



Johann Jacob Froberger war ein weitgereister Mann. Streng genommen hat er den Löwenanteil seiner Dienstjahre als kaiserlich österreichischer Hoforganist unter Ferdinand III. in Reiseschuhen verbracht. Rom, Dresden, Paris und London waren die Eckpunkte der zahlreichen Auslandsaufenthalte, die Froberger zwischen seinem einundzwanzigsten und achtunddreißigsten Lebensjahr (von 1637 und 1658) absolvierte, und die aus dem Sohn eines Stuttgarter Pageninspektors in weniger als zwei Jahrzehnten einen Kosmopoliten von europäischem Format gemacht hatten. Wo immer der Meister Station machte, geschah dies in der Regel ohne großen Pomp und ohne beachtliches

Gefolge, sondern vermutlich ganz unspektakulär.

Irgendwann um das Jahr 1650 herum muss Froberger auf diese Weise vor den Toren der Stadt Wesel gestanden haben.

Vermutlich hatte er auf einer Reise von Utrecht nach Köln eine Rast in der Handelsmetropole eingelegt.

Seitdem hier im Jahr 1578 einmal eine beträchtliche Anzahl niederländischer Glaubensflüchtlinge untergekommen war, genoss die Stadt unter dem Beinamen „*Vesalia hospitalis*“ insbesondere bei ausländischen Durchreisenden den Ruf eines gastfreundlichen und weltoffenen Fleckchens Erde.

Das einzige schriftliche Zeugnis über Frobergers Ortskenntnis in der Rheinregion findet sich in einem Schreiben des Danziger Kapellmeisters Balthasar Erben vom Februar 1655. Erben berichtet, dass Froberger ihm eine Reiseroute empfohlen habe, die ihn – entgegen jeder geographischen Logik – von Nürnberg über „*Würtzburg, Heydelbergh, Franckforth, Bonn, Cöllen, Düsseldorf etc.*“ zunächst nach „*Hollandt*“ leitete, um ihn dann von Flandern aus über „*Engellandt*“ und „*Franckreich [...] Endtlich biß [...] Italien*“ zu führen. Offensichtlich kannte der „*wohl gereiste Hoff Organiste*“ die Strecke und nahm für das Mehr an Reiseeindrücken gern einen Umweg von vielen hundert Kilometern in Kauf.

Auch wenn Wesel bei dieser Beschreibung als das „*Etcetera*“ zwischen der Residenzstadt Düsseldorf und dem Bischofssitz Utrecht unverkennbar eine untergeordnete Rolle spielt, so führt nach Frobergers Routenbeschreibung doch kein Weg an der Stadt vorbei.

Es hätte nun ganz und gar nicht den Reisegepflogenheiten des Meisters entsprochen, wenn er hier lediglich gegessen, getrunken und geschlafen hätte, ohne Kontakt zu ortsansässigen Musikern zu suchen und – auf Nachfrage – auch Musikstücke aus seinem Reisegepäck unter ihnen zu verbreiten. Und während es für die terminlichen und organisatorischen Umstände seines Aufenthaltes in Wesel bis heute kein einziges schriftliches Zeugnis gibt, so wissen wir seit einem Manuskriptfund im „*Gelders Archief*“ von Arnheim aus dem Jahr 2002 doch, dass Froberger zumindest zwei Kompositionen hinterlegt haben muss, bevor er die Stadt wieder verließ: Dabei handelt es sich zum einen um die „*Partita Prima auff Die Majerin*“, FbWV 606 und zum anderen um eine bis dato völlig unbekanntes **Suite in h-moll, FbWV 652**.

Das Manuskript aus den Jahren 1695/96 bildet die Grundlage zu der vorliegenden CD-Einspielung. Es besteht aus zwei ähnlich angelegten Bänden mit Cembalomusik von verschiedenen Komponisten und wurde knapp fünfzig Jahre nach dem mutmaßlichen Besuch Frobergers in Wesel von dem dortigen Musikdirektor **Henrich Reinis** für zwei seiner Schüler zusammengestellt. Die Stücke Johann Jacob Frobergers bilden in der Sammlung nur einen kleinen, aber bemerkenswerten Anteil.

Bei den Adressaten der Handschrift handelt es sich um die Söhne des gräflichen Kammerschreibers auf Schloss Culemborg, Christian Augustus (1676-1746) und Balthasar Kloeckhoff (1680-1764).

Henrich Reinis trug als Cembalolehrer nicht nur Sorge dafür, seine Eleven in das Clavierspiel selbst einzuweisen: Zu seinen Aufgaben gehörte es auch, die Jungen mit den wesentlichen Formen des Repertoires ihrer Zeit bekannt zu machen, und ihnen alles zu zeigen was damals in der Region modern war und dem Bildungshorizont von Jugendlichen ihres Standes entsprach. Das Arrangement ihrer Notenbücher gibt einen einzigartigen Eindruck von der Musizierpraxis im Nordwesten Deutschlands zur Zeit des späten 17. Jahrhunderts. Der Inhalt reicht von den klassischen höfischen Tanzformen und Variationszyklen über mündlich tradierte Volksliedmelodien in ihrer regionalen Lesart bis hin zu protestantischen Chormelodien. Der Schreiber schreckt aber auch nicht vor burlesken Gesellschaftstänzen, ein paar musikalischen „*Exotica*“ und mehreren zotigen Gassenhauern zurück.

In den Kollektionen finden sich nur einige Beispiele für Stücke, deren Verfasser namentlich bekannt ist oder benannt wird. Neben den Bearbeitungen einzelner, klassisch-populärer Sätze aus Opern Jean-Baptiste Lullys

und den beiden Stücken Johann Jacob Frobergers taucht die Person eines Komponisten namens „Fransis Wegel“ auf, über den sich keinerlei biografische Daten ins 21. Jahrhundert hinüberretten konnten, zum anderen hat der Schreiber Henrich Reinis einige eigene Werke signiert.

Reinis wurde in Wesel am 8. Januar 1686 als „*gewesener Organiste zu Dortmund*“ bezeichnet. Seine Aufgabe in Wesel bestand im Aufbau und in der Leitung eines städtischen „*Collegium musicum*“, sowie in der Arbeit als Organist und Kantor.

Ferner wirkte er – wie im Fall Kloeckhoff – weit über die Stadtgrenze Wesels hinaus als gefragter Lehrer „*auf das Clavecymbel, sind doch aller vornehmer leute verlangen ihr Kinder, wie ahn anderen örthern gepflicht in allerhandt Music anfahren zu lassen*“.¹ Nach 1710 verliert sich seine Spur in den Weseler Akten.

Auch wenn zwischen dem Besuch Frobergers im nördlichen Rheinland und der Niederschrift der Notenbücher für Christian Augustus und Balthasar Kloeckhoff beinahe ein halbes Jahrhundert verfloßen war, so gibt es doch einen unverkennbaren Einfluss Frobergers im Schaffen von Henrich Reinis.

Von satztechnischen Feinheiten innerhalb der Allemanden und Couranten einmal abgesehen, wird auch im Kern der Anordnung seiner Suiten in e-moll und G-dur ein „froberger'sches“ Prinzip erkennbar:

Die Zyklen beginnen (klassisch) mit einer Allemande – „*hierauff Auch die Gigue hernach Covrant undt Sarab[ande]*

[...] Zu letzt gespielt,“ was Matthias Weckmann um 1660 herum zu einer grundsätzlichen Bemerkung über seinen Freund Froberger veranlasste: „*[...] so Setzt er Nun fast Alle seine Sachen in Solcher Ordnung*“.²

Das Bemerkenswerteste daran mag für Weckmann wie für viele seiner Zeitgenossen darin bestanden haben, dass Johann Jacob Froberger seine Suiten nicht mit einem furiosen, schnellen Satz (etwa einer Gigue) zu beschließen pflegte, sondern sie auf die zumeist weibliche Endung einer langsamen Sarabande auslauten ließ.

Was anderswo Irritationen auslösen mochte, das war an mindestens zwei Orten in der musikalischen Welt die Regel: Bei Froberger in Wien – und kurioserweise auch bei Reinis in Wesel, wenn bei Letzterem – in der vorliegenden Sammlung – auch nur fragmentarisch.

Die „**Suite in e-moll**“ von Henrich Reinis lässt in der Gestalt, wie sie im Notenbuch für Balthasar Kloeckhoff erscheint, etwa die „Gigue“ unmittelbar auf die „Allemande“ folgen. Die „Sarabande“ haben wir aus einer anderen Stelle der Quelle angehängt.

Seine „**G-dur-Suite**“ folgt in ihrer autographen Satzfolge dem Muster aus der Suite in h-moll von Froberger (FbWV 652), bestehend aus „Allemande“, „Courante“, einer „Sarabande“ und deren Variation („Double“). Das entspricht einem Prinzip, das wir in Frobergers „*Libro Secondo*“ (– 1649) beinahe durchgängig finden, und das letztlich auch der „*Partite auff Die Mayerin*“ (FbWV 606) zugrunde liegt.

Die vorliegende Aufnahme verbindet die Satzfolge des Kloeckhoff-Manuskriptes mit einer zeittypischen Gepflogenheit des 17. Jahrhunderts, nach der nicht allein ein Komponist, sondern stets auch der Ausführende für die Reihenfolge der Tanzsätze verantwortlich war.

Frobergers Pariser Freund Louis Couperin etwa hielt es – nach allem, was wir über sein Werk wissen – nicht für die Aufgabe des Komponisten, seine Suitensätze selbst in Reihe zu bringen. Eine Hauptquelle für sein Werk, das „*Manuscrit Bauyn*“ aus den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts, ordnete die Einzelsätze wie viele weitere südeuropäische Sammlungen lediglich festen Tonarten zu, aus denen der Interpret dann je nach Bedarf eine Auswahl treffen und eine Reihenfolge zusammenstellen konnte.

In diesem Sinne ist die **anonyme „Suite in c-moll“** eine freie Konstruktion des Interpreten aus allem, was das Kloeckhoff-Manuskript in c-moll zu bieten hat. Auch die weiteren Tanzsuiten dieser CD folgen nur da, wo dies unmittelbar durch die Handschrift festgelegt ist, einer klaren Satzreihenfolge.

„Allemande“ und „Sarabande de Luth“ aus der „**Suite in d-moll**“ von Fransis Wegel sind vom Schreiber in dieser Abfolge fixiert, die dazwischen platzierte anonyme „Courant“ befindet sich ebenso wie die drei abschließenden Sätze „Boure“, „Menuet“ und „Barlo“ an einer anderen Stelle in den Notenbüchern der Brüder Kloeckhoff. Der Name des Schlusssatzes, „Barlo“, gibt Rätsel auf. Vielleicht handelt es sich um den Titel eines heute verschollenen Tanzliedes, möglicherweise besteht aber auch ein Bezug zu dem Ort „Barlo“, der dreißig Kilometer nördlich vom Entstehungsort der Handschrift in Richtung Winterswijk liegt.

Die schriftliche Satzanordnung der „**Suite in G-dur**“ von Henrich Reinis legt lediglich die Abfolge von „Allemande“, „Courante“ und „Sarabande“ inklusive „Double“ fest, das vorangestellte „**Praeludium**“ findet sich ebenso an einer anderen Stelle der Sammlung wie das „Menuet“, die „Gigue“ und das „**Bargomasco**“. Bei diesem Satz handelt es sich um eine klassischen Variationsreihe auf gleich bleibendem harmonischen Grundgerüst, die mit Bezug auf den lombardischen Herkunftsort Bergamo im Italien des 17. Jahrhundert

¹ Siegbert Rampe: „J. J. Froberger – neue Ausgabe sämtlicher Werke“, Bärenreiter Kassel Bd. IV.2, Vorwort, S. V

² „Hintze-Manuskript“, New Haven, Yale-Music-School, Ma. 21 H 59, Handschrift Matthias Weckmanns, Hamburg (?) c. 1660

landläufig als „*Bergamasca*“ bezeichnet wird. Womöglich war Reinis dieser Bezug nicht unmittelbar geläufig. Es entspricht durchaus den Mustern von Klaviersuiten des 17. Jahrhunderts, wenn sie mit einem „Praeludium“ eröffnet und mit einer „Chaconne“ oder einem Variationssatz beschlossen werden.

Schon im 15. Jahrhundert bildeten „*Follias*“ den ekstatischen Höhepunkt traditioneller Fruchtbarkeitszeremonien im Kulturraum südwestlich der Pyrenäen. Dabei sollte das andauernde Wiederholen derselben harmonischen Formel die Geister beschwören und die Tänzer in einen Zustand von Trance versetzen.

Dieser Effekt entspricht der Bedeutung des Wortes „*Folia*“ als einem Sammelbegriff für „*Verrücktheit*“ oder „*Tollheit*“, aber auch für „*Verliebtheit*“ im portugiesischen und im spanischen Sprachraum.

Die letzte, fünfzehnte Variation zur „*Folie d'Espagne*“ von Henrich Reinis ist in diesem Sinne eine mehr oder weniger spontan – mitgerissene – improvisierte Fortspinnung des Themas durch den Interpreten.

Im besten Wissen darum, dass die Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht stärker an die Idee einer musikalischen Improvisation als ans Spiel vorgeschriebener Noten gebunden war, sind im Verlauf der „*Follia*“, aber auch bei einigen Tanzsätzen in den Suiten Mittelstimmen nach den Regeln von Generalbass- und Satzlehre im 17. Jahrhundert durch den Interpreten ergänzt worden.

Alle **Lieder**, die diese CD enthält, finden sich als Klaviersatz, vom Schreiber mit einer Überschrift versehen, aber untextiert, in den Klavierbüchern von Thomas und Balthasar Kloeckhoff wieder. Zur Rekonstruktion der Texte wurden zeitgenössische Liederflugschriften und textierte Liedsammlungen aus späteren Jahrhunderten herangezogen.

Bei den meisten **Liebesliedern** aus der Kollektion schwingt ein wehmütig-tragischer Unterton mit. Und das ist ganz offensichtlich kein Zufall: Die Überzeugung, dass der Zustand der Verliebtheit grundsätzlich mehr mit der krankhaften Beeinträchtigung des Gemütes durch Amors Waffen als mit dauerhaftem Glück zu tun haben müsse, kommt in dem Spruch „*Quot Campo Flores tot Sunt in amore Dolores*“ („Die Liebe verursacht ebenso viele Schmerzen, wie Blumen auf den Wiesen blühen“) zum Ausdruck, den Henrich Reinis dem damals neunzehnjährigen Christian Kloeckhoff aufs Frontispiz seines Notenbüchleins geschrieben hat.

Das bemerkenswerteste Exoticum unter den Liedern im Kloeckhoff-Manuskript dürfte Henrich Reinis seinem Schüler Balthasar Kloeckhoff mit dem „*Jenischen Gassenhäuer*“ vermacht haben. Diese „*Schnackade*“ bezieht sich auf den Gesang der fahrenden Hausierer, Kesselflicker, Bürstenmacher und Schausteller. Ihre Sprache, das „*Jenisch*“, hat seine Wurzeln im Keltischen Sprachraum, und die Menschen, die diese Sprache gesprochen haben, gelten heute als Nachfahren eines sehr alten, nomadisch lebenden Volkes.

Ob Frobergers „*Meirin*“ sich auf Georg Greflingers Text „*Schweiget mir vom Frauennehmen*“ bezieht, gehört zu den Rätseln, die der Komponist mit ins Grab genommen hat. Vermutlich hat der Werktitel „*Aria: Schweiget mir vom Weibernehmen, altrimenti chiamata La Mayerin*“, wie er im Andreas-Bach-Buch³ über einer Klavierkomposition Johann Adam Reinkens genannt wird, dazu geführt, dass Greflingers Text landläufig mit der „*Mayerin*“ in Verbindung gebracht wird. Georg Ph. Spitta konstatiert hingegen noch 1894 ohne Umschweife, Froberger „*müsse einen anderen Text gekannt haben*“, den er – Spitta – nicht aufzuweisen vermöge.⁴



Die Lied-Vorspiele folgen bei unserer Einspielung stets dem Notentext der Kloeckhoff-Manuskripte, während die Begleitungen als improvisierte Generalbasspartien unter den gleichen harmonischen Mustern realisiert wurden wie die harmonischen Sätze von Henrich Reinis in der Handschrift.

DAS INSTRUMENT

Zu dem Zeitpunkt, zu dem Johann Jacob Froberger am Rhein entlang gewandert ist, stand in den Räumen des Reichsfreiherrn Alexander II. von Velen zu Raesfeld, also in gerade einmal zwanzig Kilometer Entfernung, ein prächtiges, zweimanualiges Cembalo aus der Werkstatt des Antwerpener Instrumentenbauers Joannes Ruckers d. J.

³ Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III.8.4., Thüringen 1705-1713?)

⁴ Ph. Spitta: „Musikgeschichtliche Aufsätze“, Berlin 1894, S. 232f.

Und als Henrich Reinis die beiden Sammelbände für Thomas und Balthasar Kloeckhoff zu Papier brachte, da war das Instrument in Raesfeld längst klangvolle Legende. Unter diesen Umständen erscheint es nur mit Mühe vorstellbar, der Weseler Musikdirektor könnte ein solches Instrument nicht gekannt haben, zumal es sich allenfalls einen zweistündigen Ausritt entfernt von seiner Wirkungsstätte befunden hat.

Auch wenn entsprechende Belege bis heute nicht aufgefunden worden sind, ist es nicht unwahrscheinlich, dass der immerhin bis ins 140 Kilometer entfernte Culemborg gefragte Pädagoge auch hier dem einen oder anderen Angehörigen des Herrenhauses und deren Kinder nach „*aller vornehmer leute verlangen*“ Unterricht im Cembalospiele erteilt haben könnte.

- Und – wer weiß – womöglich hatte ein paar Jahrzehnte früher schon Froberger selbst bei seiner Reise am Rhein entlang einmal dieses Instrument kennen gelernt.

Das Instrument des Reichsgrafen Alexander zählt zu den Spätwerken von Joannes Ruckers d. J. Es ist 1640 - drei Jahre vor seinem Tod – entstanden und hat sich mit seinem prächtigen Deckelbild aus der Werkstatt Peter Paul Rubens aller Wahrscheinlichkeit nach 116 Jahre lang im Raesfelder Schloss befunden.

Selbst wenn der musikalische Geschmack im Lauf der Jahrhunderte vielfältigen Wandlungen unterworfen gewesen ist, sind dem Instrument all zu grundlegende Umbauten erspart geblieben.

Die erste, äußerlich sichtbare Umbaumaßnahme bestand in der Anbringung von Chinoiserien auf den Außenseiten des Korpus.

Ein weiterer Umbau innerhalb des 18. Jahrhunderts betraf die Klaviaturanlage. Erstes und zweites Manual waren von Ruckers um 1640 noch quintverwandt als Transpositionsklaviere für das Spiel in unterschiedlichen Stimmtonhöhen angeordnet gewesen, von denen grundsätzlich dieselben Saiten (8' / 4') bespielt wurden. In demselben Maße, in dem sich die Quinttranspositionen auf dem Weg ins 18. Jahrhundert sich allmählich erübrigten,⁵ erforderte die Cembaloliteratur des Hochbarock auf der anderen Seite neue Mittel für eine erweiterte klangliche Dynamik.

Die Manuale erhielten in diesem Sinne jeweils ein eigenes 8'-Register, während das 4'-Register in beiden Klavieren auf demselben Saitenchor erhalten blieb, und sie wurden mit einer Schiebekoppel ausgestattet, die dem Spieler fortan die Möglichkeit gab, gleichzeitig auf zwei 8'-Saitenchöre zuzugreifen. Der Klaviaturnumfang war von diesen Umbaumaßnahmen ebenso wenig betroffen wie die alte ruckers'sche Registeranlage mit ihren knochenbelegten Flankenzügen. Noch heute befindet sich der untere Registerrechen aus der Werkstatt Joannes Ruckers im Instrument.

Die Darstellungen auf der Deckelinnenseite geben musikalische Szenen aus der griechischen Mythologie wieder. Das Ölbild, das der Werkstatt von Peter Paul Rubens zugeschrieben wird – vermutlich hatte der Meister Jan Wildens (1586 - 1653) den größten Anteil daran – stellt in seinem vorderen Bereich neun Musen mit Musikinstrumenten als Begleiterinnen des Gottes Apoll am Berg Helikon dar.

In den Metamorphosen Ovids wird die Geschichte vom musikalischen Wettstreit zwischen Pan und Apoll berichtet. Diese Szene ist im langen hinteren Teil des Deckels dargestellt.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Instrument nur noch selten bespielt, im frühen 20. Jahrhundert galt es dann grundsätzlich schon nicht mehr als spielbar und fristete ein einsames Dachbodendasein auf dem Söller der Orangerie des Schlosses Velen.

Nach der Enthüllung seines kulturgeschichtlichen Wertes durch Fritz Neumeyer im Jahr 1950 haben die Reichsfreiherrn Wilfried und Dietrich von Landsberg-Velen umfangreiche Restaurierungsmaßnahmen im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg veranlasst. 1974 ging schließlich eine abschließende Restauration durch Susanne und Kurt Wittmayer, Wolftratshausen, zuende, die sich zum Ziel gesetzt hatte, möglichst originalgetreu den Zustand des Instrumentes zur Mitte des 18. Jahrhunderts wiederherzustellen, das Instrument zu katalogisieren und für folgende Generationen zu konservieren.

WK

Wolfgang Kostujak ist in Bremen aufgewachsen. Noch während der Schulzeit absolvierte er Orgel-Studien bei Arvid Gast und KMD Wilfried Langosz. Im Anschluss an Abitur und Zivildienst immatrikulierte er sich an der „Folkwang Hochschule“, Essen im Fach „historische Tasteninstrumente“ bei Ludger Rémy, das er 1993

⁵ Michael Praetorius berichtet in seiner Schrift „De Organoedia“, S. 44f.: „Die Engelländer/wen sie alleine damit etwas musiciren, so machen sie bißweilen alles umb ein Quart, bißweilen auch eine Quint tieffer (...)“

mit der künstlerischen Reifeprüfung abschloss.

Von 1993 schrieb sich Wolfgang Kostujak am Sweelinck-Conservatorium, Amsterdam für das künstlerische Hauptfach „Cembalo“ bei Prof. Bob van Asperen ein. Begleitende Studien im Fach „Basso continuo“ absolvierte er bei Thérèse de Goede. 1996 schloss er diesen Studiengang mit dem Konzertdiplom „uitvoerend musicus“ ab.

Seit 1998 lehrt er innerhalb des Ressorts „historische Tasteninstrumente“ an der Folkwang-Hochschule, Essen. Seine Konzerttätigkeit führte ihn über die Grenzen Deutschlands hinaus, so etwa nach Polen, Frankreich, Estland, Österreich, Italien, in die Niederlande und nach China, wo er als Solist und als Continuo-Cembalist der Ensembles „Il Desiderio“, Münster und „Nova Stravaganza“ sowie „Musica Antiqua“, Köln tätig gewesen ist.

Solistische und kammermusikalische Mitwirkung bei verschiedenen Festivals für alte Musik, so etwa dem „Forum Artium Georgsmarienhütte“ 1998, dem „Festival van Vlaanderen“ 2000, dem „Musikfest Westmünsterland“ 2000 oder auch der „Rassegna Internazionale di Musica, Montecremasco“, Milano 2000 dem „Festival de Artes de Macau 2002“, Macau (China) und dem „Europäischen Musikfest Stuttgart 2005“. Von 1988 an entstehen regelmäßig neue Tonträgeraufnahmen und Einspielungen bei Radio Bremen, dem Mitteldeutschen Rundfunk, dem DeutschlandRadio Berlin und dem Südwestrundfunk sowie dem ZDF und "Arte" an Cembalo und Orgel.

Seit 2002 arbeitet Wolfgang Kostujak außerdem als freier Sendeautor für mehrere öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten (vor allem für das DeutschlandRadio Kultur, die Deutsche Welle und den Westdeutschen Rundfunk) sowie als Textautor und Editor für unterschiedliche Musikverlage (u. a. für cpo, Osnabrück und den Amadeus-Verlag, Winterthur).

Gregor Finke studierte zunächst Kirchenmusik an der Folkwang Hochschule Essen.

Seit er im Anschluss daran den Studiengang „Alte Musik“ mit Hauptfach Gesang am Sweelinck-Conservatorium, Amsterdam bei Peter Kooy und Max van Egmond absolviert hat, widmet sich Gregor Finke ausschließlich seiner umfangreichen Konzerttätigkeit. Neben dem gängigen konzertanten Repertoire bildet die Beschäftigung mit alter Musik inzwischen den Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit.

Gregor Finke hat sein sängerisches und darstellerisches Können in den letzten Jahren sowohl bei zahlreichen Liederabenden als auch in verschiedenen Opernproduktionen unter Beweis gestellt. Die Zusammenarbeit mit namhaften Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Konrad Junghänel, Paul van Nevel oder Hermann Max dokumentiert das Spektrum seiner Tätigkeit.

Seit 2007 arbeitet Gregor Finke als Dozent an der Folkwang Hochschule in Essen.

Liedtexte

SOLL ICH NICHT KLAGEN ÜBER DICH

(Textfragment aus dem "Lider buoch, darinnen vihl schöner außerlößner lustiger unnd kurzweiliger Lieder zue finden sein, zueßamen geschriben durch Narcissum Schwehlen. [Stuttgart ?] Anno 1611")

Soll ich nicht klagen über dich,
dass du so trostlos last mich,
du weist, das ich mit hertz vnnd sin
dir biß in den todt ergeben bin.

Ich ruffe dich an, mein aufendhalt,
durch berg vnnd thal in dißen waldt,
erbarme dich des klagens mein
aber du thust vnbarhertzig seyn.

IK HOORDE DEZE DAGE

(Quelle: „Innerlykke ziel-tochten,“ Amsterdam 1683)

Ick hoorde dees daghen
een maegheken claghen:

„Wat moet ick,
wat moet ick verdraghen?
Door't minnen, dat sinnen
met vleyen quamp winnen,
dat pijnt my,
dat pijnt my van binnen.“

„Voor desen ick lachten;
nu eynd ick myn nachten
in tranen, in tranen en clachten;
ghenuchten en cluchten
van my nu ontluchten,
verhandert, Verhandert in suchten.“

JENISCHER GASSENHAUER

(Textfassung nach einem jenischen Lied, überliefert im „Jahrbuch für Volksliedforschung,“ (John Meier, Hg.), vierter Jahrgang, Berlin und Leipzig 1934)

Drunten im laklischen Hauret ein Fluhte,
dort pflad're zwis Modla lenzen na Kenema!
I hab' zuagespannt,
Juchhe, es scheffte quand!

IN DEM MAYE[N] IST LIEBLICH UND SCHÖN

(Quelle: unsignierte, nicht lokalisierte Liederflugschrift: „Drey schöne / Weltliche / außer- / lesene Lieder / (...),“ 1641)

In dem May[en] in dem May[en] ist lieblich unnd schön /
da findet man allerley freudt unnd wohn /
fraw Nachtigall singet / die lerge sich schwinget /
uber berg unnd tieffe thal.

Die fruchten der erden thun sich auff /
unnd lassen mannig blömlin herauß /
alß Lylien unnd Rosen / Violen zeitloßen /
Cipreßen auch Brunnegelin.

In solchen wolrichenden blümlein zahrt /
spaciret ein Jungfraw von Edeler art /
sie windet und bindet demütig und fein /
ihrem hertz allerliebsten ein krentzelein.

Die liebe hat mich zu euch gezwungen /
ist mir durch marck und beyn gedrunge /
Ja wen ich euch hette / so wehr ich gesundt
ihr habt mein junges hertz verwundt.

Verlaßen wil ich euch nimmer mehr /
reicht mir ewer schne weißes händtlein her /
unnd sagt mir zu in züchten und ehren /
auff daß ihr wolt mein eygen werden.

WAT SOLLEN WIR AUF DEN ABEND THUEN

(Textfassung nach der Liederflugschrift: Johann Lantzenberger „Funff schöne neue Lieder (...)“, Nürnberg 1610)

Wat [sollen] wir auff den abendt thun /
schlaffen wolln wir gahn /
Wat [sollen] wir auff den abendt thun /
schlaffen wolln wir gahn /
schlaffen gahn ist wol gethan /
schön[e] Jungfraw /
wolt ihr mit uns gahn /
Schlaffen wolln wir gahn.

Auß diesem Hauß da komm ich nicht /
scheint mir der Morgern steren /
Häller und Pfennig han ich nicht /
unnd trinck so grausam geren /
Sich sawr / friß mich nicht /
hab mich lieb unnd acht mein nicht /
Ennelein butz mirs Liecht.

Und stoß mir doch kein Kachel ein /
es reucht mir in die Stuben /
welcher ein schöne Schwester hat /
bekompt gar bald ein Schwager /
butz mirs eben und seuberleich /
krumb und gerad ist ungeleich /
Ennelein butz mirs Liecht.

Den Liebsten Bulen den ich hab /
der ligt ins Wirtes Keller /
er hat ein rotes Röcklein an /
er heist der Muscateller /
er hat mich nechtn so voll gemacht /
ich wünsch im heind ein gute Nacht /
kom morgen thu mirs mehr.

SO WÜNSCH ICH EUCH EIN GUTE NACHT (anonymer Dichter, aus dem „Newfidler,“ 1536)

So wünsch ich [eüch] ein gute Nacht,
bei der ich war allein.
Ein traurig Wort sie zu mir sprach:
Wir zwei müssen uns scheid'n.
Ich scheid weit,
Gott weiß die Zeit,
Wied'rkommen, das bringt Freude,
Wied'rkommen, das bringt Freude.

Und nächten da ich bei ihr was,
Ihr Ang'sicht stund voll Röth';
Sie sach den Knaben freundlich an:
"Der liebe Gott thu dich behüt'n"
Mein Schimpf und Scherz!
Scheiden bring Schmerz,
|: Das bin ich worden innen!" :|

Das Mägdlein an dem Laden stund,
Hub kläglich an zu wein'n:
"Gedenk daran, du junger Knab,
Laß mich nicht lang allein!
Kehr wieder bald,
Mein Aufenthalt,
|: Lös mich von schweren Träumen!" :|

SCHWEIGET MIR VOM FRAUENNEHMEN

(Georg Greflinger: „Seladons beständige Liebe,“ Frankfurt 1644)

Schweiget mir vom Frauen nehmen,
es ist lauter Ungemach,
Geld ausgeben, wign und krämen,
einmahl juch und dreymahl ach,
Ist sie reich, so will sie rechten,
ist sie arm, wer schafft ihr Brodt (?) und
Ist sie jung, so will sie fechten,
ist sie alt, so ists der Todt.

Ich will drümb nicht, daß man sage,
Daß ich nicht recht männlich bin,
weil ich mich des Weibs entschlage,
Nur dz Schertzen ist mein Sinn.
Heute die, die andre morgen,
Daß ist eine Sach vor mich,
So derff ich vor keine sorgen,
jede sorget selbst vor sich.

Denckt, was auf die Hochzeit läuffet,
was die Braut zur Bkleydung gbrist,
wenn man uns ein kindlein täuffet,
welchs der nechste Hausrath ist.
Was die Amm kost, die es seuet,
Was dz Mägdlein, die es stilt,
Die es mir des nachtes schweiget,
mich nicht wecket, wenn es brült.

Und was kosten Kasten, Küsten,
Schlüssel, Schüssel, Kellerrost,
Mägde, die uns kochen müßen;
Dencket, was der Hauszins kost!
Was die Kannen, Tisch und Bäncke,
Handfaß, Handtuch, Tischtuch, Licht,
Stüle, Küßen, Küchenschräncke,
Und was kost die Kleydung nicht!

So viel Mäuler abzuspeisen
Und was frist der Hund, die Katz
Und wenn sich die Freund erweisen,
Was für Geld bleibt auf den Platz
Über Fische, Fleisch und Grütze,
Bier und Wein und liebes Brodt;
Wenn nu erst die Frau nichts nütze,
scheide Gott die liebe Noth.

Wenn die Frau will Hosen tragen
und dem Manne widerspricht,
So geht's erst recht an ein Klagen;
eine solche taucht mir nicht.
Denn so werden freunde feinde,
Rechten, schreyen wieder mich,
Denn so werden Freunde Feinde,
Denn geht alles hinter sich.

Den so geht der Mann von Hause,
Suchet dz, so ihm beliebt,
Lebet Tag und Nacht in Sause,
Ob sich schon die Frau betrübt.
Sitzt zu Hause mit den Kleinen,
Hat kein Brodt, kein Bier noch Gelt;
Er ist lustig mit den Seinen
Und so gahr ein freyer Heldt.

Ich will keine so betrüben,
Ich will bleiben, der ich bin,
Ich will kein so hertzlich lieben,
Chortisiren geht wohl hin.
Jungfern seyn mir honigsüße,
Versauff ich den schon die Schu,
So behalt ich doch die Füße;
Schertzen ist es, was ich thu.