

Das „subtile poema“, das der Humanist Venzeslaus Philomathes zu Beginn des 16. Jahrhunderts angehenden Fugenmeistern verheißt,¹ findet sich im mitteldeutschen Barock vor allem bei Trauerfällen, als Steigerungsform einer „Stillen Musik“ für Leute von hohem Kunstverstand. Kantionalsätze, Motetten und Kantaten schrieb man eher mit Rücksicht auf die gesellschaftliche Stellung des Verstorbenen. Der vierstimmige Intervallkanon jedoch – die hier zu behandelnde Form des „feinen Gedichts“ – erforderte großes kompositorisches Können und professionelles Singen. Die zuständigen mitteldeutschen Meister hießen Thomaskantor Sebastian Knüpfer (zum 22. Mai 1672),² Johann Pezel, Leiter des Leipziger Collegium musicum (zum 18. Juni 1672)³ und drittens der Nordhäuser Stadtkantor Christian Demelius (zum 15. April 1679),⁴ der als Herausgeber des Nordhäuser Kirchengesangbuchs (ab 1687), das in Sondershausen in großen Teilen übernommen wurde,⁵ sogar einen Bezug zum Ort meines Vortrags hat.

Mit nur drei „Fugendichtungen“ lässt sich der „Tag Mitteldeutscher Barockmusik“⁶ gut eröffnen. Doch dieser Vorteil wird durch die Schwierigkeit der Materie belastet. Außerdem besteht die Möglichkeit, dass Demelius gar nicht der wirkliche Komponist des dritten Werks gewesen ist, sondern dass sich hier ein weiterer Leipziger Meister

- 1 Venzeslaus Philomathes, *Musicorum libri quatuor compendioso carmine elucrabati*, Wittenberg 1534, Faksimile der Inter Documentation Company, Leiden o. J., Bl. F. Der Traktat war schon 1512 in Wien erschienen.
- 2 Sebastian Knüpfer, *MELISMA 4. Voc[um] Ode præcedenti accomodatam* [...], in: *Das verstimmte Orgel=Werk des menschlichen Lebens | welches bey der [...] Leichen=Bestattung des [...] Herrn Gerhard Preusensins [...] Organistens zu St. Thomas | [...] nach [...] seeligem Ableben den 22. Maji dieses 1672. Jahres [...] beerdigt worden | In einer Trauer=Ode dargestellt Das COLLEGIUM MUSICUM*, Leipzig [1672]. Ich danke der Ratsschulbibliothek Zwickau für eine Abbildung. Vgl. auch Anm. 15.
- 3 Johann Pezel, *Canon 4. Voc[um]*, in: *Trübsal und Labsal | des eingeladenen Gastes | bei dem großen Abendmahl* [...], Jena (?) 1672. Forschungsbibliothek Gotha. Ich danke der Bibliothek für Materialien.
- 4 Christian Demelius, *MELOTHESIA 4. Voc[um]*, in: *Christlicher Regenten Scepter [...] vorgestellt [...] bey [...] Leichbestattung des [...] Johann Christoph Ernsts*, Nordhausen 1679. D-W: LP Wolfenbüttel 7562. Eine Übertragung bringt meine Abhandlung *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten; zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004, S. 452 f. Die Funeralien enthalten auch zwei Lesegedichte von Demelius. Ich danke der Bibliothek für ihre Hilfe.
- 5 Werner Braun, *Christian Demelius und der „Schriftmäßige“ Gesang in Nordhausen um 1700*, in: *Pietismus und Liedkultur* (Hrsg. Wolfgang Miersemann und Gudrun Busch), Halle und Tübingen 2002, S. 159-179, hier S. 179 (*Hallesche Forschungen* 9).
- 6 Festvortrag im Blauen Saal des Sondershäuser Schlosses am 24.5.2003. Ich danke besonders Herrn Universitätsmusikdirektor Helmut Freitag zu Saarbrücken für seine Orgeleinspielung der Kanons auf CD.

verbirgt. Dem erstgenannten Problem suche ich durch Vereinfachung der technischen Voraussetzungen zu begegnen, das zweite bringt – hoffentlich – etwas Spannung in die Darlegungen.

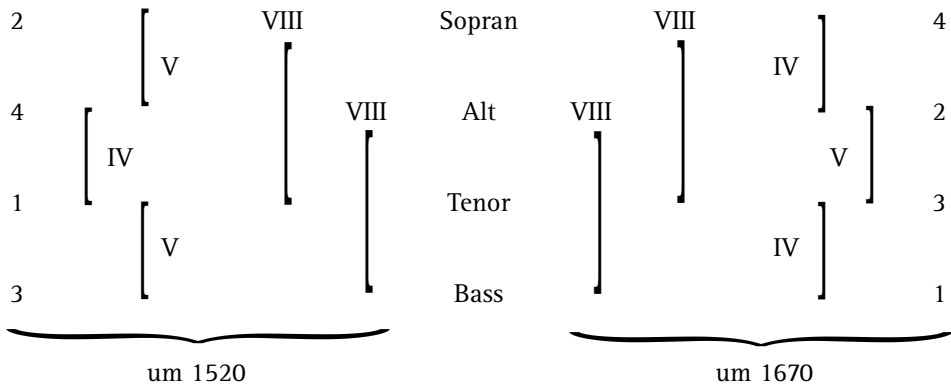
1. Typus

Noch wichtiger als Philomathes' musiktheoretische Verse ist für uns sein vierstimmiges Fugensexempel, denn es arbeitet mit zwei gleichmäßig ineinander geschobenen Oktavkanons – wie unsere drei barocken Kompositionen; der Humanist liefert uns das Urbild für unseren Typus. Allerdings weicht er zugleich in wesentlichen Merkmalen davon ab: erstens durch den Ersteinsatz des Tenors statt des Basses, was der damaligen „Tenorpraxis“ entspricht und eine nüchtern handwerkliche Grundlage verrät, zweitens durch Vertauschung des großen Sekundäreinsatzes in der unteren Quint statt der oberen Quart, wodurch die Mittelstimmen Alt und Tenor statt der Quint die Quart als Distanzintervall bekommen, das heißt: Unmöglichkeit der Verwandlung zum neuen Typ. Außerdem wurde kein Text gesungen, sondern das Solmisations-Hexachord. Dieses erzeugt einen engen und tiefen Tonsatz (Umfang F-a¹), in welchem die Oberstimme klanglich einen Alt bedeutet.

Mit dem Singgedicht kam der Affekt und mit diesem die „Emblematik“ in die Musik. Die Stimmlagen Bass, Tenor, Alt und Sopran verbanden sich mit den vier Elementen Erde, Wasser, Luft und Feuer oder mit den christlichen Heilmitteln Glaube, unsträfliches Leben, Heiliger Geist und Gebet.⁷ Der erste Einsatz des Basses sagt also sinngemäß „Beerdigung“, und der Gang nach oben in den Folgeeinsätzen führt zur verklärten Anbetung. Den Heiligen Geist werden wir bei Knüpfer vernehmen. Weiter: Die alte Bezeichnung für die Technik des Kanons lautete „Fuga“ (Flucht). Die beginnende Stimme scheint vor ihren Verfolgern zu fliehen – wie fromme Menschen vor den Verlockungen der Welt, auch der „Eitelkeit“, die Pezel anklagt. Da die Folgestimmen die Ausgangsstimme genau imitieren, kann auch eine *Imitatio Christi* abgerufen sein: Wir sollen uns nicht als Verfolgte fühlen, sondern als Nachfolger. Schließlich liegt die Idee des Kreuzes zugrunde. Die Demelius inspirierende Trauerpredigt stand explizit unter diesem Zeichen, und die Stimmen schlagen das Kreuz.

Um das heilige Symbol in den Noten zu erkennen, müssen wir auf die Struktur unseres Kanons eingehen. Die vier Stimmen fügen sich durch je zwei Rand-, Mittel-, Unter- und Oberstimmen in sechs zweistimmige Verhältnisse. Die arabischen Zahlen in unserer Graphik veranschaulichen die Einsatzfolge, die römischen Ziffern bedeuten die drei perfekten Intervalle Oktav, Quint und Quart. Links findet sich die ältere Form, in der Bass-Tenor und Alt-Sopran durch Quinten getrennt sind, rechts die neuere, auf Quartan beruhende. Zwischen den Mittelstimmen kehren sich die Verhältnisse um: alt = Quart, neu = Quint.

⁷ Renate Steiger, *Suavissima Musica Christo. Zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach*, in: *MuK* 61 (1991), S. 318–324, hier S. 320.



Die Überkreuzung erfolgt vor allem durch die beiden im Oktavabstand stehenden Stimmen. Die Oktav-Partner überspringen die jeweilige Nachbarstimme. Da die Folgestimmen stets nach einer Brevis-Pause einsetzen, beginnen diese Kreuzungen mit Mensur 3, dem Einsatz der dritten Stimme (alt: Bass, neu: Tenor). Dabei ändern sich die Intervallverhältnisse, die bisher dahin im Oktavpaar geherrscht haben, nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime. Darauf musste sich der Komponist schon beim Entwurf des Oktavpaars einstellen, zumal wenn er eine Sext haben wollte, die nun zur Septim wurde. Der Stimmtausch ist nicht nur fugiert, sondern auch verdoppelt.

Nach dem Urteil eines Kenners der Materie scheint ein vierstimmiger Kanon in dieser Disposition ohne „Veränderung der Einsatzzeit kaum möglich“.⁸ Doch die Musiker haben die komplizierten Aufgaben gelöst, wenn auch mittels reichlicher Pausensetzung (von einer bis zu sieben Halben), die den Satz bis auf zwei Stimmen reduzieren kann. Sie mussten jeweils vier Takte vorausdenken und schrieben Takt für Takt vom unteren ins obere System immer neue passende Kontrapunkte.

Zum Typus gehört um 1670 mehr als bloß sein technisches Konstruktionsprinzip. Anders als der gesellige Kanon, der sich mit einem kurzen Motto zum Singen begnügt (etwa „Viva, viva la musica!“), anders aber auch als der solmisierende Philomathes übermitteln unsere Stücke ihre Botschaft als Strophengedicht. Das erfordert relativ umfangreiche Kompositionen. Die nachdrückliche Pause begrenzt also mit der kanonischen Periode zugleich einen Vers, einen ganzen, halben oder doppelten. Das ergab bei Knüpfers vier Alexandrinern und vier trochäischen Versen (a b b a plus c d c d) einen Tonsatz von 42 Breven, bei Pezels ebenfalls vier Alexandrinern plus vier jambischen Versen (a b b a plus c c d d) einen zu 41 Breven. Bei Demelius folgen zwei aufgelösten Alexandrinern (vier jambischen Versen a b a b) zwei trochäische Verse (c c). Sein Tonsatz verkürzt sich entsprechend zu 27,5 Breven. Er bleibt einen halben Takt sogar hinter Philomathes zurück. In allen drei Fällen ist die Strophe musikalisch zweigeteilt. Knüpfer zielt auf den Sündenfall, Pezel auf die Bloßstellung der „Eitelkeit“. Demelius schwächt die Antithese positiv ab: Dem Wunsch nach sanfter Ruhe folgt die Vision der „Herrlichkeit“. Ob alle Strophen gesungen wurden – sieben bei Knüpfer, acht bei Pezel, fünf bei Demelius –, ist nicht sicher.

⁸ Wolfgang Budday, *Die Kanons in Marco Scacchis „Cribrum musicum“ (1643)*, in: *Musik als Schöpfung und Geschichte. Festschrift Karl Michael Komma zum 75. Geburtstag*, Laaber 1989, S. 21-52, hier S. 31.

Auf den Inhalt der Texte gehen unsere Kanonmeister nicht nur durch die Wahl passender „Tonarten“ ein – Kleinterzstrukturen auf a (Knüpfer), g (Pezel) und c (Demelius) –, sondern auch in Einzelheiten, etwa in der Darstellung des „ersten Fallens“ bei Knüpfer. Die chromatischen Fortschreitungen bei Demelius bezeichnen weniger den Schmerz der Hinterbliebenen als die dem Toten gewünschte Ruhe. Sie ist von Trauer begleitet.

2. „Leipziger“ Kanons

Die beiden ersten Kanons unserer Reihe sind 1672 im Auftrag und mit Unterstützung des dortigen Collegium musicum entstanden, von dem wir sonst kaum etwas wissen. Den hohen Anspruch darin bezeugt nicht nur die Musik, sondern auch deren Adressatenkreis. Knüpfer erwies seinem langjährigen Kollegen, Thomasorganist Gerhard Preusensin,⁹ die letzte Ehre. Und der Direktor des Collegiums, Pezel, verabschiedete den Theologiestudenten Stephan Christian Dedekind, Sohn des bekannten Musikerpoeten Constantin Christian Dedekind zu Dresden und „werthes Mitglied“ dieses Kreises.¹⁰ In der Trauerschrift auf den jungen Dedekind, als deren Bestandteil ebenfalls diese zwei Blätter (= vier bedruckte Seiten) zu betrachten sind, befindet sich ein lateinisches Gedicht von Christoph Bernhard, Schwager des Musikerpoeten und Onkel des Verstorbenen. Dieser Name an dieser Stelle¹¹ erlaubt es uns, die beiden Leipziger Kanons als Gegenmodelle zu den norddeutschen Begräbnisgesängen im strengen Stil aufzufassen. Denn Bernhard hatte sich in diesen einen Namen gemacht. Er musste sich nun als ein kritischer Beobachter fühlen.

Drei Jahre zuvor hatte er, von 1664 bis 1674 Städtischer Musikdirektor in Hamburg, für den Trauerfall im Hause seines schulischen Vorgesetzten Rudolf Capelli die berühmte *Prudentia Prudentiana* komponiert.¹² Vier der ausgewählten Hymnenstrophen des frühchristlichen Dichters Aurelius Prudentius Clemens zeigen jeweils eine andere lineare Technik, wie sie Bernhard seit längerem auch in Lehrschriften behandelte. Die erste Strophe „Jam m[o]esta quiesce querela [...]“ stellt die Melodie im vierfachen Kontrapunkt der Oktav dar. Zu den norddeutschen Nachahmern gehört Dietrich Buxtehude mit dem Begräbnisgesang „In Fried und Freud fahr ich dahin“ für den Lübecker Superintendenten Meno Hannekin von 1671 (gedruckt 1674).¹³ Dieses Stück kannte man in Leipzig wohl noch nicht, aber ein „kanonischer“ Wettbewerb zwischen den beiden großen deutschen Städten scheint gesichert.

Die norddeutsche Technik beruht auf einer wohlklingenden Umkehrbarkeit („Revolutio“) des ganzen Tonsatzes. Die lateinische Melodie, die in lutherischen Gemeinden noch lange gesungen wurde,¹⁴ ist die einzige textierte Stimme; ihre drei Kontrapunkte

9 Dieser Organist „Preisensin“ hatte dem Studenten Johann Schelle, dem späteren Nachfolger Knüpfers, „Wohnung und Unterkunft“ gewährt: Bernhard Friedrich Richter, *Zwei Funeralprogramme auf die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Johann Schelle*, in: *MfM* 34 (1902), S. 9-16, hier S. 11.

10 So laut Titelblatt der Musikdrucks.

11 Vorläufig einziger Nachweis durch Erich H. Müller (*Mitteilungen*) nach dem Exemplar der Dresdner Stadtbibliothek, in: *ZfMw* 8 (1926), S. 607. Vgl. auch unten, Anm. 19.

12 Kerala Snyder, *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: *JAMS* 33 (1980), S. 544-564, hier S. 554 f.; *Christoph Bernhard (1627-1692), Geistliche Konzerte und andere Werke* (Hrsg. Otto Drechsler), Kassel 1982, S. 189 f. und 200 (*Erbe deutscher Musik* 90).

13 Snyder, *Buxtehude's Studies* (wie Anm. 12), S. 558 f.

14 Albert F. W. Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon I*, Gotha 1878, Reprint Hildesheim 1967, S. 314.

verlangten also nach Instrumenten, wohl den ebenfalls „stillen“ Violen. Sie trägt ihre amphibrachischen Verse in großen Noten vor. In der ersten Umwechslung der Stimmen, der musikalischen ‚Wesensverwandlung‘, wandert die Melodie vom Sopran in den Bass, der Bass in den Sopran, der Alt in den Tenor und umgekehrt. Der Tonsatz steht nun statt in F-Dur in C-Dur. Die vier Verse des Gedichts erklingen in 4 x 7 Takten.

Die Unterschiede zwischen dem norddeutschen und dem mitteldeutschen Modell sind erheblich: dort Kult des Chorals, Einbezug des Instrumentalen, ausgesprochene Linearität mit Rangunterschieden, durchgehende Gleichzeitigkeit des Stimmtauschs, hier freie Dichtung, reine Vokalität, ständiges Bauen mit kleinsten Bestandteilen in völliger Gleichordnung der Stimmen, versetzter Stimmtausch im Doppelten Kontrapunkt der Oktav und der Duodezim gemäß der fugierenden Technik. Auch das Notenbild zeigt die Gegensätzlichkeit: umgeschichtete Linearität bei Bernhard, oktavversetzte Nachahmung der beiden unteren durch die beiden oberen Stimmen im Brevisabstand in Leipzig. Bernhards zwei Formen der ersten Strophe drängen sich als Partitur auf einer Folioseite zusammen. Die mitteldeutschen Kanons brauchen bloß ihre Eröffnungsstimme wiederzugeben, den Bass. Entsprechend gut sind sie zu lesen.

2a. Knüpfer

Das verstimmte Orgel=Werck des menschlichen Lebens [...] für Gerhard Preusensin in der Ratsschulbibliothek Zwickau¹⁵ besteht aus Titelblatt, siebenstrophiger *Trauer=Ode* und dem *MELISMA 4. voc[um] Odæ præcedenti accommodatum, inque honorem et memoriam beatè DEFUNCTI conditum à S. Knüpff. A. V.* Die Veröffentlichung ergänzte ungedruckte andere Funeralien. Sie wird in der Literatur genannt, ist aber wohl noch nie übertragen herausgegeben worden. Eine zumindest drucktechnische Neuerung liegt in den schrägen Minimaltaktstrichen vor, die nach jeweils vier halben Noten die Notenlinie der letzten und der folgenden Note durchschneiden: Andeutung einer „Partitur“. Der einzige und kräftigere Strich durch die vier Spatien vor dem achten (letzten) Vers „Bis sie wieder GOtt zernimmt“ markiert die Schlussperiode, in der die Finales der Folgestimmen doppelt bezeichnet sind: durch die Corona und durch den Anfangsbuchstaben für die betreffende Stimme (C[antus], A[ltus], T[enore] und B[assus]). Die Korrespondenz von Vers und Kanonperiode ist durch vereinzelte Verteilung und -verbindung modifiziert, aber durch die großen Pausen erhalten: acht Abschnitte.

Auf das musiktheoretische Hauptwerk des 17. Jahrhunderts, die *Musurgia universalis* des Jesuitenpaters Athanasius Kircher von 1650, die Knüpfer genau untersucht haben soll,¹⁶ verweisen die Bezeichnung „Melisma“ für einen strophigen Tonsatz¹⁷ und die Orgelallegorie.¹⁸ Knüpfer besingt den Menschen als ein „orgelgleiches Werk“, das Gott selbst zu seinem Ruhm erschaffen habe. Aber es ist dem Verfall preisgegeben.

15 Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, *Mitteilungen und Katalog der Filmsammlung*, Nr. 1, Kassel 1955, S. 64 (Nr. 1/1020).

16 Richter, *Zwei Funeralprogramme* (wie Anm. 9), in: *MfM* 33 (1901), S. 205–213, hier S. 208. Vgl. die bessere Interpretation des Zitats durch Arnold Schering, *Vorwort*, in: Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau, *Ausgewählte Kirchenkantaten*, Leipzig 1918, S. XI, Anm. 1 (DDT 58).

17 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rom 1650, Reprint Hildesheim 1970, Bd. 1, S. 5

18 Ebd., Bd. 2 bei S. 366. Vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 416 f. und Abb. S. V.

Abb. 1: Sebastian Knüpfer, *Melisma 4. voc[um]*, D-Z: Vollh[ardt] 554.

MELISMA 4. VOC.
Oda præcedenti accommodatum, inq; honorem
& memoriam beatè DEFUNCTI conditum

S. Knüpff. A. V.

Was sind wir Men = = sehen doch?

Ein wol-gestimmtes We = = sen/ Ein Orgel-gleiches

Werk/vom Le = bens-Geist ge-rührt/ Und welches seinen Wind in schönen

Pfeif = sen führt: O Der hat es selbstn auch zu seinem Ruhm er-le = =

sen: Aber/ Ach! das er-ste Füllen Hat die Orgel, so verstimmt/ die

Orgel so verstimmt/ Daß sie nicht kan reine schal = len/ Bis sie

wieder Gott zernimmt/ Bis sie wieder Gott zernimmt/ Gott zernimmt.

Soweit das starre Festgewand des vierstimmigen Kanons das zulässt, macht Knüpfer Vorgänge des Orgelspiels im Gang von sieben Strophen lebendig. Der Wind des Heiligen Geistes „belebt unsere Pfeifen“ (Strophe 3), wohingegen der eitle „Glückes=Wind“ „nur in unsre Sinnen dringt“ und falsche Klänge erzeugt (Strophe 2). Die „schönen Pfeiffen“ führen den Wind zum Ruhm des Höchsten. Denn „Der Große Orgel=Meister“ hat uns seine „Himmels=Cantorey“ zudedacht (Strophe 5). Dieses vergeistigte Aufsteigen schildert der Komponist in Zeile 5 mit den höchsten Noten seines Tonsatzes, mit c¹ im Bass, das im Sopran zu f² wird. Vielleicht sind auch die zweimal sieben Noten an dieser Stelle kein Zufall: Kirchers Himmelsorgel hat sieben Pfeifen.

Die negativen Aussagen der *Trauer=Ode*, die „düstre Grufft“ oder das durch Sünde „verdorbene Werck“, werden nicht zu Klang. Aber die überraschende Menge der in diesem Kontrapunkt so schwierigen Synkopenkadenzen mit ihrer fundamentalen Sprungmelodik beschwört das „Ende“. Bei diesem Gedanken bringt nicht der physische Tod den Glaubenslehrer zum Seufzen, sondern der Sündenfall, der den Tod zur Folge hat, jenes „erste Fallen“ durch die Ureltern Adam/Eva. Die Kurzpause nach dem Ausruf „Aber, ach!“ heißt ja beziehungsreich „Susprium“.

2b. Pezel

Auf unseren zweiten *Canon 4. Voc[um]* hat zuerst Erich H. Müller 1925/26 hingewiesen. Er teilt ihn in angeblich originalgetreuer Umschrift im Zusammenhang biographischer Ergänzungen aus der Leichenpredigt mit.¹⁹ Doch einige Übertragungsfehler ließen bisher eine Auflösung nicht zu. Das Original (Forschungsbibliothek Gotha)²⁰ verzichtet auf die kleinen Taktstriche und den großen Finalstrich Knüpfers. Offenbar hat Pezel sich auf einen langsameren „Puls“ eingestellt.

Der kurze Zeitabstand zum Knüpfer-Kanon (29 Tage) und ein dennoch fortschrittlicher Zug bei Pezel verlangen nach einer Begründung: Der sechs Jahre Jüngere tritt in Wettstreit mit dem Meister. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, dass Pezel als bestallter Leipziger Stadtpfeifer durch seine gedruckten Instrumentalkompositionen seit 1669 in eine neue gesellschaftliche Lage gekommen war. Auch seine Bewerbung um das 1677 durch Knüpfers Tod vakante Thomaskantorat beweist: Der „Spielmann“ wollte aufsteigen.

Die von einem Ungenannten verfasste Dichtung gehört zu den modischen „Vanitas“-Klagen, die alle auf *ein* Bibelwort zurückgehen (Prediger 1,2). Nichts in diesem Leben hat Bestand. Auf das Sonnengold folgt Unwetter, das von einem blühenden Rosenstrauch bloß die Dornen übrig lässt: ein bei Begräbnissen üblicher Vergleich. „Und wenn die Blumen nur vergehen“ – so lenkt die Strophe 1 auf das zentrale Wort zurück –, „so sieht man nichts als Eitelkeit“. Fünf Folgestrophen ordnen ihm an ihrem Ende „unbeständige Fluten“, gesprungene Saiten, Hilfslinien der Guidonischen Scala und den gerissenen „Lebens=Faden“ zu, worauf der positive Wechsel erfolgt: Auch allzu viel Trauern gilt als „Eitelkeit“ (Strophe 6), Dedekind achtet ihrer nicht mehr (Strophe 7), und in Schlussstrophe 8 steht anstelle von „Eitelkeit“ die „Seligkeit“.

19 Fritz Jahn, *Mitteilungen*, in: *ZfMw* 8 (1926/27), S. 606–608, hier S. 607 f.

20 Wie Anm. 3.

Abb. 2: Johann Pezel, Canon 4. voc[tum], D-GOl: LP E 8° IV, 20 (1).

CANON 4. VOC.

Es schallt die ganze Welt von
lauter Eitelkeit: Ist laßt der Himmel Gold aus seiner Sonne
fallen/ Und drans den Donner selbst mit grafssem Rassel
schalen Aus schwarzer Wolcke-Klufft: was je-kund Rosen streut/
Laßt bald hierauff die Dornen stehen/ Und wenn die
Blumen nur vergehen/ So sieht man nichts als
Eitelkeit/ als Eitelkeit/ als Eitelkeit.

Statt zur halben Note neigt Pezel schon stark zur Viertelnote, die nun öfters Silben trägt und die sich bei Melismen durch Sprungbewegungen zu verselbstständigen sucht. Der kleine Takt kündigt sich gleich zu Beginn in Folgen von punktierter halber und ergänzender Viertelnote vernehmbar an, und er führt zu einer syllabisch wirkenden Deklamation, die das Zentralwort „Eitelkeit“ überaus deutlich ausspricht. Mit vielen Wiederholungen wird zudem der Eindruck von Chorteilungen vermittelt und die noble Kontrapunktik überdeckt. Natürlich sind manche klanglichen Härten nicht Ausdruck von mangelnder Handwerklichkeit, sondern sie gehören zu Pezels bildhaftem Stil, der die allein übrig gebliebenen Dornen sogar mittels verbotener Stimmführung charakterisiert (Großtakt 22: Oktaven zwischen Bass und Alt, die im nächsten Takt zu Quinten zwischen Alt und Tenor werden). Pezel kann es sich erlauben, mit „Fehlern“ zu spielen.

3. Demelius

Zum Schluss unserer kleinen Typologie kommen wir auf die *Melothesia à 4. voc[ibus]* von 1679 zurück,²¹ mit der der Nordhäuser Kantor Demelius seine Dankbarkeit einem Manne gegenüber zum Ausdruck brachte, der ihn, den früh verwaisten Erzgebirgler, persönlich und finanziell gefördert hatte (wahrscheinlich schon 1658 beim Studienbeginn in Leipzig) und der ihn 1669 – inzwischen Kompositionsschüler bei dem Jenaer Kapelldirektor Adam Drese, Mitglied der Kapelle und dann Theologiestudent in Jena – in das reichsstädtische Schul- und Musikamt holte. Hier wirkte Demelius bis zu seinem Tod 1711 recht erfolgreich. Er gab eine Schulmusiklehrschrift mit vielen Beispielen heraus (1672?), machte sich als Herausgeber des einleitend genannten notenlosen Gesangbuchs einen Namen (1687) und wagte sich 1700 mit gedruckten *Motetten und Arien* bis an die frühe deutsche Kirchenkantate heran. „Sein Kontrapunkt ist nicht überwältigend“, urteilte allerdings sein Biograph von 1959.²²

Diese etwas saloppe Einschätzung übergeht zwar den Kanon von 1679, bestätigt sich aber durch die neu ermittelte handschriftliche Kompositionslehre von Demelius, wo gerade das Fugenkapitel nur wenig einschlägige Erfahrungen erkennen lässt.²³ Der Kanon dagegen steht trotz seiner „Kürze“ dem von Knüpfer wenig nach, ist auf jeden Fall „besser“ als der von Philomathes mit seinen elementaren Tonwiederholungen (Beispiel 1, Mensur 15–25).

Dieser Widerspruch lässt nur eine Erklärung zu: Demelius hat den Kanon zwar herausgegeben, aber nicht selbst verfasst. Er verfuhr offenbar nach dem von ihm in anderem Zusammenhang genannten Grundsatz: Nicht auf den Autorennamen kommt es an, sondern auf die musikalische „Sache“ selbst.²⁴ Zu seiner Entlastung mag auch dienen, dass er sich nicht direkt als Urheber der Musik nennt,²⁵ sondern im Gedicht der

21 Wie Anm. 4.

22 Erhard Anger, *Christian Demelius*, in: MuK 29 (1959), S. 131–134, hier S. 134.

23 Werner Braun, *Die Kompositionslehre des Christian Demelius (Nordhausen um 1702)*, übersetzt, kommentiert und hrsg., Nordhausen 2001, S. 129–131 und 134 (*Schriftenreihe der Friedrich-Christian-Lesser-Stiftung* 9).

24 Ebd., S. 21.

25 Er sagt, dass er das Gesamtgebilde „als ein Denck= und Danckmal schmerz= und hertzlich setzen“ wolle (*MELOTHESIA*, wie Anm. 4, Bl. 44^v–45^r), was den Abdruck selbst und die Fertigung der Folgestrophen bedeuten könnte.

Trauerschrift auf seine schmerzbedingte Unfähigkeit hinweist, einen geeigneten Tonsatz zu schreiben, und auf das Verschweigenmüssen in vielerlei Hinsicht.²⁶ Auch die äußere Form ist ganz leipzigisch, die Miniaturtaktstriche Knüpfers kehren wieder. Und der große Einteilungsstrich zum Ende ist durch den Beginn dieser Periode genau mit dem fünften System indirekt vorhanden.

Abb. 3: Christian Demelius, *Melothesia à 4. voc[ibus]*, D-W: LP 7562. Das dritte Einsatzzeichen muss über der achten Note es stehen. Die Rasur des akzidentiellen b im vierten System vor der Note f könnte ursprünglich ein Warnungsakzidens vor es gewesen sein.

Melothesia 4. Voc.

Ruh sanfft in deiner Gruffte

ij ruh sanfft in füh = ler Er

= den biß Gott die Sei = nen rufft/und sie er

weket wer = den zu der gro = sen Herrlichkeit

die den Frommen ist bereit ij

The image shows a handwritten musical score for a four-voice setting. It consists of five systems of music. The first system is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The second system continues the melody. The third system has a double bar line and a repeat sign. The fourth system has a double bar line and a repeat sign. The fifth system has a double bar line and a repeat sign. The lyrics are: 'Ruh sanfft in deiner Gruffte', 'ij ruh sanfft in füh = ler Er', '= den biß Gott die Sei = nen rufft/und sie er', 'weket wer = den zu der gro = sen Herrlichkeit', 'die den Frommen ist bereit ij'. There are some markings above the notes, including a '3' and a '5'.

Nach Lage der Dinge kommt hier nur Johann Schelle als Komponist in Betracht, der Amtsnachfolger Knüpfers. Mit Leipzig hatte der junge Student Demelius schon 1658 Verbindung aufgenommen, als an diese Kanonform noch nicht zu denken war. Aber wie sollte Demelius 1679 an die Noten herangekommen sein? Der Werkbestand Schelles weist nur einen einzigen Kanon auf, einen zu sechs Stimmen über die Chormelodie „Nun komm, der Heiden Heiland“, der für uns nicht mehr besagt, als dass auch Schelle in linearer Kunst bewandert war.²⁷

Eine Spur weist Demelius selbst, indem er sich in seinem handschriftlichen Kompositionstaktat mit Schelles verschollener Passionshistorie zu 19 Stimmen vertraut zeigt.²⁸ Er zählt deren Es-Dur zu den Trauer-Tonarten.²⁹ Das passt nicht schlecht zum quasi c-Moll der Melothesia. Ich vermute nun, dass Schelle sich gleich zu Beginn seines Thomaskantorats mit einer Vertonung der Leidensgeschichte den Leipzigern als wage-mutiger Komponist hatte zeigen wollen, mit einem Werk, das in seinen oratorischen Bestandteilen diesen Abschiedsgesang an vorletzter Stelle aufgewiesen hätte.³⁰ Doch die Vorgesetzten Schelles – so geht unsere Hypothese weiter – rieten von einer Aufführung ab oder versagten die Genehmigung dafür, weil die alteingeführte Choralpassion weiterhin allein das Gedenken an das Leiden Jesu tragen sollte. Erst Georg Philipp Telemann und Johann Kuhnau bewirkten eine Änderung dieser Haltung. Demelius, von dieser für Schelle nachteiligen Entwicklung verständigt, könnte daraufhin das handschriftliche Werk für Nordhausen erbeten haben, führte es aber dann doch nicht auf, sondern entnahm den letzten kunstvollen Tonsatz für eigene Zwecke – mit oder ohne Genehmigung des Autors. Am Originaltext brauchte er nicht viel zu ändern. Die (erste) Strophe könnte etwa so gelautet haben:

„Ruh sanft in deiner Gruft, Ruh sanft in kühler Erden, Bis dich der Vater ruft Und wir errettet werden Zu der großen Herrlichkeit, Die dein Tod uns hat bereit.“

Wenn auch die Musikstadt Leipzig nicht zum Ort der frühen oratorischen Passion werden konnte wie die großen deutschen Seestädte, auf dem Weg dazu befand sie sich. Und sie wird über eine Generation später das Versäumnis glänzend wettmachen; das ist keine Hypothese mehr.

26 Friedrich Graupner, *Das Werk des Thomaskantors Johann Schelle (1648-1701)*, Diss. Leipzig 1929, S. 48 und Tafel VII.

27 Ebd.

28 Die Königsberger Violinstimmen zur Passion waren schon damals nicht mehr vorhanden, ebd., S. 11.

29 Braun, *Die Kompositionslehre* (wie Anm. 23), S. 115.

30 Schelle kannte fraglos die beiden vorangegangenen Kanons. Und Knüpfers Zielperson Preusensin hatte dem jungen Studenten Schelle einst Kost und Logis gewährt (vgl. Anm. 9).

Anhang

Das „humanistische“ Urbild des Kanons und zwei „barocke“ Nachahmungen. Eine Übertragung des „Demelius“-Kanons ist in Anm. 4 nachgewiesen. Im Folgenden wird eine raumsparendere Form gewählt.

Beispiel 1: Veneslaus Philomathes, *Musicorum libri*, Ausgabe Wittenberg 1534.

The image displays a musical score for a canon in G minor, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a style characteristic of the early 16th century, with a focus on rhythmic and melodic patterns. The score is divided into five systems, each starting with a measure number: 1, 7, 12, 18, and 23. The first system (measures 1-6) shows the initial entry of the canon. The subsequent systems (measures 7-11, 12-17, 18-22, and 23-27) show the canon's progression, with each system beginning with a new entry of the melodic line. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with a consistent 8-measure phrase structure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

Beispiel 2: Sebastian Knüpfer, *Was sind wir Menschen doch!*

?

[1. Was sind wir...]

[1. Was sind wir...]

[1. Was sind wir...]

1. Was sind wir Men - - - - - schen doch? Ein

6

wohl-ge-stimm-tes We - - - - sen. Ein or - gel - glei-ches

11

Werk, vom Le - - - bens-geist ge - rührt. Und wel-ches sei - nen

16

Wind in schö-nen Pfei - - fen führt, Gott hat es selv-sten

21

auch zu sei-nem Ruhm er - le - - - sen: A - ber ach! das er - ste

26

Fal - len Hat die Or-gel so ver-stimmt, die Or-gel so ver-

32

stimmt, Daß sie nicht kann rei - ne schal - - - len,

37

Bis sie wie-der Gott zer-nimmt, bis sie wie-der Gott zer-nimmt, Gott zer - nimmt.

Beispiel 3: Johann Pezel, *Es schallt die ganze Welt von lauter Eitelkeit.*

1. Es schallt die gan - ze Welt von lau-ter Ei - tel-keit: Itzt

[1. Es schallt die...]

[1. Es schallt die...]

[1. Es schallt die...]

Detailed description: This system shows the first five measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and three instrumental staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are '1. Es schallt die gan - ze Welt von lau-ter Ei - tel-keit: Itzt'. There are three instances of the text '[1. Es schallt die...]' in boxes above the vocal line, indicating the start of the canon's first entry.

läßt der Him-mel Gold aus sei - ner Son-ne fal - len, Und drauf den

6

Detailed description: This system covers measures 6-10. The lyrics are 'läßt der Him-mel Gold aus sei - ner Son-ne fal - len, Und drauf den'. The number '6' is written at the beginning of the system. The musical notation continues with the vocal line and instrumental accompaniment.

Don-ner selbst mit gro - - - ßen Ras - seln schal - - - len

11

Detailed description: This system covers measures 11-15. The lyrics are 'Don-ner selbst mit gro - - - ßen Ras - seln schal - - - len'. The number '11' is written at the beginning of the system. The musical notation continues with the vocal line and instrumental accompaniment.

Aus schwar-zer Wol-ken - kluft: was jetz - und Ro-sen streut, Laßt

16

Detailed description: This system covers measures 16-20. The lyrics are 'Aus schwar-zer Wol-ken - kluft: was jetz - und Ro-sen streut, Laßt'. The number '16' is written at the beginning of the system. The musical notation concludes with the vocal line and instrumental accompaniment.

21

bald hier-auf die Dor - nen ste - - - hen, Und wenn die

26

Blu - - - - men nur ver - ge - hen, So sieht man nichts als

31

Ei - tel-keit, als Ei - tel-keit, als Ei - tel-keit, So sieht man nichts als

36

Ei - tel-keit, So sieht man nichts als Ei - tel-keit, als Ei - tel-keit, als Ei - tel-keit.