestandteile (so z.B. auch die Verrückung der großen und kleinen Ganztöne der diatonisch-syntonischen Skala). Ein besseres Verständnis dieses Standpunkts, der von den Folgegenerationen – z.B. von Walther (1708) – aufgegeben wird, ist wichtig, um das sich wandelnde Verhältnis zwischen Tonart und Skala zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert im Detail zu erfassen.

Wurde dieser Wandel früh im Sinne einer Umkehrung des „logische[n] Verhältnis zwischen Modus und Transpositionsskala erkannt (Dahlhaus 1955, S. 296) und als Übergang von diatonischen „Qualitäten“ zu tonalen „Funktionen“ gedeutet (Meeùs 1997, S. 67-68 und 74-75), bleiben – von wenigen Ausnahmen abgesehen (Guillotel & Ceulemans 2020) – Arbeiten aus, die diese Entwicklung anhand von detaillierten Fallstudien beleuchten. Das bislang unerschlossene *Aritmethicae Musicae: Compendium* ist dafür geradezu prädestiniert, weil es auf die mathematische Berechnung musikalischer Phänomene fokussiert und gleichzeitig einen Bezug zur Komposition und Exekution zulässt.

Reinckens Verständnis des Tonsystems wird in diesem Beitrag durch einen vergleichenden Ansatz – unter Rekurs u.a. auf die im *Compendium* zitierten Theoretiker (z.B. Stifel, Zarlino, Kepler, Mersenne) – auf Spezifitäten untersucht und zugleich in die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts verortet. Darauf basierend werden die intellektuellen, ästhetischen und philosophischen Prämissen und Implikationen von Reinckens Theoriebildung aus der Perspektive eines breiteren geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontexts betrachtet.

### **Rolf Ketteler (HMT Rostock)**

#### **Arithmos - Logos. Musik und Mathematik bei Johann Adam Reincken und Christiaan Huygens**

In Christian Wolffs *Mathematischem Lexicon* (1719) findet man unter dem Stichwort „Musica, die Musik oder Thon=Kunst“ einen kurzen Eintrag zur Musiktheorie. Die Musica wird dort definiert als „eine Wissenschaft, die Töne abzumessen“. Ob mit dem Verb „abmessen“ ganze Zahlen, geometrische Strecken oder auch irrationale Größen gemeint sind, wird nicht ausgeführt. Am Ende des Artikels werden zeitgenössische Mathematiker und Physiker genannt, die neue Ordnungen von Tonsystemen ersinnen. Auch Hugenio wird erwähnt. Hugenio ist die lateinische Schreibweise des Nachnamens des holländischen Gelehrten Christiaan Huygens (1629-1695), der seit 1661 auch Gedanken zur Musiktheorie formuliert

und diese 1691 in dem Artikel „Lettre touchant le Cycle Harmonique“ veröffentlicht hat. Huygens benutzt in seinen Ausführungen auch das seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts bekannte logarithmische Rechnen.

Im Nachlass von Johann Adam Reincken befindet sich ein Manuskript, das *Arithmeticae harmonicae compendium* überschrieben ist. Auch Reincken hat sich also dem Bereich Musik und Zahl zugewandt. Sein Manuskript ist nicht datiert, es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass Reinckens Gedanken zur Musiktheorie in dieselbe Zeit fallen wie die von Christiaan Huygens. Reincken übersetzt den Titel seiner Schrift mit *Compendium der „harmonischen Arithmetica“*. Für Reincken steht somit die natürliche Zahl, der Arithmos, im Mittelpunkt der Überlegungen. Das Verhältnis zweier Maße, das seit der antiken Musiktheorie bestimmte Intervalle und Stufen repräsentiert, bildet sowohl für Reincken als auch für Huygens den Ausgangspunkt der musiktheoretischen Betrachtung. Jedoch werden jeweils aufgrund verschiedener Prämissen und mathematischer Auffassungen unterschiedlichen Wege eingeschlagen. Die Hypothesen beider Autoren zum Aufbau eines Tonsystems sollen kontrastiert und eingeordnet werden. Dabei werden auch unterschiedliche Aspekte zu Stimmung, Kompositionsregeln und zum Instrumentenbau gestreift.

**Roberta Vidic (HfMT Hamburg)**

### **Jungius, Reincken, and the use of ‘comma calculations’ in Hamburg writings on Harmonics**

Christoph Meinel once compared a list, describing the content of Joachim Jungius’ (1587–1657) scholarly library, with a Swiftian «Battle of Books» (Meinel 1993). Unfortunately, many of such battles, as well as earlier scholarly libraries from seventeenth-century Hamburg, are difficult to reconstruct after the devastation of the Second World War. This also applies to a specific issue in the frame of the turn from traditional Humanism to the modern sciences: that is, a redefinition of the traditional discipline of Harmonics in the strict relationship of music theory and new methods of calculation. The present discussion will focus on the circles around Jungius and Johann Adam Reincken.

The *Collegium Apodicticum et exemplare* (D-Hs NJJ Wo.29) belongs to the Jungius Archive, including parts of a lecture on musical intervals (Section [3]) and ‘Definitiones musicae’ (Section [3a]) in the handwriting of Christian Buncke (??–1659), as well as anonymous lecture notes on Harmonics (Section [6]). These writings precede the edition of the ‘Harmonica’ (Hamburg 1679) by Johann Vaget (1633–1691), a former student of Jungius. Previous research has shown how Jungius introduced a specific terminology for tempered intervals, beginning with the quarter of the syntonic comma: the «quartula» (Barbieri 1987). Furthermore, Jungius’ lectures can be related to library holdings (Meinel 1992, Vidic 2022), such as Kepler’s *Harmonices mundi libri v* (Linz 1619).

Besides a persisting reception of Kepler’s book, a comparison with Reincken’s *Aritmethicae Harmonicae* (D-Hs ND VI 5002) also allows a broader contextualization. As we know, the logarithmic transformation of linear pitch values was originally proposed to avoid the overcomplicated root calculations necessary for the different temperaments (Lindley 1987, Barbieri 1996). Early research including logarithms was, however, scarcely publicized (Rasch 2002). After describing the genre and structure of different writings, it is important to examine the specific notation and purpose of a certain ‘comma calculation’. Concluding, it can never be emphasized enough how these sources witness a special educational commitment.

## **Birger Petersen (JGU Mainz)**

### **Doppelter Kontrapunkt und Modalität bei Jan Adam Reincken und Dieterich Buxtehude**

Für Buxtehudes Praeludium in d BuxWV 140 stellt Klaus Beckmann (Beckmann 2021, S. 158) eine mehrfach korrumpierte Überlieferung fest, die auf der stark individualisierten Notationspraxis sowie einer damit verbundenen problematischen Rezeption der Tabulaturvorlage beruht; der schadhafte Quellentext der Komposition verleitet in der Regel zu Spekulationen zu Fragen der Moduszuweisung, wobei Beckmann herausstellt, dass es sich hier ausschließlich um ein Überlieferungsproblem handelt. Nun ist dieses Praeludium nicht nur Buxtehudes meistgedrucktes Orgelwerk, sondern zugleich auch dasjenige, das wahrscheinlich am intensivsten durch die Satztechnik des Doppelten Kontrapunkts geprägt ist. Diese Technik ist sehr spät als Kriterium für die Edition wahrgenommen worden (Beckmann 1989, 1997; Schumacher 2012): Aufgrund seiner extensiven Verwendung in diesem Werk ist eine effiziente Überprüfung der Überlieferung möglich.

Buxtehude gehört mit Christoph Bernhard, Matthias Weckman[n] und Johann Theile zu einem norddeutschen »Netzwerk des Doppelten Kontrapunkts« (vgl. Walker 1989), in dessen Mittelpunkt Jan Adam Reincken steht – dokumentiert durch die in seinem Besitz überlieferten Handschriften, darunter auch Traktate von der Hand Johann Theiles und Sweelincks, die den Rückgriff auf die *Istitutioni harmoniche* Zarlinos erkennen lassen, aber auch durch seine Kompositionen, so an seiner Choralbearbeitung „An Wasserflüssen Babylon“, die diese Satztechnik quasi katalogartig präsentiert. Der Beitrag widmet sich entsprechend strukturanalytischen Fragestellungen im Vergleich der Techniken in Choralbearbeitungen von Reincken und Buxtehude und unter Bezugnahme auf Johann Theiles „Kurtze doch deutliche Regulen von denen duppelten Contrapunten“, die zu den Handschriften in Reinckens Besitz zählten; dabei spielt die Frage von Modalität in der Orgelmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine überraschend beherrschende Rolle.

## **Christoph Prendl (HfK Bremen)**

### **Johann Adam Reinckens Rezeption der Wiener Musiktheorie des späten 17. Jahrhunderts**

1670 verfasste Johann Adam Reincken ein handschriftliches Traktat, das auf der von ihm bereits zu einem früheren Zeitpunkt rezipierten Lehre Jan Pieterszoon Sweelincks fusst. Reincken fügte dieser jedoch nicht nur eine vollständig neue und eigenständigen Fugenlehre hinzu, er verweist auch kurz auf eine neue Lehrmethode, deren Wurzeln in der norditalienischen Kontrapunktlehre des frühen 17. Jahrhunderts liegen und die ihm mit großer Wahrscheinlichkeit durch musiktheoretische Schriften aus dem Wiener Raum bekannt wurde: den Gattungskontrapunkt. Einige Jahre später fertigte Reincken eine heute verschollene Abschrift eines Traktats des Wiener Hoforganisten Alessandro Poglietti an, das neben einer modifizierten Fassung von Christoph Bernhards „Ausführlichem Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien“ auch eine eigenständige Kontrapunktlehre enthielt. Obwohl der Inhalt dieser Lehre durch eine Abschrift eines Brünner Organisten aus dem 17. Jahrhundert bekannt ist, wurde sie bislang von der Forschung kaum beachtet. Sie zeichnet gemeinsam mit den von Paul Mark Walker untersuchten „Carissimi/Bertali-Manuscripts“ ein genaues Bild, wie der Gattungskontrapunkt in der Kompositionspraxis des späten 17. Jahrhunderts verwendet wurde. Der Beitrag untersucht neben den quellenkundlichen Aspekten vor allem die Frage, welche Relevanz der Gattungskontrapunkt in seiner spezifischen Wiener Ausformung für Reinckens eigene Lehr- und Kompositionstätigkeit besaß.

## SECTION 4 – MUSICAL WORKS

**Christiaan Clement (HfM Dresden; KU Leuven)**

### **Reincken as musical exegete: an analysis of *Was kan uns kommen an für Noth***

The organist, harpsichordist, and composer Johann Adam Reincken (1643-1722) may be regarded as one of the foremost exponents of North-German musical culture of the Baroque. Reincken was an *Enkelschüler* of Jan Pieterszoon Sweelinck, the most influential organist and composer of the Dutch Republic. In recent decades, a significant body of knowledge on text-based composition practices during the Baroque has emerged from musicological research. Nevertheless, text-music relationships in Reincken's work have received little attention in scholarly literature thus far. He composed two monumental chorale fantasias, being *An Wasserflüssen Babylon* (the largest surviving North-German chorale fantasia) and *Was kan uns kommen an für Noth*.

Recently (Clement 2021), I attempted to shed a new light on text-music relationships in Reincken's *An Wasserflüssen Babylon*. However, a substantive musical analysis of his *Was kan uns kommen an für Noth* is currently lacking. Building on and continuing this previous study, I intend to address this scholarly lacuna by exploring how music and text work together in Reincken's latter chorale fantasia. Furthermore, the position of his *Was kan uns kommen an für Noth* within the North-German organ tradition of the Baroque will be considered by contextualising it as part of the Sweelinck-school's musical lineage.

**Angelika Moths (Universität Zürich, Schola Cantorum Basiliensis)**

### **„Der Teutschen Buchstaben“ – die Bedeutung von Orgeltabulaturen für die Choralfantasie**

Insbesondere bei der Musik für Tasteninstrumente ist die Verbindung zwischen Notat und Gattung ganz besonders eng. So macht noch J. Mattheson (1739) darauf aufmerksam, dass sich bei einer Toccata „die unter und in einander geflochtenen Noten mit unsern Druck=Schrifften nicht füglich darstellen“ lassen. Wenn er sich hier auch auf den dafür nicht geeigneten Typendruck bezieht und damit eher auf den technischen Aspekt verweist, so bleibt die Sache an sich bedeutsam: Sowohl Gattung als auch drucktechnische Schwierigkeiten prägen die Veröffentlichungen von Werken insbesondere für die Orgel.

Wenn F. E. Niedt einen Protagonisten in seiner *Handleitung* (1710) „nichts von der Teutschen mühsahmen Tabulatur“ halten lässt, weil man doch die Musik „aus dem Fundament“ erlernen sollte, wird deutlich, wie gegensätzlich die Lehrmeinungen zu diesem Zeitpunkt noch waren. Ohne Zweifel gewinnt die Inspiration zur Improvisation aus der Oktavregel auch bei deutschen Organisten an immer größerer Bedeutung. Aber dieses Denken eignet sich nicht für alle Gattungen gleichermaßen.

Für die Choralfantasie in ihrer norddeutschen Prägung, die sich von der J. P. Sweelincks bereits entfernt hat, kann gezeigt werden, wie eng die Beziehung zwischen Gattung und Notation in neuer deutscher Orgeltabulatur ist und wie sehr „Denken“ in Orgeltabulatur sowohl beim Komponieren als auch beim Improvisieren dienlich ist. Somit wird auch deutlich, dass diese Notation mehr war als die ab dem 18. Jahrhundert so negativ konnotierte Bezeichnung des „Absetzens“ suggeriert. Gattung und Notation erreichen vielmehr zeitgleich ihren Höhepunkt und weichen dann gleichermaßen dem sowohl Stil als auch Notation prägenden Generalbass.

**Kaleb Koslowski (University of Alberta / Edmonton, Canada)**

**Hearing the Drama: The Formative Force of Affect in Johann Adam Reincken's *An Wasserflüssen Babylon***

Johann Adam Reincken's *An Wasserflüssen Babylon* has been an object of fascination for scholars and organists since the eighteenth century. A lesson in textless drama, the piece is a stylistic and technical compendium that showcases many of the expressive resources available to organists during the late seventeenth century (Butt 2004). For aspiring organists, including a young Johann Sebastian Bach, it was a model for study and emulation. For modern scholars, it illuminates the artistry with which these musicians plied their craft. But the piece also poses a series of challenges. It is unclear what function such a piece might have had (Edler 1989, 2002; Rampe 2003-2005); and its fusion of chorale and free fantasia has produced differing perspectives about how to understand its chimerical form (Butt 2004; Dirksen 2005). Analyses have given much consideration to these two dimensions but focus almost exclusively on identifying and organizing idiomatic procedures. Might approaching the piece from a different focus bring clarity to such discussions and illuminate the dramatic element of Reincken's work in another light?

This paper offers a hearing of the core section of *An Wasserflüssen Babylon* (~mm. 137-235). I argue that the key to the piece's dramatic character lies less in the variety of styles and conventions for which it is celebrated than in the vertiginous contrasts between them. The sense and meaning of the work, which eludes analytical approaches focused on the organizational influence of the underlying chorale melody, attains an astonishing plasticity through a listening attentive to the subtle interruptions, repetitions, and rapid shifts of mood, colour, and texture on the organ, covering a gamut of affects from the profoundest intimacy and pathos to elation and brightness. It is in the intricacy of this teleological weave, I counted, that Reincken's work can be singled out for its compositional and performative virtuosity.

**Frederik Kranemann (HfM Freiburg)**

**Fugen für Tasteninstrumente bei Reincken und seinem Umfeld**

Neben den kunstvollen instrumentalen Fugen des *Hortus Musicus*, die sich unter anderem durch kompositorische „Kunstgriffe“ wie den mehrfachen, umkehrbaren Kontrapunkt auszeichnen, finden sich in Reinckens Schaffen für Tasteninstrumente auch Fugen, die durch ihre geringe Komplexität als Vorlagen für einfache Improvisationen prädestiniert zu sein scheinen. In Betracht kommen hierfür die „canzonartigen“ Fugen der Toccata in G sowie die erste Fuge der in verschiedenen Quellen überlieferten Toccata in A (BWV Anh. 178, u. a. Dirksen 1998), die Reincken zugeschrieben wird (ediert von Pieter Dirksen 2005). Kennzeichnend für sie sind neben Satzmodellen aus der Tradition des *contrapunto alla mente* und eine am „Griff“ der Generalbasspraxis orientierten Satzweise auch beibehaltene kontrapunktierende Gegenstimmen, die bei jedem Themeneinsatz lediglich transponiert werden. Oft werden schon ihre durchgehend „bewegten“, „instrumentalen“ Themen durch die Anwendung von Techniken des *cantus fractus* (Johann Georg Neidhardt, *Compositio problematice tradita*, ca. 1715) auf akkordische Strukturen und elementare Satzmodelle gewonnen. Ihr beinahe exemplarischer Charakter verweist möglicherweise auf eine Unterrichtstradition der norddeutschen Orgelschule, die sich auch in kleineren Werken Dieterich Buxtehudes und in der Toccata in C (überliefert im sog. „Codex E. B.“) von Peter

Heidorn, der dem Kreis um Reincken wahrscheinlich nahestand, nachweisen lässt. Sie zeigen, dass die Verwendung einzelner Satzmodelle und ihre Verknüpfung nicht nur Material für zahlreiche improvisierte Fugen liefern konnten, sondern auch im Kontext der Organistenproben brauchbare „Rezepte“ bereitstellten, die die Lösung der gestellten Aufgaben ermöglichten (vgl. u. a. Maul 2007). Unter Verwendung von Analysemethoden, wie sie in den letzten Jahrzehnten im Umfeld der Freiburger Hochschule und der Schola Cantorum Basiliensis im Sinne einer „historisch- informierten“ Satzlehre entwickelt worden sind (u. a. Holtmeier/Menke/Diergarten 2011) sollen die Werke auf ihr didaktisches Potential hin untersucht werden. In Anlehnung an Friedrich Erhard Niedts *Musicalische Handleitung* (Hamburg 1710), die – wie Anette Unternährer-Gfeller 2018 im *Compendium Improvisation* der „Forschungsgruppe Basel für Improvisation“ gezeigt hat – einige Parallelen zur Lehre der italienischen *partimento*-Tradition aufweist, soll dieser Blick auch weiter gefasst auf bestimmte Suiten für Tasteninstrumente von Reincken übertragen werden und Wege aufgezeigt werden, Kompositionen Reinckens und seiner Zeitgenossen für den heutigen Improvisationsunterricht auf „historisch-informierter“ Grundlage nutzbar zu machen.

### **Michael Heinemann (HfM Dresden)**

#### **Reinckens Fuge: Zur Entwicklung von Form im emphatischen Sinn**

Reinckens g-Moll-Fuge, ein Solitär in der handschriftlichen Überlieferung, ist ein selbstständiges Werk und nicht nur ein kontrapunktischer Teilsatz eines Präludiums. Mithin galt es, eine Form zu konstituieren, die jenseits der Regeln einschlägiger Lehrbücher Kohärenz stiftet. Im Rückgriff auf Konzepte anderer Genera entwarf Reincken exemplarisch eine Fuge, deren Implikationen für das Schaffen nicht zuletzt Johann Sebastian Bachs demonstriert werden sollen.

### **Volkhardt Preuß / Jan Philipp Sprick (HfMT Hamburg)**

#### **Die g-Moll-Fuge von Johann Adam Reincken als notierte Improvisation?**

Die Fuge hat wesentliche Ursprünge in der Kunst der Improvisation. Das setzt voraus, dass das Zusammenwirken der Stimmen nicht ausschließlich vom kombinatorischen Intellekt, sondern wesentlich vom spielerischen, also sequenziellen und ornamentalen Impuls bestimmt ist. Wird die Improvisation nun aber notiert, so ist es selbstverständlich, dass dieser Impuls zwar noch da ist, aber indirekt modelliert wird, indem er sich gestalterischer Kontrolle unterwirft. Dies gilt nicht nur für die themengebundenen Passagen, sondern insbesondere auch für die themenfreien Passagen, die für die tonale und formale Architektur einer Fuge eine zentrale Rolle spielen.

In unserem Vortrag möchten wir zunächst die sich verändernde Rolle der harmonischen Sequenzen von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts diskutieren. Auch wenn nicht viele Fugen Johann Adam Reinckens überliefert sind, zeigen die wenigen Beispiele – insbesondere die g-Moll-Fuge –, dass Reincken stilistisch nicht nur auf der Höhe seiner Zeit war, sondern gerade im Umgang mit sequenziell-modellhaften Satztechniken auf die Schüler- und Enkelgeneration vorausweisen. Um diese Positionierung zu verdeutlichen, werden neben Parallelbeispielen aus Reinckens Zeitumfeld

(Dietrich Buxtehude und Vincent Lübeck) auch Werke seiner Enkelgeneration (J.S. Bach) herangezogen.

Die Kunst der Improvisation ist aber auch untrennbar mit der Kunst der Ornamentation verknüpft. Auch hier lässt sich eine Zeit des Übergangs erkennen: von der starren Diminution zur hochbarocken Verzierungsidiomatik, die den französischen und italienischen Stil zu einer musikalischen Sprache vereint. Um dies auch praktisch zu verdeutlichen wird der Vortrag von Improvisationsbeispielen am Tasteninstrument begleitet und versucht auf diese Weise der Frage näherzukommen, wie die Ornamentation konkret in den Dienst imitatorischer Kontrapunktik und damit der Fuge gestellt wird. Die g-Moll Fuge Reinckens zeigt besonders klar, dass einem Fugenthema häufig ein einfacher sequenzieller Gerüstsatz zu Grunde liegt. Aus diesem wird sowohl das Thema selbst, dessen Gegenstimmen und auch Teile der themenfreien Passagen durch Ornamentation gewonnen. Diese Methode wird später in den Quellen von Mauritius Vogt (1719) und Friedrich Wilhelm Marpurg (1752) ausführlich dargestellt werden. Wir werden die kompositorische Verwirklichung dieser Methode als Reflex einer improvisierten Praxis im Kontext des norddeutschen „Stylus phantasticus“ bereits bei Reincken und seinen Zeitgenossen entdecken.