Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 36

Michael Ernst von Essen:

Schalle nur, beliebter Ton

Glückwunschkantate
1738

Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

Ihre Anschlusspublikationen, die als Kooperation zwischen der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erscheinen, leisten einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017).

Die Notenreihe hat das Ziel, Musikwerke aus den Gebieten zwischen Nord- und Ostsee in wissenschaftlich fundierten Ausgaben für die musikalische Praxis zu erschließen.

Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:
http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html

AM ANFANG WAR DAS WORT
LUTHER 2017
500 JAHRE REFORMATION

UNI FREIBURG
Musikwissenschaftliches Seminar

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 34

Michael Ernst von Essen

1715–1788

Schalle nur, beliebter Ton

Glückwunschkantate 1738

für Sopran, zwei Violinen und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2016

Inhalt

Vorwort 5

Kritischer Bericht 14

Edition

1. [Aria] 17

Schalle nur, beliebter Ton,
Spielt, ihr Saiten,
Klingt und schallet,
Wechselt, streitet, steigt und fallet,
Seht, mein Vater hört es schon.

Man soll in den besten Chören
Den Gehorsam singen hören. *Da capo*

2. Recit. con accomp: 23

Ja, schalle nur, beliebter Ton,
Hier gibt die Brust den reinsten Widerschall.
Ein Tag, dem tausend Lust gebieret,
Der meinen Pfleger an das Licht geführet,
Der meinen Vater sah, lasst mich so süß nur fehlen,
Heut seine Wonne heißt erzählen,
Ein solcher Tag bewegt mich überall,
Drum höre, Pfleger, Vater, an,
Wie deine Hedewig hie singen kann.

3. Aria con Violino unison. 25

Heute Glück und morgen Freude,
Übermorgen fern von Leide,
Und so geht es allezeit.

Kurzen Schweiß auf schwerer Tugen
Und ein Alter wie die Jugend
Schenke die Zufriedenheit. *Da capo*

Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO) 27

Vorwort

Schwerin – Stralsund - Husum

Michael Ernst von Essen entstammte einem Kantorenhaushalt[1]: Sein Vater Michael von Essen, aus Demmin stammend, wird zum Schülerkreis Dieterich Buxtehudes gerechnet[2], hatte sich 1699 an der Universität Rostock immatrikuliert und war seit dem 29. November 1703 Kantor der Domschule in Schwerin[3]. Im Folgejahr (1704) heiratete er Maria Elisabeth geb. Block; in den Schweriner Kirchenbüchern sind daraufhin Taufen von sieben Söhnen und vier Töchtern nachgewiesen (zwischen Johann Theodorus, getauft am 28.01.1706, und Theodorus Ludovicus, getauft am 07.01.1727). Michael Ernst steht als sechstes Kind genau in der Mitte; seine Taufe ist für den 30.12.1715 protokolliert[4]. Zu zwei Werken des Vaters sind immerhin Texte erhalten: zunächst aus dem Jahr 1699 zwei Dichtungen zum Tod des Lübecker Juristen Georg Radau (kaum auch vertont; auf dem Titelblatt wird Michael von Essen als Präfekt des Lübecker Chores bezeichnet) und aus Schweriner Zeit eine „Musicalische Oster-Andacht" in sechs Strophen, als deren musikalische Besetzung „Violini, Haubois, Wald-Hörner, Basson" sowie vier Singstimmen angegeben wird[5]. 1727 starb der Vater; am 28. März wurde er in Schwerin begraben[6].

Michael Ernsts Ausbildung zeigt zunächst eine ähnlich gemischte Ausrichtung nach Westen und Osten wie der Lebensweg seines Vaters[7]. Er setzte seinen Schulbesuch erst an der Lateinschule in Stralsund fort, dann am Gymnasium in Lübeck. Dort wurde Buxtehudes Nachfolger Johann Paul Kuntzen sein musikalischer Mentor. Im September 1740 richtete Georg Philipp Telemann einen Brief an ihn dorthin (und legte eine Komposition bei)[8]; klar wird aus dem Brief, dass dieser eine Vorgeschichte hatte, doch Näheres über die Beziehung beider bleibt im Dunkeln – ebenso wie nicht zu ermitteln ist, was Essen damals in Lübeck konkret tat. Ebenso laufen andere denkbare Argumentationsansätze vorerst ins Leere: Auch sein älterer Bruder Franz (getauft am 09.01.1710) wurde Kantor; wenn es sich (wie in den Nachkommen der Familie tradiert[9]) bei ihm um den Rigaer Amtsvertreter dieses Namens handelte, dem 1773 Telemanns Enkel Georg Michael nachfolgte, dann hatte er zuvor eine Stellung in Küstrin inne gehabt – denn der in Riga nachgewiesene Kantor war von dort ins Baltikum berufen worden[10].

Im Gegensatz zu dem älteren Bruder zog Michael Ernst weiter westwärts: Am 15. August 1741 immatrikulierte er sich an der Universität Kiel[11] und wurde 1742 Kantor in Husum. Dies

---

1 Zu den familiären Daten vgl. http://www.ende-genealogy.de/alle/pafg2641.htm#74460 (07.10.2016).

2 Hans Große und Hans Rudolf Jung (Hrsg.), *Georg Philipp Telemann, Briefwechsel: Sämtliche erreichbaren Briefe von und an Telemann*, Leipzig 1972, S. 174.

3 Vgl. http://purl.uni-rostock.de/matrikel/100048071 (07.10.2016); ferner den Nutzerkommentar von Dieter Wolf (08.04.2015) nach Friedrich Carl Wex, *Zur Geschichte der Schweriner Gelehrtenschule: Eine Hinweisung auf das am 4. August 1853 zu feiernde Dreihundertjaehrige Jubilaeum*, Schwerin 1853, S. 64.

4 Diese Angaben verdanke ich den Recherchen von Wolf Ingo Krusemark von Essen, Memphis (Tennessee), ebenso den Hinweis darauf, dass sich das Grab der Schwester Maria Dorothea von Essen (1721–1735) „im südlichen Seitenschiff des Schweriner Domes, nahe der Vierung" befindet.

5 Der Text der Trauergedichte von 1699: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001C4CC00000000. Der Text der Oster-Andacht: http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn833184792 (Abruf 12.11.2016).

6 Wie Anm. 1, abweichend von Wolf (wie Anm. 3: Tod am 28. März).

7 Weitere Angaben nach Johann Laß, *Fortsezung der Sammung einiger Husumischen Nachrichten, welche de Anno 1701. biß 1750 Junii inclusiue, aus vielen Nachrichten zusammengetragen*, Flensburg 1750, S. 165.

8 Große/Jung (wie Anm. 2), S. 191. Damals soll Essen in Lübeck „Candidat" gewesen sein, vgl. ebd., S. 174.

9 Vgl. Anm. 4.

10 Zu Riga vgl. Fabian Dahlström, *Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850*, Mariehamn und Föglö 2012, S. 348.

11 Vgl. http://dibiki.ub.uni-kiel.de/viewer/image/PPN737665971/109/ (Abruf vom 23.10.2016).

wurde seine Lebensstellung; mindestens 34 Jahre lang hatte er sie inne. Im Jahr nach seiner Berufung gründete er dort zudem eine Familie; 1743 heiratete er die Husumer Kaufmannstochter Elsabe geb. Petersen.

Im Spätherbst 1776 wollte er sich von den Kantoratspflichten teilweise zurückziehen (siehe unten); nur die musikalischen Anteile wollte er behalten. Lange kann er dies nicht fortgeführt haben, denn schon am 9. Dezember 1776 galt die Stelle als „vakant", und zwar in einem Gutachten über den Fehmaraner Kantor Johann David Eichenroth – der die Stellung im Frühjahr 1777 auch tatsächlich antrat, und zwar in allen traditionellen Kantorenaufgaben. Er war der letzte Husumer Kantor überhaupt. Essen übersiedelte nach Kopenhagen, wo sein Sohn Michael (1746–1831) seit einiger Zeit kontinuierlich in Stellungen am Königshof aufstieg[12]. Noch 1787 ist Michael Ernst – als Witwer und als Bewohner im Hausstand seines Sohnes – in der Studiestræde im Nordwesten der Inneren Stadt nachweisbar[13]; wenig später starb er. Am 10. März 1788 wird im Begräbnisregister der Deutschen Kirche St. Petri verzeichnet[14]:

> Den 10t *Martii* auf dem Stadtkirchhof begraben, H. *Michael Ernst v: Essen*, ehem: *Cantor*, in der *St: Petri*-Straße, 74 Jahr alt. Alterthum; H. Dr: *Münter* warf Erde auf. Einfacher Gesang.

„Alterthum" ist dabei die Angabe der Todesursache; „Einfacher Gesang" beschreibt die mittlere Ausschmückung eines Begräbnisses; es gab auch solche ohne Musik und andere mit „doppeltem Gesang". Als Wohnort wird hier nun auf die nördliche Parallelstraße der Studiestræde (Sankt Peders Stræde) verwiesen.

Über Essens Husumer Wirken ist eine Fülle von Nachrichten erhalten geblieben (siehe unten). Demgegenüber sind – wie für die Zeit üblich – kaum Einblicke in die Ausbildungskonstellationen möglich. Immerhin erlauben die Husumer Dokumente Rückschlüsse darauf, in welchen Richtungen er sich zuvor qualifiziert haben muss.

Unweigerlich handelte es sich bei einer Kantorenaufgabe des mittleren 18. Jahrhunderts nicht um ein rein musikalisches Berufsbild, sondern wesentlich auch um ein theologisch-didaktisches. Diese Aspekte werden in Essens Bestallung[15] einleitend so umschrieben:

> Wir Bürgermeistere und Raht der Stadt Husum uhrkunden und bekennen hiemit für uns und unseren *Successo*ren *in Officie* wasmaßen, nachdem der vormahliche *H. Cantor Johann Simon Keller* mit Tode abgegangen wir zu solchem dergestallt *vacant* gewordenen *Cantorat*-Dienst nach vorhergegangenen *Præsentation* und *Election* hinwiederum *voci*ret bestallet und angenommen haben: Herrn *Michael Ernst von Essen* wie wir Ihn, dann für einen *Cantoren* unserer Stadt-Schulen, nachmahlen hiemit *voci*ren, bestallen und annehmen, und zwar also und dergestalt, daß Er die Ihm anvertraute Jugend in der Gottesfurcht, guten Sitten und in solchen Wissenschafften, als es jeden Fertigkeit erleidet, und wie solches die *Lectiones* solcher *Classen* erfodern, zu weiterer Fortbringung, getreu und fleißig *informi*ren und unterweisen, …

---

12 Vgl. https://da.wikipedia.org/wiki/Michael_von_Essen (Abruf vom 23.10.2016). Zu weiteren biographischen Daten vgl. Ernst Möller, *Schüler und Lehrer der Husumer Gelehrten-Schule von 1449–1852*, Neumünster 1939 (Quellen und Forschungen zur Familiengeschichte Schleswig-Holsteins, 4), S. 40 (Nr. 727).

13 Vgl. http://unitedonline.com.au/sogn2884/census/census1787/opslag6094030 (Abruf vom 12.11.2016).

14 Vgl. https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=17118447#156141,26145698 (12.11.2016).

15 Husum, Kreisarchiv Nordfriesland (im Folgenden „KANF"), Bestand D 2 (Stadtarchiv Husum), 1: Bestallungen, Nr. 7 (Michael Ernst von Essen). Daraus auch die nachfolgenden Zitate.

Grundlagen dieser Tätigkeiten muss Essen also zunächst in der vorakademischen Schulausbildung am Lübecker Gymnasium erworben haben, vor allem dann im Studium an der Universität Kiel. Insofern handelt es sich lediglich um Standardformulierungen der Zeit. Im unmittelbaren Anschluss daran werden dann die musikalischen Anteile der Position umschrieben, und zwar detaillierter als üblich:

> … die zur *Music* gewidmete Stunden wohl in Acht nehmen, und sie dem Stück als seines eigentl: *Officii*, diejenigen Stimmen derer, so hiezu *qualifici*ret, aufrichtig anführen, und unterrichten, und dabey seine *ordinaire* [gewöhnlichen] Schul-Stunden, wie sichs gebühret abwarten [halten] und davon nichts verabsäumen, sodann auch in der Kirchen, an denen Sonn und Feyer- auch übrigen Tagen, da Ihm gewöhnlichermaßen in der Wochen, ingleichen in der Frühpredigt das Singen zu komt, sich dahin bemühen und schuldig seyn soll, daß die vom Predigt-Amt hieselbst üblichermaßen ihm angewiesenen Gesänge aus dem ordentlichen Gesang-Buch, vor der Früh-Predigt aber *introduci*rtermaßen, einen Morgen Gesang und das *Te Deum Laudamus*, Herr Gott dich loben wir, zur Ehre Gottes und zu Erweckung eines jeden Christlichen *Devotion* möge gesungen und seine *Music* auch darnach eingerichtet werden, zu dem Ende Ihm dann bey der Music das *Directorium* so wohl auf dem *Chor* woselbst die *Music* vor andern muß im Stande gehalten werden, als auch auf der *Orgel* hiemit anbefohlen wird, als wornach sich diejenige *Adjuvanten* welche bey der *Music* mit aufwarten sollen |:mit denen er sich wohl und friedlich wie sie denn auch hinwieder solches schuldig seyn, zu begehen hat:| *regulir*en werden, so viel aber das Singen vor denen Früh-Predigten betrifft dazu sollen Ihme aus der 5ten Classe [Quinta] tüchtige Knaben zur Beyhülffe zugeordnet werden, zum behuef deßen der RechenMeister dahin zu sehen hat, daß solche Knaben sich zu gehoriger Zeit in der Kirchen einfinden mögen.

Zunächst wird also der Einzelunterricht qualifizierter Sänger erwähnt, dann der traditionelle Gruppen-Musikunterricht in der Schule; im Hinblick auf den Kirchendienst wird zwischen Wochentags- und Sonntagsgottesdiensten differenziert, ebenso zwischen Früh- und Hauptgottesdiensten. Im Folgenden kommt die Figuralmusik zur Sprache: „Auf der Orgel", also der Orgelempore der alten, 1807 abgebrochenen Marienkirche, hatte er für Musikaufführungen „das Directorium" inne, ebenso aber „auf dem Chor", also einem von der Orgel abgesetzten Chor-Aufstellort in der Kirche. Was es mit diesem auf sich hatte, wird möglicherweise aus einer Skizze des 18. Jahrhunderts deutlich[16]. In die Kirche eingebaut wurde damals ein ansteigendes Gestühl mit 35 Fuß „Länge" (also rund 11 Metern) und 12 Fuß „Breite". Was Länge und Breite auf der Skizze bedeuten, ist gut erkennbar: „12 Fuß" lautet auch die Längenangabe für den „Stand der Praeceptorum" links im Vordergrund; folglich erhob sich der Kircheneinbau auf deren Seite ebenso auf einem quadratischen Grundriss mit knapp 4 Metern Seitenlänge wie auf der anderen Seite, in deren vorderer Reihe „Stand der Primaner" vermerkt ist – und zwischen beiden verblieb eine etwas schmalere Lücke, in der das Ensemble platziert war.

Unklar ist aber, was Länge und Breite im Kirchenraum bedeuten sollten. Denn die Zeichnung ist querformatig; auf ihr ist die Breite größer als die Länge, nicht also umgekehrt wie in den Zahlenangaben. Nicht denkbar ist, dass der Baukörper in Längsrichtung in der Kirche aufgestellt wurde; denn auf den Blatt-Längsseiten ist die Oberkante als „Seite des Chors nach dem Altar zu" bezeichnet, die Unterkante als „Seite des Chors nach der Gemeine zu". Schob sich dieser Baukörper also vor den Altar? Vermutlich war dies der Fall, denn „hinter den Bänken bleiben noch

---

16 Landeskirchliches Archiv der Ev.-luth. Kirche in Norddeutschland, Bestand Husum St. Marien 101. Vgl. die Abbildung am Ende des Vorworts.

etwa 10 Fuß der Breite nach dem Altar zu ganz frei". Demnach müsste es sich um einen Quer-Einbau in den östlichen Bau-Abschluss von Alt-St. Marien gehandelt haben. Doch damit wären der Zugang zum Altar und der Blick auf diesen, immerhin Standard-Ort des Abendmahls, erschwert worden. Oder handelte es sich um ein nur temporäres Gerüst für eine Festlichkeit? Dies wiederum wirkt angesichts des baulichen und materiellen Aufwandes und der liturgischen Wirkungen kaum plausibel: für ein ansteigendes Gestühl mit rund 4 x 11 Metern Grundfläche[17], zudem in einer lutherischen Kirche, also einem eigentlich zwingend auf den Altar zentrierten Sakralbau. So lässt sogar dieses so konkret wirkende Dokument Fragen offen – die zugleich für Essens Wirken gelten.

Mit Blick auf dessen größere Kirchenmusiken erfährt die Nachwelt aus der Bestallung, dass es „Adjuvanten" gab, also Erwachsene, die noch weit über die Schulzeit hinaus ihre Musikleidenschaft in der Kirche entfalteten[18]. Und schließlich wird deutlich, dass zwischen den musizierenden Schülergruppen nach „Reifegraden" unterschieden wurde. Denn die Quintaner, die für die Frühpredigten herangezogen werden sollten, waren gleichsam Präparanden der eigentlichen Kantorenklasse (Tertia) und wuchsen auf diese Weise über noch reduzierte Pflichten in die größere Kirchenmusik hinein.

Weitere Perspektiven dieses musikalischen Wirkens spiegeln sich in dem Pensionsgesuch, das Essen – in einer Umbruchphase der Kantorenpraxis im Allgemeinen ebenso wie im schleswig-holsteinischen Besonderen[19] – am 6. November 1776 formulierte[20]. Er schreibt:

> Es sind nunmehr über 33 Jahre, daß ich, der Cantor von Essen, in dieser Stadt dem Cantorat vorgestanden. Mein Gewißen und ich darf es öffentlich sagen, selbst meine Schüler, deren ich einen großen Theil unter den vornehmsten und angesehensten Einwohnern dieser Stadt zähle, geben mir das beruhigende Zeugniß, daß ich, in dieser Reihe von Jahren, alle mir von Gott verliehene Kräfte meinem Amte gewidmet, und nicht ohne Nuzen gearbeitet habe. Allein so sehr ich das Glück zu schätzen weiß, der rohen und unwißenden Jugend ein Führer zur Weisheit und Tugend zu seyn, so sehr fühle ich es, daß meine Zeit verfloßen ist, und daß ich dieses Glücke nicht mehr genießen kann.

Das ist nachprüfbar: Die Tragweite dieser innerstädtischen musikpädagogischen Arbeit lassen sich im Detail an den Listen nachvollziehen, die ab 1761 Jahr für Jahr für die Verteilung der Kurrendegelder angelegt wurden (bis 1783 weitergeführt)[21]; sie lassen sich mit der seit 1763 geführten Schulmatrikel[22] vergleichen. Essen führt weiter aus:

> [So] hoffe ich, daß Ew. HochEhrwürden, Ew. Wohlgeb. wie auch Ew: Hochedelgeb. und Ew. HochEdl. Sich gerne entschließen werden, mir eine Erleichterung zu bewilligen, die

---

17 Die lichte Breite der Kirche – ohne baulich abgesetzten Chor – betrug zwischen den Pfeilerreihen rund 9 Meter. Diese Information (nach einem Grundrissplan von Uwe Iben, 1997, auf der Grundlage der Rekonstruktionsüberlegungen von Horst Appuhn) verdanke ich Ulf von Hielmcrone, Husum.

18 Konrad Küster, „Wolbestimmete Musica ... nach Davids Manier und Gebrauch': Eine Altenbrucher Trauerpredigt von 1653 als Schlüssel zu norddeutscher Musikkultur", in: *Stader Jahrbuch* 2007, S. 55–92 online: www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/4668; zu dem Gesamtphänomen und seinen norddeutschen Spielarten vgl. ders., *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel etc. und Stuttgart 2016, S. 79.

19 Konrad Küster, „Lateinlehrer, Prediger, Musiker: Zur Definition des nachreformatorischen Kantorats in den Herzogtümern Schleswig und Holstein", in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte* 130 (2005), S. 71–108, besonders S. 99–102.

20 KANF (wie Anm. 14), D2 Nr. 7, Dokument Nr. 76.

21 KANF, D2 Nr. 35.

22 Vgl. Möller (wie Anm. 12), S. 1 (und die Namensnennungen ab S. 39.

> Niemand nachtheilig seyn kann. – – – Ich kann Gott Lob! und ich mag noch gerne etwas arbeiten. Allein die Information der Jugend wird mir jezo so lästig, und ich bin zu schwach, die bei der Schule täglich und stündlich vorfallende Verdrießlichkeiten zu ertragen, oder denenselben abzuhelfen. – – – Wan ich nur von der Schul-Arbeit entfreyet werden kann, so kann ich alle zum Cantorat gehörige Verrichtungen in der Kirche, bey Leichen, Copulationen, bey Besorgung der Musiquen, und sonsten, noch so lange Gott mit Leben und Gesundheit schenckt, vollkommen gut verwalten. – – – Dies hat mich veranlasset, meinem Collegen dem Herrn Conrectori den Vorschlag zu thun, daß er auch meine Classe zur Information mit übernehmen wolle.

Folglich wollte Essen sich fortan, wie schon kurz erwähnt, auf die musikalischen Teile seines Amtes konzentrieren. Dies wurde ihm zugestanden; am folgenden Tag (7. November 1776) „quittiert" er einen entsprechenden Ratsbeschluss mit folgenden Worten:

> Ich, der Cantor werde den Schülern aller 5. Classen, welche die natürliche Fähigkeit haben, musicalisch singen zu lernen, des Mittwochens und Sonnabends-Nachmittags eine Singstunde zu geben. – Ich werde überdies auch, so wie es nöthig seyn wird, und wie ich es bisher gethan, nach geendigten Schul-Stunden öfters, bald dieser, bald jener Parthey in musicalischen Singen Unterricht geben, theils in der Schule, theils in meiner Wohnung bey dem Clavier, und werde dabey alles so einrichten, daß der Information in der Schule keine Hinderniß gemacht, und der Music-Chor in der bisherigen Ordnung erhalten werde.

Insgesamt muss Essen der Stadt Husum eine zumindest lokal wirkende musikalische Blütezeit beschert haben. Nur scheinbar war sie nicht nachhaltig; noch Essens Nachfolger Eichenroth vertrat die gleichen Standards; über ihn heißt es im bereits erwähnten Fehmaraner Gutachten[23]: „In der KirchenMusic bedarf er nicht fremde Arbeiten aufzuführen." So brach die Tradition schließlich nur deshalb ab, weil nach dem Weggang Eichenroths konnte die Stellung nicht mehr besetzt werden konnte, so sehr die Husumer sich auch um eine Fortsetzung bemühten. Kandidaten, die die geforderte musikalisch-theologische Doppelqualifikation hatten und zudem noch – in jener Zeit eine rigide durchgezogene Bedingung – Landeskinder waren (als Untertanen des dänischen Königs, gleichviel aus welchem Teil seiner Herrschaftsgebiete), waren nicht aufzutreiben.

Ermöglicht worden war diese Blüte hingegen, nachdem es in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Ärger gegeben hatte: um die im nördlichen Mitteleuropa traditionell übliche musikalische Leitungskompetenz des Organisten (die dann zur Zeit von Georg Bruhns auf den Kantor übergegangen war[24]), ebenso durch Konflikte zwischen einem Amtsvorgänger Essens, zu deren Lösung ein Eingreifen der Stadtoberen erforderlich war[25]. Doch letztlich muss es vor allem an Essen selbst gelegen haben, dass er seinem Amt ein Gesicht zu geben vermochte.

Essen als Komponist

Essen gehört zu den Musikern seiner Zeit, für die ein überregional ausstrahlendes musikalisches Wirken zwar nachweisbar, aber kaum überliefert ist. Ein direkter Zeitgenosse, der Tonderner

---

23 So Conrad Friedrich Stresow, Konsistorialrat in Burg auf Fehmarn (zuvor Husumer Hauptpastor; zu ihm http://www.woydt.be/genealogie/g17/g170/1705stco01.htm, Abruf vom 12.11.2016), Schreiben vom 17.12.1776; in KANF (wie Anm. 19).

24 Wohl 1722, vgl. KANF D2 Nr. 1 und 10.

25 Johann Wilhelm Fröbus 1729, vgl. KANF D2 Nr. 1.

Organist Andreas Friederich Ursinus, ist die einzige Ausnahmeperson in dieser Gruppe, und dass seine Ensemblekompositionen weit entfernt von ihrem Entstehungsort überliefert wurden (in Rostock, Güstrow und Greifswald), macht deutlich, welcher Zufälle es bedurfte, um Musikwerken aus dieser Komponistengruppe ein Überleben zu sichern[26]. Dass Ursinus Organist war (also der traditionelle Musikrepräsentant seiner Stadt) und Essen Kantor, war dabei offensichtlich ohne Belang.

Aus Essens Feder sind dank der Kompilationsarbeit des Husumer Stadtchronisten Johann Laß[27] immerhin einige Werke dem Titel nach belegbar; zu weiteren sind Textdrucke überliefert. Diese Hinweise lassen sich tabellarisch resümieren.

Jahr	**Werk;** **→ Textanfang**	**Auff.-Ort**	**Quelle**
1744	Trauermusik zum Tod des Rektors Olaus Möller, Husum → Christus, der ist mein Leben	St. Marien	Bibliothek der Hermann-Tast-Schule[28]
1746	Musik aus Anlass der Beisetzung Christians VI.		Laß, S. 166
1747	Musik zum Abschluss des Trauerjahrs		Laß, S. 166
1747	Krönungsfest der königlichen Majestäten		Laß, S. 166
1749	Jubilæum solemne des oldenburgischen Hauses → Ich habe meinen Bund gemacht mit meinen Auserwählten → Tag voll Glanz und Fröhlichkeit	St. Marien Schule	Laß, S. 166 Text: LB Kiel, SHt 37
1749	Kantate zur Introduktion von Bürgermeister Loit, Flensburg	[Flensburg]	Laß, S. 166
1749, 1750, 1751:	Festmusiken der Markgräfin auf Gottorf [Christie Sophie, Frau des königlichen Statthalters Friedrich Ernst von Brandenburg-Kulmbach]	[Gottorf]	Laß, S. 166
1757	Festmusik zur Einführung des Assessors Krafft ins Bürgermeisteramt → Es müsse der Segen von oben abfließen		KANF, D2 Nr. 197 (kalligraphisches Ms.)
1760	Kantate zur 100-Jahr-Feier des dänischen Absolutismus („enevælden“) → Schwing mit lautem Saiten-Klange	Husumer Rathaus	Bibliothek der Hermann-Tast-Schule; LB Kiel, SHt 37
1761	Musik zur Einsetzung des Hauptpastors Johann Andreas Mayer	St. Marien	UB Kiel, Ke 9958-29 (8. Faszikel)
1765	Trauermusik für Bürgermeister Simon Woldsen [Großvater von Theodor Storm] → Nichts ist, das mich von Jesu scheide	St. Marien	Bibliothek der Hermann-Tast-Schule
1767	Kantate zu, Salbungsfest des neuen Königs, Christians VII. (2 Teile, vor- und nachmittags) → Fülle, Geist, mit Freudenöle	Schule	Bibliothek der Hermann-Tast-Schule

26 Zur Überlieferung Konrad Küster, Vorwort zu: Andreas Friederich Ursinus, *Heilig heißt Gott, der Vater, Sohn und Geist,* Hamburg 2014 (MNO 15; https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/15-Ursinus_Heilig.pdf), Vorwort, S. 7.

27 Laß (wie Anm. 7), S. 165f.

28 Signaturen sämtlich „P VI, 100“ plus Jahreszahl.

In Husum selbst ist von diesem Wirken keine musikalische Quelle erhalten geblieben; lediglich ein Notenblatt, das später als Einbandmaterial eines Buches Verwendung fand, mag aufgrund der Schriftformen der Husumer Wirkungszeit Essens angehören, aber ohne dass weitere Zuordnungen möglich wären. Der Stimmführung zufolge handelt es sich um den Altpart für einen Schlusschoral auf die Melodie „Nun lasst uns Gott, dem Herren“[29]. In den genannten Textdrucken der Festmusiken ist keine der beiden genannten Choralstrophen nachweisbar.

So öffnet das Blatt den Blick auf Essens (?) Husumer Wirken jenseits jener exzeptionelleren Musikanlässe. Zumindest summarisch lässt sich dieses auch aus Flensburger Perspektive resümieren: Der dortige Kantor Georg Hermann Overbeck[30] verteidigte im November 1789 seine musikalische Tätigkeit; er bezog sich dabei auf das Repertoire, das er kannte, und auf seinen Notenbesitz. Erwähnt werden dort „die trefflichen Singgedichte, die Telemann, Graun, Bach, Rolle, Homilius und andere geschickte Tonkünstler in Musik gesetzt haben“, und er verweist darauf, „die sehr brauchbaren Sammlungen des sel. von Essen, und einen ansehnlichen Vorrath meiner werthen Vorgänger erhandelt“ zu haben. Was es mit diesen „Sammlungen“ auf sich hatte, ist nicht zu ermitteln: eigene Kompositionen oder ein Werkrepertoire aus den Federn Anderer?

Die Kantate in ihren Stralsunder Quellen

Dieses Spektrum wird aus der – in gleich mehrfacher Hinsicht – entgegengesetzten Richtung ergänzt: durch eine Kantate, die aufgrund der Autorenangabe des Titels zwingend auf Michael Ernst von Essen zurückzuführen ist (es sind lediglich die Vornamen auf Initialen reduziert), die allerdings noch aus der Vor-Husumer Zeit stammt (datiert 1. Februar 1738). Das Titelblatt des Werkes deutet eine Beziehung nach Stralsund an, den Ort der zurückliegenden Schulzeit Essens; doch sind die Entstehungsumstände als solche völlig unklar. Auch die Jahresangabe 1738 hilft nicht weiter: Sie liefert den derzeit einzigen Nachweis dafür, dass Essen damals in Verbindung zu der Stadt seines vormaligen Lateinschul-Besuches stand.

Eine Formulierung im Schluss des Rezitativs deutet immerhin an, worum es in diesem Werk geht: Selbst wenn in anderen Abschnitten manches auf eine liturgische Bindung (Lobgesang des Simeon, also Mariä Reinigung/2. Februar) hindeuten könnte, wird mit der namentliche Erwähnung einer „Hedewig“ (als Sängerin) der weltliche Charakter des Werkes verdeutlicht. (Ohne Schwierigkeit lässt sich dieses Werk aus dieser persönlichen Ausrichtung herauslösen; man muss allein die Textierung „wie deine Hedewig“ etwa durch „wie diese Sängerin“ oder „wie diese Gläubige“ ersetzen.)

In welcher Beziehung „Hedewig“ zu dem Komponisten stand, war nicht zu ermitteln; unter den bekannten Geschwistern gab es keine Schwester, die diesen Namen trug. Die beiden weiteren Personen, die im Text als „Vater“ und „Pfleger“ bezeichnet werden, ließen sich theoretisch als der verstorbene Kantor und ein Vormund identifizieren; doch erneut müssten „Hedewig“ und der Komponist in derselben persönlichen Beziehung zu beiden gesehen werden können. So bleibt der Entstehungsanlass ein Rätsel – das sich anhand der philologischen Merkmale sogar noch vergrößert.

Denn an der Herstellung des überlieferten Quellenmaterials waren zwei Schreiber beteiligt: Der eine fertigte die Partitur an (als Reinschrift), der andere sowohl das Titelblatt als auch eine einzelne, der Partitur beiliegende Violino-Stimme. Die Schriftunterschiede, anhand derer sich die

---

29 Husum, Bibliothek der Hermann-Tast-Schule.

30 Hans Peter Detlefsen, *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850*, Kassel etc. 1961 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, 11), S. 249f. (Zitate auf S. 250).

Schreiberanteile trennen lassen, sind besonders markant in den Formen des V im Begriff „Violino“: Sie gleichen sich (mit einer aufwendig geknickten Schleifenform im linken Balken) in Einzelstimme und Umschlagbeschriftung; von ihnen sind aber die schlichteren Formen in den Stimmbezeichnungen der Partitur klar abgesetzt: in der Überschrift des Werks und derjenigen des dritten Satzes. Stimme und Umschlag stammen also von demselben Schreiber, aber von einem anderen als dem der Partitur. Auch die unterschiedlichen Wasserzeichen bestätigen diese Trennung, ebenso schließlich die Notenzeichen der Partitur und der Stimme: Bereits die Schlüssel (Violinschlüssel; in Nr. 2 für die Orientierungsnoten auch c_1-Schlüssel) erscheinen in beiden Teilen der Quelle jeweils auf eigene Weise gefasst.

Welche Rolle Essen bei der Entstehung der Quellen spielte, ist nicht zu ermitteln: Die in Husum erhaltenen Dokumente scheinen allesamt fremdschriftliche Kopien zu sein, liefern also keine weiteren Anhaltspunkte dafür, den autographen Charakter des einen oder des anderen Quellenanteils zu belegen. Zwar ist kaum denkbar, dass Essen die Einzelstimme und den Umschlag geschrieben hat; doch auch die Partitur (wie erwähnt, unzweifelhaft eine Reinschrift) braucht nicht von der Hand des Komponisten zu stammen.

Diese Schreiber-Überlegungen spiegeln zugleich, dass nicht einmal die Beziehung des Werks nach Stralsund eindeutig zu fassen ist. Hielt Essen sich wirklich dort auf? Oder hatte er das Werk nur für eine Veranstaltung des Jahres 1738 geschrieben und an einen anderen Musiker geschickt? Und schließlich sogar: Bezieht sich die Datierung des Manuskripts denn überhaupt auf Essen – oder ist sie nur ein Anschaffungsvermerk des Titelblatt-Schreibers? Klar ist jedenfalls, dass für das Anfertigen der Einzelstimme die Partitur als Vorlage diente; die Stimme bietet in ihren wenigen abweichenden Lesarten keine eigenständigen Aufschlüsse über das Werk bzw. über dessen nicht erhaltene, ältere Quelle(n).

Unstrittig ist somit lediglich der „Terminus ante quem“ für die Werkentstehung, der sich aus der Datierung des Umschlags ergibt: Die Musik hat spätestens Anfang 1738 fertig vorgelegen, also mehr als vier Jahre vor der Berufung nach Husum. Essen war damals noch 22 Jahre alt.

Vgl. S. 11.

Profil mit Fuß und Gesims.
Profil ohne Fuß
Platz zu einer Uhr.
Klavier
Plan der Praeceptorum.
Plan der Primaner.

Vgl. S. 7.

Kritischer Bericht

Die Quellen

A: Partitur-Reinschrift eines unbekannten Schreibers (Michael Ernst von Essen?), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 5700, S. 3–6. Online: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001D99B00000000. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. 3 mittig Werktitel:

Cantata Canto Solo con Violino I & II. con Cembalo

Der letzte Buchstaben bruchlos fortgeführt in einer tieferen Zeile mit „*di* “, darunter, im Endeffekt rechtsbündig:

Mons. M. E. von Essen.

Jeweils oben außen mit Bleistift paginiert. 1 Bogen, bräunliches Papier, Hochformat (Folio), vier beschriebene Seiten. Wasserzeichen (in S. 5–6): Bischof; im vorausgehenden Bogen kein Gegenzeichen. Freihändig rastriert, jeweils 16 Systeme pro Seite. Taktstriche in den ersten beiden Sätzen mit Lineal gezogen und durch die gesamte Akkolade hindurch geführt, in Nr. 3 von freier Hand nur durch die einzelne Systeme. In der Quelle ist das Titelblatt nachträglich aufgeklebt und die Einzelstimme beigelegt; zu beidem vgl. **B**.

B: Titelblatt und Violinstimme. Abschrift eines unbekannten Schreibers (eines anderen als in Quelle **A**, zur Unterscheidung beider Schreiber vgl. das Vorwort). Signatur und Aufbewahrungsort wie **A**, die Stimme dort als Mus. ms. 5700,2 geführt.

a) Umschlag
Oben links Bleistift-Signatur, urspr. nur „5700“ (19. Jh.?), darüber und dahinter von jüngerer Hand ergänzt „Mus. ms.“ und „[…], 1(–2)“. Folglich ist die „1“ auf die Partitur bezogen – zu der das Titelblatt jedoch ursprünglich nicht gehörte: Es wurde auf Quelle **A** aufgeklebt.

In der Seitenmitte der (partiell kalligraphische) Titel:

CANTATA
Schalle nur beliebter Ton p.p.
a 4.
Violino primo.
Violino secondo
Canto Solo,
[aus der Achse versetzt] *con*
Continuo.

Darunter ein alter roter Rundstempel „Ex | Biblioth.Regia | Berolinensi.“ Rechts daneben, aus zwar aus der Mittelachse gerückt, aber dennoch in sich zentriert:

del
M. E: von Eßen

Stralsund d 1. Febr. 1738.

Rückseite unbeschriftet, 1 Blatt, oben außen neu mit Bleistift paginiert (1–2). Papier grauer als die Partitur (beidseits, keine Folge von Lichteinwirkung). Wasserzeichen verschwommen: Buchstaben in Schriftband „ACADGRYPH“[31], demnach verweisend auf die Universität Greifswald.

b) Stimme „Violino 1“
Überschrift mittig „*Violino I.*“, 1 Blatt, beidseits beschriftet, oben außen neu mit Bleistift paginiert (7–8). Papier gelblicher als die restlichen Quellenbestandteile. Anscheinend ohne Wasserzeichen (vielleicht lediglich als Blatt ohne Gegenzeichen). Auf S. 7: 13 Systeme. Auf S. 8: 12 Systeme. Enthält außer der Musik der Violine 1 zu Nr. 2 auch den Sopranpart (untextiert; über der Violinstimme eingetragen).

In beiden Quellen die Stimmanteile des Canto original mit c_1-Schlüssel vorgezeichnet.

Einzelanmerkungen

1. Arie

T.	**St.**	**Zeichen: Bemerkung**
8	Cemb.	1: zuerst e, verwischt und überschrieben, Buchstabenzusatz „f“
14	V 1	Die als Herausgebervorschlag eingezeichneten Bindebögen sind in der Einzelstimme (Quelle B) vorhanden (offensichtlich Kopisten-Ergänzung)
15	V 1	9: Keil ergänzt
16	V 2	paarweise gebunden – am Akkoladenbeginn
20	V 1	In die Einzelstimme (Quelle B) in diesem Takt die Musik der V 2 eingetragen (Schreibfehler)
26	V 1	6: in Quelle B: d^2
38	C	4: Dehnungspunkt ergänzt
51	V 1	10: in Quelle B ist die Hochalteration eingetragen (offensichtlich Kopisten-Ergänzung)
63	V 1	5: in Quelle B als e^2 eingetragen (Schreibfehler)
69	Cemb.	2: orig. c^1; 3 ergänzt (orig. keine Eintragung)
90	V 1	1–2: in Quelle B punktiertes Achtel und Sechzehntel (nur hier; Schreibfehler)

[31] Vgl. https://opac.rism.info/search?id=452015221.

2. Recitativo accompagnato

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
		Überschrift nur in Quelle B
5	C	1–2: textiert „1000“
9	C	1: in den Orientierungsnoten in Quelle B ohne Hochalteration (Schreibfehler)
	Bc	neue Seite, beginnt mit der zweiten Takthälfte; versehentlich 1. Takthälfte nochmals eingetragen, gestrichen

3. Aria

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
2	V	1–3: urspr. punktierte Achtel und zwei 32-tel, lediglich der Dehnungspunkt wegradiert. in Quelle B als Schreibversehen die originale Version eingetragen
7	V	in Quelle B: 3 ohne Hochalteration, 4 als e^1 notiert (Schreibversehen)
9	V	1: in Quelle B auf vorausgegangener Eintragung „2/4“ notiert
12	V	1–3: in Quelle B wie T. 2
13	V	2: in Quelle B f^1 (Schreibversehen)
14	V	2–4: orig. Sechzehntel b^1–c^2, Achtel d^2–a^1; die beiden letzten widersprechen der Harmonik (vgl. B. c.). Möglicherweise sind 1–3 versehentlich aus T. 15, 1–3 übernommen und schematisch fortgeführt worden; der Vorschlag in der Edition bietet ein Minimum an Korrektur.
40	V	1–3: in Quelle B gebunden (analog zur Textierung der Singstimme)

Schalle nur, beliebter Ton

1. Aria

© 2016 Konrad Küster

12
V. 1
V. 2
C.
Cemb.
16
V. 1
V. 2
C.
Cemb.
22
V. 1
V. 2
C.
Schal-le nur, be - lieb - ter Ton,
Cemb.

28

V. 1

V. 2

C.

schal - le nur, be - lieb - ter Ton, spielt, ihr Sai - ten,

Cemb.

34

V. 1

V. 2

C.

klingt und schal - let, wech - selt, strei - tet, steigt und fal - let,

Cemb.

40

V. 1

V. 2

C.

seht, mein Va - ter hört es schon, seht, mein Va - ter hört es

Cemb.

46
V. 1
V. 2
C.
schon.
Cemb.
50
Schal - le nur, be -
56
lieb - ter Ton, spielt, ihr Sai - ten, klingt und schal-let, wech - selt,

62

V. 1

V. 2

C.

strei - tet, steigt und fal - let, seht, mein Va - ter

Cemb.

67

V. 1

V. 2

C.

hört es schon, seht, mein Va - ter hört es schon.

Cemb.

74

V. 1

V. 2

C.

Cemb.

[Fine]

80
V. 1
V. 2
C.
Man soll in den be - sten Chö - ren den Ge - hor - sam sin - gen
Cemb.
87
V. 1
V. 2
C.
hö - ren.
Man soll
Cemb.
94
V. 1
V. 2
C.
in den be - sten Chö - ren den Ge - hor - sam sin - gen hö - ren.
Cemb.
Da capo

2. Recit. con accomp:

Violino 1
Violino 2
Canto
Cembalo

Ja, schal - le nur, be - lieb - ter Ton, hier gibt die Brust den

V. 1
V. 2
C.
Cemb.

rein - sten Wi - der - schall. Ein Tag, dem tau - send Lust ge - bie - ret, der mei - nen

V. 1
V. 2
C.
Cemb.

Pfle - ger an das Licht ge - füh - ret, der mei - nen Va - ter

© D-B

8
V. 1
V. 2
C.
sah, lasst mich so süß nur feh - len, heut sei - ne Won - ne heißt er -
Cemb.
10
V. 1
V. 2
C.
zäh - len, ein sol - cher Tag be - wegt mich ü - ber - all, drum hö - re, Pfle - ger, Va - ter,
Cemb.
13
V. 1
V. 2
C.
an, wie dei - ne He - de - wig hie sin - gen kann.
Cemb.

3. Aria con Violino unison.

© D-B

20
V.
C.
geht es al - le - zeit.
Cemb.
26
V.
C.
Cemb.
31
V.
C.
Kur - zen Schweiß auf schwe - rer Tu-gend und ein Al - ter
Cemb.
37
V.
C.
wie die Ju - gend schen - ke die Zu - frie - den - heit.
Cemb.
Da capo

Editionsrichtlinien

Wiedergegeben wird der Notentext der „besten“ Quelle (zumeist ist jedoch nur eine einzige erhalten geblieben). Eingriffe in den Notentext beschränken sich auf Korrekturen echter Schreib- oder Druckfehler bzw. Details der graphischen Darstellung.

Die Werke werden in originaler Tonart ediert. Die originale Vorzeichnung bleibt gewahrt (z. B. d-Moll ohne Vorzeichen etc.). Sofern z. B. choralgebundene Orgelwerke in Tonarten des aktuellen Gesangbuches transponiert werden, findet sich die Originalversion im Hauptteil, die Transposition im Anhang der jeweiligen Ausgabe.

Die originale Taktart wird nur dann nicht beibehalten, wenn ihre Angaben missverständlich sind (z. B. 3/2 für einen 3/1-Takt; dies jedoch wird kommentiert). Ist in Stücken des früheren 17. Jahrhunderts erkennbar, dass ein Komponist als Deklamationseinheit Halbe wählte, wird ein Allabreve-Takt in eine 4/2-Struktur überführt.

Taktstriche werden nach moderner Praxis gesetzt (ggf. werden Besonderheiten im Kritischen Bericht genannt). Anstelle von schmuckvollen Schlussnoten findet sich im letzten Takt einer Komposition eine Note lediglich des Wertes, der diesen Takt auffüllt.

Die originale Partituranordnung wird beibehalten. Dynamische Angaben werden in moderne Zeichen übertragen; Textzusätze werden im originalen Wortlaut wiedergegeben.

Singstimmen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben (Violinschlüssel, oktavierender Violinschlüssel, Bassschlüssel). Die originale Schlüsselung wird jeweils im Kritischen Bericht genannt.

Instrumentalstimmen werden nach Möglichkeit in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. In Einzelfällen finden sich nähere Details im Kritischen Bericht.

Der Generalbass wird nicht ausgesetzt. Die Bezifferung entstammt der Vorlage; sie wird in originaler „Schichtung“ (ggf. also „3“ über „5“) wiedergegeben und nicht ergänzt, sondern lediglich (wenn sie offensichtlich falsch ist) korrigiert. Details werden im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Gesangstexte erscheinen in moderner Orthographie und Interpunktion. Allerdings bleibt der originale Lautstand gewahrt (z. B. alt „gläuben“ statt neu „glauben“, „besprützen“ statt „bespritzen“ etc.). Ergänzungen (auch: bei Abkürzungen und „Faulenzern“ für Textwiederholung) werden kursiv wiedergegeben.

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (*#*) und Be (*b*) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das Auflösezeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflösezeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflösezeichen anstelle von original „#“).

Warnakzidentien werden nur sparsam hinzugefügt; sie stehen in Klammern. Artikulationsangaben entstammen der Vorlage; sie werden nicht frei hinzugefügt. Ergänzte Halte- und Bindebögen werden gestrichelt dargestellt, ergänzte Noten in Kleindruck.

Angaben im Kritischen Bericht folgen dem Muster „Takt“ – „Stimme“ – „Zeichen: Bemerkung“. Dargestellt wird, wie sich die Vorlage vom wiedergegebenen Notentext unterscheidet. Die gezählten „Zeichen“ sind Noten oder Pausen der Neuedition.