

Wenn das bedeutendste Verdienst deutschsprachiger Barockmusiker – wie Johann Joachim Quantz 1752 meint – vor allem in deren Fähigkeit bestand, *aus verschiedener Völker [...] Geschmacke [...] mit gehöriger Beurtheilung das Beste zu wählen*,ⁱ dann verkörpert Johann Jacob Froberger zweifellos den entscheidenden Pionier zu einer epochalen Leistung. Anders als alle nachfolgenden Generationen, die Quantz dabei – einschließlich seiner eigenen – im Blick gehabt haben mag, begnügte Froberger sich aber nicht mit einem flüchtigen Blick auf den Rest der Welt, der zuallererst wahrnimmt, dass die Ausländer mit ihrem eigenen „Nationalgeschmacke selbst nicht [...] recht zufrieden“ⁱⁱ sind, und er lässt es auch nicht mit chauvinistischen Bewertungen zwischen dem „Besten“ auf der einen Seite und Attributen wie „*frech und bizarr*“ oder „*simpel*“ auf der anderen Seite bewenden: Anstatt sich – wie viele seiner deutschsprachigen Kollegen – mit dem Lesen ausländischer Notentexte zu begnügen, hat Froberger keine Mühe gescheut, persönlich in die entscheidenden musikalischen Metropolen seiner Zeit zu reisen. Rom, Dresden, Paris und London waren die bedeutendsten Stationen der Auslandsaufenthalte, die er zwischen seinem einundzwanzigsten und achtunddreißigsten Lebensjahr (von 1637 bis 1658) als kaiserlich-österreichischer Hoforganist absolviert hat, und die aus dem namenlosen Sohn eines Stuttgarter Pageninspektors in weniger als zwei Jahrzehnten einen Kosmopoliten von europäischem Format gemacht haben. Vor allem unter Kaiser Ferdinand III. scheint er vor allem die Aufgabe eines musikalischen Kundschafters und eines kulturpolitischen Gesandten für den Wiener Hof wahrgenommen zu haben: Schon wenige Monate, nachdem Froberger den ersten Dienstvertrag als kaiserlich-österreichischer Organist unterzeichnet hatte, bedachte sein Dienstherr ihn mit einem Stipendium von 200 Gulden, um ihm auf diese Weise das Startkapital für eine Exkursion zu dem weltberühmten Maestro Girolamo Frescobaldi am Petersdom von Rom bereitzustellen.

Während Ferdinand III. seine Geldbörse zog, um dem neuen Organisten eine Studienfahrt an den Tiber zu spendieren, war gerade die zweite Auflage von Frescobaldis *Primo Libro di Toccate* im Handel erschienen. So reizvoll der Erwerb des Notenbuches auch immer erscheinen mochte, so wenig konnten gestochene Schriftzeichen den Effekt erklären, den Frescobaldis persönliche Spielweise auslöste. Wenn der Maestro etwa ein *Arpeggiando* aus den ersten Akkorden eines Stückes improvisierte oder den Takt *bald schmachtend, bald schnell und dann wieder innehaltend* führte, ganz so wie es *bei den modernen Madrigalen dieser Zeit im Sinne der Affekte* üblich war, dann folgte die Musik viel mehr einer augenblicklichen Eingebung als irgendeiner niedergeschriebenen Dramaturgie.ⁱⁱⁱ

Johann Jacob Froberger blieb für gut drei Jahre Gast des österreichischen Botschafters Scipio Gonzaga am Tiber, und zweifellos hat er unter dem Einfluss Frescobaldis auch eigene Stücke im römischen Stil verfasst. Nach Niederschriften aus dieser Zeit suchen Forscher aber bis heute vergebens. Erst die folgende Italien-Reise, zu der der kaiserlich-österreichische Organist sieben Jahre später aufgebrochen ist, bescherte der Nachwelt eine erste Sammlung italienisch inspirierter Stücke aus Frobergers Feder. Titel und Signatur dieses unter dem Namen *Giovanni Giacomo Froberger* verfassten *Libro secondo* offenbaren die Begeisterung des Komponisten für den landestypischen Zungenschlag ebenso unverhohlen wie die Tonsprache, die sich zwischen den Buchdeckeln verbirgt.

Girolamo Frescobaldi selbst war zum Zeitpunkt von Frobergers zweiter Italienreise zwar schon fünf Jahre tot, aber in der Gestalt von Giacomo Carissimi und dem Jesuiten Athanasius Kircher fand er auch diesmal wieder zwei hochkarätige Mentoren am Tiber. Seit Kircher zum ersten Mal europaweit durch die Erfindung mehrerer automatischer Komponiermaschinen von sich reden gemacht hatte, war Frobergers Dienstherr vor allem daran interessiert, möglichst viel über diesen Erfinder und dessen rätselhaftes Komponierkästchen in Erfahrung zu bringen. Der Öffentlichkeit hatte Kircher nur einen einfachen Apparat zugänglich gemacht, der einfache vierstimmige Sätze bilden konnte. Einen weiteren, der auch kontrapunktische Formen und stilistische Differenzierungen in die Gestalt von Rechenoperationen überführte, behielt der Jesuit ausgewählten Fachkollegen und besonderen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens vor.^{iv} Dass er Johann Jacob Froberger vor dessen Rückreise nach Wien ein Exemplar dieser wundersamen „*Arca Musurgia*“ ins Gepäck legte, verkörpert zweifellos einen besonderen Adelschlag für den vierzehn Jahre jüngeren Musiker. Das Gepäckstück freute am Ende vor allem den Kaiser: Ferdinand III. soll die „*Arca*“ mehrfach zur Komposition eigener Stücke genutzt haben. Aber auch Froberger selbst vertonte mit Hilfe des Gerätes mindestens ein Mal einen Psalm.^v In Zusammenhang mit seiner Cembalomusik scheint der kaiserlich-österreichische Hoforganist Kirchers Apparatur dagegen niemals genutzt zu haben. Wahrscheinlich hängt es mit der besonderen, individuellen Note des Genres zusammen, wenn er hier lieber selbst Herr der Lage blieb.

Tatsächlich zeigt die Schreibart der drei italienischen **Toccaten (II und XIX in d-moll sowie XI in e-moll)** – vor allem in ihren freien, einleitenden Abschnitten – einen bemerkenswert detailverliebten Personalstil des Komponisten. Hier scheint Froberger sich mit besonderer Lebhaftigkeit an die Gesten Girolamo Frescobaldis zu erinnern. Beim formalen Gesamtkonzept der **Toccaten in d-moll (II und XIX)** schlägt er allerdings Wege ein, die das Werk Frescobaldis noch nicht kennt: Auf einen improvisatorisch wirkenden Anfangsteil erklingen jeweils mehrere Fugen, deren Themen feinsinnig aufeinander Bezug nehmen.

Die Auseinandersetzung mit italienischer Musik sollte den kaiserlich-österreichischen Organisten noch lange nach dem Ende seiner italienischen Studienreisen beschäftigen. Von den drei Toccaten aus dem Programm dieser Einspielung entstand allein die *Toccata d-moll (II)* im Kontext einer Italienexkursion. Die *Toccata in e-moll (XI)* schrieb er sieben Jahre später, und die *Toccata XI* kennt die Forschung nur als posthume Abschrift Gottlieb Muffats. Auch das vierstimmige **Ricercar in d-moll (VII)** reflektiert nach beinahe einem Jahrzehnt noch einmal die musikalischen Reiseerlebnisse vom Tiber. Selbst wenn Froberger das Stück erst rund anderthalb Dekaden nach seiner ersten Romreise niedergeschrieben hat, folgt der Bauplan immer noch weitgehend Beispielen aus Frescobaldis *Fiori musicali* (1635) oder der erweiterten Neuauflage des *Primo Libro di Toccate*.

Ganz offensichtlich hat es den Kammerorganisten Ferdinands III. im Anschluss an seine zweite Romreise nur für kurze Zeit in Wien gehalten. Schon im Spätherbst des Jahres 1649 finden wir den Dreiunddreißigjährigen wieder auf Reisen.

Allerdings verlaufen Frobergers Spuren diesmal so kreuz und quer durch Europa, dass die Musikgeschichtsschreibung für die nächsten vier Jahre kaum mehr Anhaltspunkte zur Rekonstruktion seiner Route kennt als ein paar spärliche, unzusammenhängende Notizen:

In Dresden ließ er sich auf einen musikalischen Wettstreit mit dem amtierenden Hoforganisten Matthias Weckmann ein, bevor er ein paar sporadische Spuren im nördlichen Rheinland und in den Niederlanden hinterließ. Erst 1652 wurde er wieder vorübergehend sesshaft: Für gut ein halbes Jahr bildete Paris Frobergers Wahlheimat. Hier machte er die Bekanntschaft einiger der bedeutendsten Instrumentalisten seiner Zeit. Mit dem Lautenisten Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, verband ihn eine enge, persönliche Freundschaft. Als dieser im Jahr 1652 nach einem Souper bei einer der berühmtesten Kurtisanen von Paris die Treppe seines Hauses hinunterstürzte und sich dabei tödlich verletzt hatte, setzte Froberger ihm – ähnlich wie sein Berufskollege Louis Couperin – mit dem **Tombeau Blancheroche** ein Denkmal, in dem er den Treppensturz als absteigende c-moll-Tonleiter darstellt.

Klangrhetorische Symbole wie diese *Katachresis* bilden von etwa 1650 an Frobergers Grundvokabular für die Nacherzählung zahlloser außermusikalischer Vorgänge. Bei seinen programmatischen Plots handelte es sich sehr häufig um persönliche Notlagen, Gefahrensituationen oder eben, wie im Beispiel des „*Tombeau Blancheroche*“, um Totenklagen. Das „*Memento Mori*“ barocker Lyriker hatte als zentrale Devise offenbar auch in der musikalischen Rhetorik des 17. Jahrhunderts Fuß gefasst. Angesichts der Tatsache, dass Frobergers Lebenswege und Reiserouten bis 1648 immer wieder diverse Schlachtfelder und Elendsszenarien des Dreißigjährigen Krieges gekreuzt haben müssen, erscheint sein Interesse an der Verwendung tondichterischer „*Vanitas*“-Symbole und rätselhafter spiritueller Kryptogramme in besonderer Weise nachvollziehbar.

Gebrochene Klänge in übermäßigen oder verminderten „*Duriusculus*“-Intervallen gehören ebenso zu Frobergers klangrhetorischem Vokabular wie suggestive musikalisch-rhetorische Floskeln oder eben Tonleiterfiguren mit sinnbildlichem Charakter: Der „Treppensturz“ im „*Tombeau Blancheroche*“ ist nur ein Beispiel dafür. Viele Interpreten haben im Werk Johann Jacob Frobergers außerdem immer wieder die „Dreizehn“ als Anzahl von Takten oder thematisch relevanten Tönen entdeckt. An dieser Stelle kreuzen sich zwei Betrachtungswinkel: Nach der Numerologie des heiligen Augustinus, die der Komponist sehr wahrscheinlich kannte, verkörpert die Dreizehn Attribute wie „Krankheit“, „Vergänglichkeit“ und „Sünde“.vi Aber auch die Überführung des Namens „Froberger“ in die Welt kabbalistischer Zahlenspiele würde nach dem lateinischen Naturalphabet eine „Dreizehn“ ergeben.vii Die Koinzidenz aus Frobergers gematrischer Signatur und einem allgemein anerkannten Vergänglichkeitssymbol hat die Gestalt des Komponisten – in der Darstellung vieler seiner Biografen – immer wieder selbst zur Personifikation eines mystischen Sinnbildes gemacht – und auf diese Weise zu einer nicht ganz unproblematischen Amalgamierung von Klangrhetorik, Numerologie und Kabbalistik beigetragen.viii

Der Kopfsatz zur **Suite in g-moll (XIV)** reflektiert in diesem Sinne wieder eine sehr persönliche Endlichkeitserfahrung ihres Verfassers. Wie aus Untertitel und Nachwort einer anonymen Abschrift von 1708/09 hervorgeht, erzählt dieser Satz einen Vorfall aus dem Frühjahr 1650, der zuallererst den Hoforganisten selbst betraf: „*Als Herr Froberger von Brüssel nach Löwen reiste, wurde er von lothringischen Soldaten, die damals mit Peitschen auf ihn losgingen, verprügelt und |: obwohl sie seine kaiserlichen Papiere kontrolliert hatten |: sogar beraubt und schließlich verwundet zurückgelassen: Diese Lamentation komponierte er, um seine gedemütigte Seele zu trösten.*“ix

Die **Suite in d-moll (XIII)** entstand knapp zwei Jahre danach, und auch ihr liegt ein außermusikalisches Programm zugrunde. Leider ist dieses Werk nicht in Frobergers Handschrift erhalten, aber die Fußnoten mehrerer posthumer Kopisten legen nahe, dass die Allemande offenbar als Dank an seinen Mäzen, den Marquis de Termes, gedacht war,x wohingegen die folgende *Gigue* auf die Verschlagenheit von dessen Gegner während der *Fronde des Princes*, den Minister Jules Mazarin, anspieltxi und – laut Spielanweisung – ebenso „à la discrétion“ gespielt werden sollte, wie sich Mazarins politische Rückkehr aus seinem Kölner Exil in Frobergers Augen abgespielt hatte.xii

Ein anderes Beispiel für diese Praxis bietet der erste Satz zur **Suite in C-Dur (XII)**, in dem Froberger 1654 den frühen Tod seines neuen Dienstherrn Ferdinand IV. beklagt. Auch hier verkörpert eine Tonleiter wieder die zentrale rhetorische Metapher, jetzt allerdings in Gegenrichtung, und diesmal in Dur. Offensichtlich handelt es sich beim Schluss des *Lamento* um eine Art Himmelsleiter über die gesamte Klaviatur des Cembalos.

Die **Suite in d-moll (II)** kam viel früher zu Papier als alle anderen Suiten der vorliegenden Aufnahme. Johann Jacob Froberger schrieb sie bereits im Kontext seines zweiten Italienaufenthaltes nieder, und vor allem die *Allemande* zeigt deutlich, dass der Komponist sich nicht erst in Frankreich auf hohem Niveau mit der Machart von französischer Musik befasst hat. Verglichen mit späteren Suitenkompositionen wird aber klar, wie intensiv Froberger während des Parisaufenthaltes der Jahre 1652/53 noch einmal am französischen Zungenschlag seiner Klangrede gefeilt hat: Erst hier hatte er Gelegenheit, die Nuancen aller Tänze, die bei Hof aufgeführt wurden, aus nächster Nähe zu studieren, den *Style brisé* der französischen Lautenisten mit eigenen Ohren zu hören und sich mit namhaften Berufskollegen an der Seite – wie Denis Gaultier und Louis Couperin – anzufreunden. Allein in Bezug auf die Abfolge der Suitensätze scheint der Organist des österreichischen Hofes zeitlebens einen seltsam wandlungsresistenten Weg verfolgt zu haben: Seine Zyklen beginnen stets mit einer Allemande – „*hierauff [...] die Gigue hernach Covrant undt Sarab[ande] [...]* Zu letzt gespielt.“xiii Damit verschob Froberger den Sitz der *Gigue* offenbar vorsätzlich – und gegen die Gepflogenheit der Franzosen – vom Ende der Suite an ihre zweite Stelle.

Gut möglich, dass dieser musikalische Eigensinn, vielleicht aber auch Frobergers politische Parteinahme für die Fraktion Louis II. de Bourbon, prince de Condé, während der Pariser *Fronde*, eine gewisse Mitschuld daran getragen hat, wenn er am 26. September 1652 in einem Journal über sich selbst als „*mittelmäßige Persönlichkeit*“ und „*deutschen Dicksack*“ lesen musste.xiv

Im April des Jahres 1653 begab er sich wieder unter das Dach Ferdinands III. nach Wien – und zwar für die ungewöhnlich lange Dauer von fünf Jahren. Wie es scheint, hat der kaiserliche Organist seiner Reiselust zunächst einmal abgeschworen. Jedenfalls verliert sich die Spur nach dem Tod Ferdinands III., seines Sohnes Ferdinand IV. und der Inthronisation von dessen Bruder Leopold I. zunächst vollständig. Johann Matthesons Theorie, Froberger habe den Anfang der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts in England verbracht, basiert wahrscheinlich auf einer Verwechslung mit einer sehr viel weiter zurückliegenden kurzen Reise des Komponisten von Paris aus.

Die Vita fasst erst wieder Fuß, als Johann Jacob Froberger sich im Spätsommer des Jahres 1664 bei seiner verwitweten Mäzenin Sibylla von Württemberg bei Héricourt in Nordfrankreich niederlässt.

Was den achtundvierzigjährigen Komponisten bei aller Welterfahrung dazu gebracht haben mag, die großen Zentren Europas gegen die Einsamkeit des burgundischen Hinterlands einzutauschen, darüber lässt sich nur vage spekulieren. Der Unterricht, den er der „*virtuosissima Principessa*“^{xv} angedeihen ließ, wie er sie selbst nannte, dürfte den gewesenen Hoforganisten jedenfalls nicht wirklich herausgefordert haben, selbst wenn es sich dabei zweifellos um einen Klavierunterricht der besonderen Klasse handelte. In einen Brief an Constantijn Huyghens offenbart Sybilla nämlich, dass jemand, der „*die sachen nit von Ihme Herrn Froberger [...] gelernet, unmüglich mit rechter Discretion so schlagen kann, wie er sie geschlagen hat.*“ Und eben das sei „*schwer aus den Noten zu finden [...] wiewohl es deutlich geschrieben.*“^{xvi} Mit dieser Einsicht knüpft Sibylla nahtlos an Frobergers eigene Kunstanschauung an, dessen risikoreiches Fernweh knapp drei Jahrzehnte früher mit einer ganz ähnlichen Feststellung begonnen hatten: Weil die Noten der Neuausgabe von Frescobaldis *Primo Libro di Toccate* ihm nur das halbe Mysterium italienischer Musik hatten offenbaren können, war er unweigerlich darauf angewiesen gewesen, Girolamo Frescobaldi „*Grif vor Grif*“^{xvii} auf die Finger zu schauen und mehr als drei Jahre lang dieselbe Luft zu atmen wie der Komponist selbst.

© Wolfgang Kostujak

ⁱ Johann Joachim Quantz: „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“, Berlin 1752, S. 332

ⁱⁱ ebd., 333

ⁱⁱⁱ Zitate aus: Girolamo Frescobaldi: „AL LETTORE“ zum „Primo libro di Toccate“, Rom 1617 und 1637

^{iv} Sebastian Klotz: „Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780“, S. 29ff.

^v vgl. Claudio Annibaldi: „La macchina di cinque stili: nuovi documenti sul secondo soggiorno romano di Johann Jakob Froberger“, in: „La musica a Roma attraverso le fonte d'archivio“, Lucca 1994, S. 402

^{vi} vgl. dazu: Bob v. Asperen: „Johann Jacob Froberger: Passage du Rhin“, Booklettext, Aeolus 2008, S. 15

^{vii} vgl. dazu: Henning Siedentopf: „Johann Jacob Froberger – Leben und Werk“, Stuttgart 1977, S. 79

^{viii} vgl. dazu: Wolfgang Kostujak: „Mathematik und Glaube: Musik als Kryptogramm“, in: „Concerto“, Ausg. 241 - I/2012, S. 26ff.

^{ix} dt. Übersetzung aus dem Nachwort eines „Clavierbuchs“, geschrieben von drei anonymen Schreibern, Wien (und Rom?), 1708/09 (vgl. dazu: Siegbert Rampe (Hrsg.): „Froberger – Neue Ausgabe sämtlicher Werke“ III, Bärenreiter 2001, XXXVI, XLVIII)

^x „*Allemande faite pour remercier Monsieur le Marquis de Termes des faveurs et bienfaits de lui recus à Paris*“, in: Ms. SA 4450 der Sing-Akademie zu Berlin, 1660 oder später

^{xi} „*nomée la Rusée Mazariniq[ue]*“, in: „Bulyowsky-Manuskript“, Straßburg 1675 und im „Clavierbuch“, geschrieben von drei anonymen Schreibern, Wien (und Rom?), 1708/09

^{xii} vgl. dazu die Anweisung „*Lament et à la discrétion, come la retour de Mons. le Cardinal Mazarin à Paris*“ in: „Bulyowsky-Manuskript“, Straßburg 1675, bei Rampe (Hrsg.): „Froberger – Neue Ausgabe sämtlicher Werke“ III, Bärenreiter 2001 (XLVI) gelesen als „*Lentement et à la discrétion [...]*“

^{xiii} „Hintze-Manuskript“, New Haven, Yale-Music-School, Ma. 21 H 59, Handschrift Matthias Weckmanns, Hamburg (?) c. 1660

^{xiv} überliefert in Henning Siedentopf: „Johann Jacob Froberger – Leben und Werk“, Stuttgarter Verlagskontor 1977, S. 16

^{xv} zitiert nach: Rudolf Rasch: „The Huyghens – Froberger – Sybilla Correspondance 1666-1668“, in: „The Harpsichord and its repertoire“, Utrecht 1990, hrsg. v. Pieter Dierksen, Utrecht 1992, S. 234

^{xvi} Sibylla v. Württemberg: Brief an Constantijn Huyghens v. 23. Oktober 1667

^{xvii} ebd.