

1. Einleitung

Der berühmte Disput zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi, der zur Formulierung des Konzepts einer *seconda pratica* führte, fand in den 1640er Jahren auch in Nordeuropa einen Widerhall. Als Protagonisten agierten hier der Kapellmeister des polnischen Königs Władysław IV., Marco Scacchi, und der Danziger Organist Paul Siefert. Dieser Meinungsstreit, dessen wichtigstes Ergebnis Scacchis Formulierung einer neuen Klassifizierung der musikalischen Stile war, ist den Musiktheoretikern seit Jahrhunderten bekannt und wurde im Laufe der Zeit gründlich erforscht. Obwohl er zunächst nur von lokaler Bedeutung war, verhalf dieser Disput den beiden Musikern dank einer Reihe von günstigen Umständen zu einem dauerhaften Platz in der Musikgeschichte. Doch auch wenn der Streit zwischen Scacchi und Siefert in einer Reihe von Büchern zu diesem Thema dokumentiert worden ist, hat sich bisher niemand angemessen mit der wichtigen Rolle auseinandergesetzt, die der junge und talentierte Danziger Komponist Christoph Werner in diesem Zusammenhang spielte. Die vorliegende Studie analysiert die Verbindungen zwischen den Werken und Ansichten des deutschen Komponisten auf der einen Seite und den Kompositionen und theoretischen Schriften des Warschauer Kapellmeisters auf der anderen.

2. Die Quellen

Im Wesentlichen werden die folgenden vier Hauptquellen berücksichtigt, die in der musikwissenschaftlichen Literatur bisher kaum beachtet wurden oder sogar gänzlich unbekannt sind; diese werden hier in chronologischer Ordnung angeführt:

- a) Eine Sammlung von Kompositionen aus der Feder Christoph Werners, die unter dem Titel *Praemessa musicalia in quibus Motetae singulae vel una vel duabus Voci-bus, & duobus vel tribus Instrumentis musicis modulandae una cum Basso ad Organum* 1646 von Paschen Mense in Königsberg veröffentlicht wurde. Zwei unvollständige Kopien dieses Werks befinden sich in Bibliotheken in Norwegen und Schweden. Die Veröffentlichung umfasste ursprünglich vier Stimmhefte, deren letzter Band fast ausschließlich den Basso continuo enthielt. Bei beiden Exemplaren fehlt jeweils das

als „pars prima“ bezeichnete Stimmheft. Dank einer in der Stadtbibliothek Lüneburg erhaltenen handschriftlichen Partitur der Werke ist es jedoch möglich, diese fehlende Stimme vollständig zu ergänzen.

b) Ein undatiertes, 1647 oder 1648 verfasster handschriftlicher Brief Scacchis, der mit der Adresse „Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum“ versehen und dem in Hamburg aufbewahrten Exemplar von Scacchis Schrift *Cribrum musicum* beigelegt ist (D-Hs: ND VI 5573). Erich Katz hat diesen Brief, der sich auf die oben erwähnte Veröffentlichung Werners bezieht, 1926 mit geringfügigen Änderungen vollständig veröffentlicht.¹

c) Eine Sammlung von Werken Christoph Werners (*Musikalische Arien Oder Melodeyen über etliche Heilige Lieb- und Lob- Lieder Herrn Michael Albini Mit 4. Stimmen zu singen und spielen*), die der Autor auf eigene Kosten 1649 bei dem bereits erwähnten Verleger Paschen Mense in Königsberg veröffentlichte. Von dem in Partiturform erschienenen Werk haben sich drei Exemplare in Bibliotheken in München, Tübingen und Kraków erhalten.

d) Eine Sammlung von Kompositionen Scacchis mit einem theoretischen Vorwort, die 1649 unter dem Titel *Canones Nonnulli Super Arias quasdam Musicales Domini Christophori Werneri* wiederum bei Paschen Mense in Königsberg erschien. Diese Sammlung war der Musikwissenschaft bis vor kurzem nicht bekannt und ist bisher noch nicht näher erforscht worden.² Ein singuläres Exemplar konnte im Bestand der Konservatoriumsbibliothek in Venedig ermittelt werden.

Die beiden oben erwähnten Werke von Scacchi beziehen sich explizit auf die beiden Werke Werners. Zugleich setzen sie den Meinungsstreit des italienischen Musikers mit Siefert aus dem Jahr 1643 fort. Es sei daran erinnert, dass die Wurzel des Disputs die Haltung des Sweelinck-Schülers Siefert war, der sich im Gegensatz zur überwiegenden Mehrheit der Danziger Musikwelt³ verächtlich über zeitgenössische italienische Kompositionen äußerte – vor allem über Werke in italienischer Sprache, darunter auch *Drammi per musica*. Siefert warf den Italienern vor, es ermangele ihnen an den notwendigen Kenntnissen der Prinzipien des Kontrapunkts. Scacchi reagierte hierauf 1643 mit seiner Streitschrift *Cribrum musicum*, in der er anhand einer Analyse von Sieferts auf Cantus firmi basierenden Psalmvertonungen eine kritische Beurteilung von dessen kompositorischen Fähigkeiten vornahm. Trotz seiner 1645 unter dem Titel *Anticribratio* veröffentlichten Entgegnung auf diese Kritik ging Siefert aus diesem Streit als partieller Verlierer hervor, auch wenn er keineswegs überzeugt war. Die Erforschung der Texte von Scac-

1 Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Freiburg 1926, S. 83–89; Zygmunt M. Szweykowski setzt sich in seiner Studie *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego*, Kraków 1977, ausführlich mit diesem Text auseinander.

2 Die Sammlung wurde in meinem Artikel *Myśl teoretyczna Marka Scacchiego w kontekście twórczości kompozytorów niemieckich*, in: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach polskich*, Warszawa 2003, kurz vorgestellt.

3 Weitere Ausführungen zu diesem Thema finden sich bei Danuta Popinigis, *Sylwetka Pawła Sieferta w świetle źródeł*, in: *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś* 1, Gdańsk, S. 57–71 (*Kultura muzyczna północnych ziem Polski*, Heft 3).

chi und Werner deutet darauf hin, dass Siefert auch weiterhin die Danziger Musikwelt durch seine andauernde negative Haltung dem italienischen Stil – der *seconda pratica* – gegenüber, gegen sich aufbrachte. Und 1646 richtete sich seine Kritik gegen die von Christoph Werner veröffentlichte Werksammlung.

3. Christoph Werner

Christoph Werner wurde um 1619 im sächsischen Gottleuba geboren. Über seine Kindheit und Jugendjahre ist nichts bekannt. Da der junge Künstler seine Laufbahn als Komponist in seinem dritten Lebensjahrzehnt mit der Veröffentlichung von Werken im Stil der *seconda pratica* begann, ist anzunehmen, dass er bei einem Meister der *musica moderna* in die Lehre gegangen war. Dies lässt unmittelbar an Heinrich Schütz denken, allerdings kann diese Vermutung durch keinerlei bekannte Dokumente belegt werden. Spätestens von 1646 an bis zu seinem Tod war Werner mit der Katharinenkirche in Danzig verbunden, zunächst als Kantorsubstitut und ab 1646 dann als Kantor. Außerdem leitete er den Chor der Marienkirche, wobei er für den erkrankten Caspar Förster d. Ä. einsprang.⁴ In dieser Zeit war er auch dem Organisten Paul Siefert (1586–1666) vorgesetzt. Werner bewarb sich schließlich um die Nachfolge Försters – offensichtlich hatte der Dreißigjährige sich in Danzig bereits einen Namen gemacht. Es kam jedoch nicht zu einer Berufung, da Werner 1650 aus Dresden das wesentlich attraktivere Angebot erhielt, stellvertretender Kapellmeister der von Heinrich Schütz geleiteten Sächsischen Hofkapelle zu werden. Sein Bruder, Friedrich Werner, war hier viele Jahre lang als Cornettist tätig.⁵ Seine Pläne, nach Dresden überzusiedeln, wurden jedoch durch seinen plötzlichen Tod zunichte gemacht, und Christoph Werner wurde am 9. November 1650 in Danzig beerdigt. So fand die Laufbahn eines zweifellos talentierten Komponisten ein jähes Ende. Sein Sohn Christoph erhielt dank der Unterstützung seines Onkels später in Danzig eine Anstellung als Stadtmusiker. Ein zweiter Sohn, Friedrich, starb bereits in der Kindheit, vermutlich 1646; Werner widmete ihm eine seiner in den *Praemessa musicalia* veröffentlichten Kompositionen. In seinem vergleichsweise kurzen Leben veröffentlichte Werner neben den beiden oben erwähnten Anthologien auch eine Reihe von Einzelwerken, darunter zwei eigens zu Ehren der polnischen Könige komponierte Stücke. Bei dem ersten handelt es sich um eine Ode auf den Tod von König Władysław IV.⁶ im Jahre 1648; die zweite Komposition entstand als Lobpreisung anlässlich der Krönungsfeier

4 Nach 1641 litt Förster zunehmend unter dem Verlust seines Augenlichts.

5 Christoph Werners jüngerer Bruder Friedrich wurde am 3. Oktober 1621 in Gottleuba geboren und starb am 4. April 1667 in Dresden. Seine musikalische Ausbildung erhielt er bei Schütz in Dresden. Dies könnte bedeuten, dass Christophs musikalische Anfänge sich ähnlich gestalteten. Von 1633 bis 1635 hielt sich Friedrich Werner gemeinsam mit Schütz in Dänemark auf. Ab 1637 diente Werner als Musiker in der Kapelle des sächsischen Thronfolgers Prinz Johann Georg, zunächst als Instrumentistenknabe und ab 1639 als Cornettist und Altist. 1642–1647 ging er erneut mit Schütz nach Dänemark. 1647–1648 hielt er sich in Wien auf, wo er bei dem kaiserlichen Cornettisten Giovanni Samsoni Unterricht nahm. Nachdem sein Dienstherr die Regierungsgeschäfte übernommen hatte, wurde Friedrich Mitglied der kurfürstlichen Hofkapelle und erhielt den Titel eines Oberinstrumentisten (1663).

6 *Christliche Klag-Ode über Ableiben Vladislai IV. Königs in Polen auffgesetzt von M. A. [Michael Albinus] und musicalisch praesentiret von C. W.*, Danzig, 1648; diese verschollene Komposition wird bei Eitner erwähnt.

von Johann Casimir am 17. Januar 1649.⁷ Die lyrischen Texte zu beiden Kompositionen stammen von dem bekannten Danziger Dichter und Prediger Michael Albinus, mit dem Werner auch bei der Veröffentlichung seines nächsten Bandes zusammenarbeitete.

4. Die Veröffentlichung der *Praemessa musicalia*

Die erste Sammlung von Werners Werken, die 1646 unter dem Titel *Praemessa musicalia* erschien, als er gerade Kantor an der Katharinenkirche geworden war, sollte dem Komponisten als eine Art Visitenkarte und als Maßstab seines musikalischen Könnens dienen. Es muss hier betont werden, dass Werner der erste Danziger Komponist war, der im Stil der italienischen *seconda pratica* zu komponieren begann. Und obwohl seine künstlerische Ausrichtung eine grundlegend andere war, wurde er ein Rivale des noch immer schöpferisch aktiven Organisten und Komponisten an der Marienkirche, Paul Siefert.

Die Veröffentlichung der *Praemessa musicalia* fand kurz nach den Danziger Begrüßungsfeierlichkeiten zu Ehren der zukünftigen Königin von Polen, Louise Marie Gonzaga statt. Diese Umstände sollten sich als wichtiger Faktor für die spätere Bewertung der Sammlung erweisen und waren wahrscheinlich auch der Auslöser für Sieferts kritische Bemerkungen. Man darf nicht vergessen, dass die französische Prinzessin am 11. Februar 1646 auf dem Seeweg in Polen eintraf. Die gesamte Stadt beging diesen Anlass als festliches Ereignis: Den ganzen Tag lang gab es Festgelage, Spiele und Illuminationen.⁸ Die königliche Hochzeit sollte zunächst am 1. März in Danzig zelebriert werden; aufgrund einer Erkrankung war Władysław IV. jedoch nicht in der Lage, seine Braut in Danzig zu treffen. Schließlich fand die Hochzeit am 10. März in Warschau statt.

Für die Feierlichkeiten, die ursprünglich in Danzig stattfinden sollten, hatten die Musiker der Stadt und die königliche Kapelle ausgiebig geprobt. Paul Siefert veröffentlichte eine Komposition für sechs Chöre mit insgesamt 25 Vokal- und Instrumentalstimmen sowie Basso continuo.⁹ Aufgrund des geänderten Termins und Ortes der Hochzeitsfeier kam dieses Werk jedoch wahrscheinlich nie zur Aufführung.¹⁰ Allerdings führte die königliche Hofkapelle am 15. Februar des Jahres mit Unterstützung von ortsansässigen Musikern in Danzig ein *Dramma per musica* auf, das den für den Anlass passenden Titel *Le nozze d'Amore e di Psiche* trug. Den Text hatte der königliche Sekretär Virgilio Puccitelli verfasst und die Musik stammte wahrscheinlich von Marco Scacchi oder entstand

7 *Christlicher Freuden-Gesang über die Crönung J. Casimiri auffgesetzt von M. A. [Michael Albinus] und den 17. Jan 1649 musicalisch presentiret von C. W., Danzig 1649*; diese verschollene Komposition wird bei Eitner erwähnt.

8 Romuald Szyszko, *Musyka weselna w dawnym Gdańsku*, in: *Kultura muzyczna północnych ziem Polski*, Bd. 6, Gdańsk 1992; Albrycht S. Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, Bd. 1-3, hrsg. von Adam Przyboś und Roman Zelewski, Warszawa 1980.

9 *Epithalamium in Augustissimarum Solemnitate Nuptiarum, Serenissimi, Potentissimi atq; Inuictissimi Principis, Vladislai IV, D. G. Regis Poloniae [...] Et Serenissimae Celsissimaeq; Principis, Ludovicae Mariae Gonsagae [...] Neonymphae. Celebratarum Anno 1646. die I. Mensis Martij Compositum sex Choris, 25. vocibus vivis, et Instrumentis, cum Basso generali, pro separatis, vel ad placitum coniunctis Choris, à Paulo Syfero olim Serenissimi Regis Sigismundi III. Augustae memoriae, nunc: p. t. Dantisci in Templo B. M. V. Organario.*

10 Hieronimus Ninius, ein Schüler Scacchis, erwähnte diese Komposition in seiner Schrift *Examen breve* (Braunsberg 1647). Siehe auch Michael Heinemann, *Scacchi, Siefert i Ninius. Przyczynek do dyskusji wokół prawdziwej muzyki kościelnej w XVII wieku*, in: *Muzyka* 1998, Nr. 2, S. 7-24.

unter seiner Anleitung. Werners Sammlung *Praemessa musicalia* war thematisch nicht auf die königliche Hochzeit abgestimmt, in einem der darin enthaltenen Verse allerdings spielt der Autor deutlich auf eine Hochzeit an. Es handelt sich um ein zu Beginn des zweiten Teils stehendes Gedicht aus der Feder von Andreas Bythner.¹¹ Das Gedicht schildert die festliche und freudige Ankunft der zukünftigen Königin, ihre Begrüßung durch die Danziger Bürger und ihr Durchschreiten eines eigens für diesen Anlass errichteten Triumphbogens. Der Empfang war begleitet von Musik, an der – wie der Dichter eigens anmerkte – auch Werner beteiligt war. Das Gedicht erwähnt zudem ein neues Theater, in dem zweifellos die musikalische Darbietung des *Dramma per musica* stattfand, sowie Louise Maries Begeisterung. Diese Worte des Poeten sind bisher der einzige Hinweis auf Werners aktive und erfolgreiche Beteiligung an der musikalischen Umrahmung des königlichen Besuchs. Auch die Sammlung *Praemessa musicalia* erwähnt der Dichter und behauptet, diese Werke seien zu einem früheren Zeitpunkt in der Katharinenkirche aufgeführt worden und die versammelten Gläubigen seien zutiefst bewegt gewesen.

5. Der Inhalt der *Praemessa musicalia*

Die *Praemessa musicalia* enthalten fünfzehn geistliche Konzerte (darunter ein zweiteiliges Werk), die im Titel allerdings als Motetten bezeichnet sind. Schon die Stimmen-disposition deutet darauf hin, dass sie der *musica moderna* zuzuordnen sind. Die Werke sind für ein oder zwei Stimmen geschrieben, und zwar überwiegend für Männerstimmen – wohl unter Berücksichtigung des Umstands, dass diese seinerzeit in den Kirchenchören am häufigsten verfügbar waren. Die meisten Vokalpartien stehen in der Altlage (diese Lage wird auch am häufigsten für Solopartien verwendet), während Tenor und Sopran weniger beliebt sind und Bariton sowie Bass nur ein einziges Mal auftauchen. Nur in der Komposition *Ex ore infantium* steht die Solostimme im Sopran, und das scheint mit dem Textinhalt zusammenzuhängen. Werner hielt sich an die seinerzeit übliche Praxis, die in seinen Kompositionen verlangten Stimmlagen den lokalen Aufführungsmöglichkeiten anzupassen, und sah daher stets auch den Einsatz von alternativen Stimmlagen vor. So konnte ein Tenor durch einen Cantus ersetzt werden, zwei Altstimmen durch Soprane oder ein Sopranpaar durch ein aus Alt und Tenor bestehendes Duett. Werner stattete die Hälfte seiner Kompositionen mit Abschnitten für zwei Violinen aus, die durch Zinken oder Violen da braccio ersetzt werden konnten. Das dritte in seinen Kompositionen verwendete Instrument war die Viola da gamba. In Werken für zwei Vokalstimmen verwendete der Komponist meist identische Stimmen, also Tenöre oder Soprane; in vokal-instrumentalen Stücken zog er tiefere Stimmen (Alt oder Tenor) mit Begleitung von zwei Violinen vor.

Die Texte der von Werner in *Praemessa musicalia* vertonten Werke sind thematisch unterschiedlich, wobei die Mehrzahl verschiedenen Festtagen des liturgischen Jahres zuzuordnen ist. Eine weitaus kleinere Zahl von Kompositionen bezieht sich auf

¹¹ Es ließ sich leider nicht herausfinden, ob Bythner mit dem Musiker Crato Bütner (geb. 1616 in Thüringen, gest. 1679 in Danzig) verwandt war, der von etwa 1650 bis zu seinem Tod in Danzig tätig war. Er wirkte zunächst als Organist an der Salvatorkirche und war nach Werners Tod Kapellmeister an der Katharinenkirche. Der zweite Teil der von Siefert komponierten Psalmen (1651 veröffentlicht) enthielt auch ein von Andreas Bythner verfasstes Lobgedicht auf diesen Komponisten.

besondere Anlässe und auf Ereignisse in Werners engerem Bekanntenkreis. Das Stück *O du Allersüßester* ist von besonders persönlichem Charakter und entstand, wie bereits erwähnt, anlässlich des Todes von Werners Sohn Friedrich.

6. Ein Brief an Werner im Licht der *Praemessa musicalia*

Durch seine aktive Teilnahme an den zu Ehren der Königin organisierten Veranstaltungen und die Veröffentlichung von Werksammlungen im neuen Stil demonstrierte Werner sehr effektiv seine Präsenz in der Danziger Musikwelt, zugleich aber zog er das negative Urteil Paul Siefert's auf sich.¹² Die Reaktion des Organisten könnte dadurch ausgelöst worden sein, dass die oben erwähnte vielhörige Komposition, die ursprünglich für die königliche Hochzeit intendiert war, 1647 in einer Veröffentlichung von Scacchi's Schüler Hieronimus Ninius vehement kritisiert wurde.¹³ Da die Feindschaft zwischen dem königlichen Kapellmeister und Siefert unvermindert anhielt, fühlte Scacchi sich offensichtlich verpflichtet, den jungen Komponisten zu unterstützen, zumal er den in Werners Werken vertretenen Stil befürwortete. Zu einer Begegnung zwischen Scacchi und Werner kam es wohl, als die königliche Hofkapelle nach Danzig kam, um das *Dramma per musica* aufzuführen. Dies vertiefte ihre Bekanntschaft. Am 29. Mai 1646 schrieb Werner Scacchi einen Brief, in dem er seine äußerst positive Meinung über dessen *Cribrum musicum* zum Ausdruck brachte.¹⁴ Es ist anzunehmen, dass der Autor der *Praemessa musicalia* sich im Gegenzug mit der Bitte um Bewertung seines Werks an den italienischen Musiker wandte. In der Tat schickte der königliche Kapellmeister hierauf ein Antwortschreiben an Werner, allerdings nicht unmittelbar nach Veröffentlichung der *Praemessa musicalia*. Die Abschrift des Briefs ist zwar nicht datiert, doch vieles deutet darauf hin, dass er 1647 geschrieben wurde, da er Hinweise auf den Tod von Johann Stobaeus (gestorben am 14. Oktober 1646) sowie auf die Veröffentlichung von Scacchi's Streitschrift zu Romano Micheli's Werk¹⁵ (Warschau, 16. März 1647) enthält. Zudem gestattet vor allem die Übereinstimmung bestimmter in diesem Brief enthaltener Informationen¹⁶ (besonders die Hinweise auf mehrhörige Musik) mit Formulierungen in der 1647 von Ninius veröffentlichten Schrift¹⁷ die Annahme, dass die beiden Texte mehr oder weniger gleichzeitig entstanden sind. Die Form des Briefes und das Fehlen sowohl eines förmlichen Titels als auch der in früheren theoretischen Publikationen Scacchi's üblichen Widmung könnten

12 Siefert's negative Haltung Werner gegenüber zeigt sich sowohl in verschiedenen Formulierungen in den beiden bereits besprochenen Texten von Scacchi als auch im Vorwort von Werners *Arien*.

13 Ninius, *Examen breve* (wie Anm. 10).

14 Caspar Förster hatte sich – wohl 1646, nach der 1645 erfolgten Veröffentlichung von Siefert's *Anticribratio* – an zahlreiche vor allem auch deutsche Musiker mit der Bitte um Unterstützung für das *Cribrum musicum* gewandt.

15 Diese heute verschollene Abhandlung wurde von Micheli als *Consideratio Canonum R. D. Romani Michaelis Romani* bezeichnet (Autograph, Kat.-Nr. Ms 500, aufbewahrt in der Biblioteca Angelica in Rom).

16 Die Ähnlichkeit der Formulierungen in den Texten von Ninius und Scacchi ist bemerkenswert. Ninius: „Quaeso te, Cribrum Musicum D. Marci Schachij Magistri mei tantisper legas, ibique errata grauissima 151. reperies in ipsius 16. editis Cantilenis tum quatuor, tum quinq; vocum ab ipso D. Marco Schachio deprehansa“; Scacchi: „Verum non amplius immorandum esse mihi censeo, in demonstranda Syfert's inscitia, quam Cribrum meum universo orbi satis patefecit, cum in 16. Cantilenis 151. errores notavi“.

17 Nachgewiesen von Zygmunt M. Szwejkowski, *Marco Scacchi and his Pupils on Polychoral Technique*, in: *Musica Iagellonica*, Bd. II, 1997.

darauf hindeuten, dass dieser Text gar nicht zur Veröffentlichung bestimmt war. Auch die Nachschrift lässt dies vermuten – sie handelt von einem geplanten weiteren Brief an Werner, der sich dieses Mal mit dem Problem des Basso continuo befassen werde.¹⁸ Der Brief an Werner enthält zahlreiche sehr spezifische musiktheoretische Bemerkungen sowie auch Äußerungen ausgesprochen persönlicher Natur, die direkt an Werner gerichtet sind. Letztere enthalten auch Gedanken zum Disput mit Siefert. Scacchi riet Werner, sich der Kritik des Organisten nicht zu beugen und weiterhin seinem eigenen Wissen und seiner Begabung zu vertrauen. Er war nicht der Meinung, dass Siefert mit den Prinzipien der *musica moderna* hinreichend vertraut sei, um sich ein kompetentes Urteil über die *Praemessa musicalia* erlauben zu können. Um dieser Einschätzung zusätzliches Gewicht zu verleihen, wies der Autor des *Cribrum* auf eine Reihe technischer Mängel in Siefert's 1640 erschienenen Concerti hin.¹⁹ Scacchi beschloss, Werners Werke zu beurteilen, um – wie er selbst erklärte – ihn vor der schlechten Meinung derer zu schützen, die in Ermangelung einer eigenen Meinung das Urteil dritter (d. h. Siefert's) übernehmen könnten. Schließlich könnte übles Gerede möglicherweise zur Entlassung eines Musikers führen oder seinen Aufstieg in eine bessere Position verhindern.

Der Teil des Briefes, der sich mit musiktheoretischen Fragen beschäftigt, präsentiert eine Klassifizierung der Stile der Zeit – geistlich, kammermusikalisch und theatralisch. Diese Unterteilung diente einem besonderen Zweck: Sie half Scacchi, die geistlichen Konzerte Werners angemessen zu beurteilen, oder, in einen breiteren Rahmen gefasst, Unterschiede zwischen musikalischen Gattungen und den an diese gebundenen Kompositionsregeln zu rechtfertigen. Diese Klassifizierung der musikalischen Stile, die Scacchi „bei Gelegenheit“ skizziert hatte, garantierte ihm einen dauerhaften Platz in der Geschichte der Musiktheorie. Bedenkt man die Umstände, unter denen der Brief an Werner entstand, so ist leicht zu verstehen, warum der kammermusikalische und der theatralische Stil nur ganz knapp erwähnt werden, während den zur Aufführung in Kirchen bestimmten Kompositionen vergleichsweise viel Platz eingeräumt wird. In seiner Besprechung der Unterarten des *Stylus ecclesiasticus* nennt Scacchi die allgemeinen Prinzipien von a-cappella-Kompositionen und solchen mit Orgelbegleitung, außerdem wiederholt er sein bereits im *Cribrum musicum* geäußertes Urteil über Siefert's Psalmvertonungen. Noch mehr Raum widmet er den allgemeinen Kompositionsprinzipien von mehrchörigen Werken, einschließlich der von ihm als „in concerto“ bezeichneten Gattung mit instrumentaler Begleitung. Scacchi wiederholt hier – obwohl er etwas andere Bezeichnungen verwendet – Meinungen, die bereits in Ninius' Kritik an Siefert's mehrchöriger Hochzeitskomposition auftauchen. Diese Wiederholung von bereits Bekanntem war aus zwei Gründen notwendig. Zum einen war es so leichter, die Charakteristika von Konzerten „juxta stylum modernum“ zu isolieren, zu denen auch die Kompositionen Werners gehörten. Zum anderen konnte der so informierte Leser zwischen den Zeilen eine Kritik an Siefert und deutliche Befürwortung von Werners Werken herauslesen.

18 „P.s Alia vice mittam Discursum de Bassis Generalibus“.

19 Paul Siefert, *Psalmen Davids, Nach Francösischer Melodey oder Weise in Music componirt, vnterschiedliche Theil mit 4. vnd 5. Stimmen zu singen, vnd mit allerhand Instrumenten zu gebrauchen, nebenst einem GeneralBaß. [...] Erster Theil [...] Gedruckt zu Dantzick bey Georg Rheten, in verlegung des Authoris, anno 1640.* Scacchi warf Siefert vor, er vermische in einer seiner Kompositionen Merkmale des *stile antico* und des *stile moderno*.

Scacchi schätzte das Talent wie auch die Kompositionen des Danziger Kantors sehr hoch ein. Er lobte den Mut des jungen Komponisten, selbst im Norden Europas dem Weg der italienischen Meister und dem von Schütz zu folgen.²⁰ Ferner nannte er eine Reihe von für Werner typischen Kompositionsmerkmalen, die man nur auf der Basis der *seconda pratica* beurteilen könne. Er erklärte, warum das von ihm bei Siefert kritisierte Durchbrechen der kontrapunktischen Regeln in den *Praemessa musicalia* ein Vorzug sei. Ein weiterer positiver Zug sei die neue Art der Stimmführung, die sich an Form und Ausdruck des Textes orientiere. Scacchi erkannte, dass die Kompositionen Werners ein gutes Beispiel des modernen geistlichen Stils darstellten, den er als „medio modo“ und „media via“ definierte. Dieser Stil sei vom kammermusikalischen und vom theatralischen Stil zu unterscheiden, in gewisser Hinsicht aber seien alle drei Stile miteinander verknüpft. Die Eigenheiten des geistlichen Konzerts definierte Scacchi auf folgende Weise: „Der wichtigste Punkt ist zwar, daß die Harmonie mit dem Text Hand in Hand geht, noch wichtiger ist es jedoch, seine Vernunft zu gebrauchen.“ Werners Kompositionen enthalten Anklänge an die dramatische Musik, vor allem durch die Einführung von rezitativischen Abschnitten. Daneben gibt es auch Abschnitte mit differenzierterer Melodieführung, die für Madrigale im kammermusikalischen Stil typisch sind. Scacchi achtete auch auf die Verwendung von Ornamenten – *accenti*, *trilli* und *passaggi*. Diese Verzierungen werden in Caccinis Vorwort zu *Le nuove musiche* beschrieben. In Werners Werken gibt es wie im Madrigal eine klare Verbindung zwischen musikalischer Interpretation und Textausdruck. Diese Verbindung von Worten und Musik lässt sich auf einer Reihe von Ebenen beobachten. Es gibt Beispiele für typische Madrigalisten, als Allegorie verwendete Figuren und rhetorische Figuren, die spezifische Emotionen, wie Freude, Traurigkeit und Ärger hervorrufen sollen. „Und was Gefühl und Lebhaftigkeit betrifft, was mehr können wir von ihnen erwarten“ – schrieb Scacchi über Werners Kompositionen.

Diese wichtigen Äußerungen in einem handschriftlichen Brief, der – wie wir uns vorstellen können – bestenfalls eine kleine Zahl von Lesern erreicht haben kann, wurden später von Scacchi in seiner Schrift *Breve discorso sopra la musica moderna* zum Teil wiederholt oder weiterentwickelt.

7. Der *Breve discorso sopra la musica moderna* als Erweiterung der in Scacchis Brief an Werner zum Ausdruck gebrachten Ansichten

In der sich hier anschließenden, zu Beginn des Jahres 1649 in Warschau veröffentlichten polemischen Schrift *Breve discorso sopra la musica moderna*²¹ wollte Scacchi darlegen, dass der Zweck stilistischen Wandels seit jeher und bis in die Gegenwart immer darin gelegen habe, ein Höchstmaß an Qualität zu erreichen. Folgte man dieser Ansicht, so repräsentierte die *seconda pratica* trotz der Tatsache, dass sie das Abweichen von vormaligen Regeln erlaubte, im Vergleich zur *prima pratica* ein höheres musikalisches

20 Dies ist der erste theoretische Text, in dem Scacchi den Nachnamen des deutschen Meisters erwähnt, woraus sich möglicherweise auf eine Verbindung zwischen Christoph Werner und Schütz schließen lässt.

21 *Breve discorso sopra la musica moderna, di Marco Scacchi Romano [...] in Varsavia, Per Pietro Elert, Stampatore di sua Maestà nell'Anno 1649*, in: *Polemics on „Musica Moderna“*, Serie *Practica Musica* 1, hrsg. von Tim Carter und Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1993.

Entwicklungsstadium. Dieses Konzept diene somit als grundsätzliche Bestätigung der in dem Brief an Werner enthaltenen Gedanken, die hier durch ihre musikhistorische und philosophische Einbindung überhöht wurden. Eine gründliche Interpretation des *Breve discorso* soll an anderer Stelle erfolgen, es sei jedoch angemerkt, dass Scacchi in seiner Streitschrift seine Klassifizierung der musikalischen Stile in komprimierter Form wiederholte. Zudem ging er detaillierter auf die Beziehung zwischen geistlichem und theatralischem Stil ein, der in geistlichen Werken in der Form von Rezitativ und Arie auftauche (Werners Kompositionen können hier zur Illustration herangezogen werden). Als nächstes widmete Scacchi sich dem in der Geschichte der Musik weit verbreiteten Phänomen der gegenseitigen Durchdringung von Geistlichem und Weltlichem, die häufig auf heftige Kritik stieß, nicht zuletzt auch bei Siefert. In seiner Erklärung dieses Phänomens auf der Basis der *musica moderna* verwendete Scacchi in seinem Brief an Werner den Begriff des „indirekten Stils“ und in seinem *Breve discorso* den des „transformierten Rezitativs“ („imbastardito“) oder vielmehr des „vermischten Stils“ („stile mischio“). Auf diese Weise deutete er eine Unterscheidung zwischen dem theatralischen Stil und dem neuen kirchlichen Stil an. Ein weiteres musikalisches Diskussionsfeld im *Breve discorso*, das allerdings nur oberflächlich berührt wird, ist das der „Aria“, das automatisch an weltliche Musik denken lässt. Scacchi wies jedoch darauf hin, dass der Begriff „Aria“ ein weites Bedeutungsfeld umfasste und ganz allgemein als musikalisches Thema umschrieben werden könne oder als die einem Werk zugrunde liegende Melodie, um die die eigentliche Komposition konstruiert werde. Er hielt es für angemessen, für Arien anstelle von religiöser Prosa („il serio“) in Verse gesetzte religiöse Texte auszuarbeiten.²²

8. Werners *Arie musicali* und ihr Bezug zu den Werken von Schütz und den Traktaten von Scacchi

Es war zweifellos kein Zufall, dass Scacchis theoretische Überlegungen zur Rolle der Arie in der geistlichen Musik – die im *Breve discorso* enthalten sind, nicht aber in seinem Brief an Werner – zur gleichen Zeit veröffentlicht wurden wie die Sammlung *Musicalische Arien oder Melodeyen* des Danziger Kantors. Beide Publikationen erschienen 1649, wobei Werners Vorwort zu entnehmen ist, dass dessen Sammlung erst später im Jahr veröffentlicht wurde und die beiden Musiker auch weiterhin in Verbindung standen. Während der Vorbereitung seiner zweiten Sammlung von Kompositionen war der Danziger Kapellmeister bereits mit dem Inhalt des *Breve discorso* vertraut und nahm

22 Ebd., S. 54: „Circa poi il cantare Ariette etc. in Chiesa; mi dichino di gratia: gl'Hinni non sono tante canzoni, o vero laudi che si cantano a sua Divina Maestà, alla Gloriosa Vergine, et anco a Santi! se così è, perche non sarà lecito al giudizioso Compositore Armonico, di trovare un'aria nuova, la quale si accomodi all'oratione? dunque queste chiamansi Ariette, e Barzelette? non vediamo, che nel canto fermo ogn'Hinno ha la sua aria separata? e che altro sono li falsi bordoni, se non arie imbastardite? [...] e benche siano Arie, non sono però quelle che s'usano nelle serenate, et ancorche fussero simili in altra maniera però, le tesse il giudizioso Compositore moderno nelle sue cantilene, e se bene molte volte il Musico moderno piglia per soggetto della sua Messa un'Aria commune, questa non e inventione moderna [...]; oltre che, si come la Chiesa usa la prosa, et il verso, così ancora il giudizioso Compositore usa l'Arie per il verso, et il serio per la prosa.“

eindeutig Bezug auf dieses Werk wie auch auf den an ihn gerichteten Brief. Es ist zudem anzunehmen, dass Werner seine Arien vor deren Veröffentlichung an Scacchi schickte; dies würde auch erklären, warum diese im *Breve discorso* besprochen wurden.

Werners Sammlung entstand als Reaktion auf die poetischen Texte von Michael Albinus, einem Prediger an der Elisabethkirche in Danzig.²³ Albinus war der Autor von mehr als einhundert Veröffentlichungen, darunter eine 1648 unter dem Titel *Heilige Lieb- und Loblieder* erschienene Sammlung von Gedichten und Predigten.²⁴ Der Band enthält 21 Gedichte in Strophenform, die Werner mit einer Reihe von populären einstimmigen Melodien versah. Diese Lieder wurden sofort sehr positiv aufgenommen, wodurch der Komponist sich ermutigt sah, neue, originale Kompositionen zu verfassen, die sich in Form und Charakter strikt an Albinus' Gedichte anlehnten. Werner wählte unter Albinus' Gedichten 17 Stücke unterschiedlichen Charakters aus und veröffentlichte sie in der Sammlung *Musicalische Arien*. Albinus selbst versah jedes Gedicht mit einem kurzen Kommentar, in dem er auf Inhalt, Stimmung und Intention eines jeden Werks einging.

Werner kleidete die Gedichte von Albinus bewusst in sehr schlichte musikalische Gewänder. Es handelt sich bei den Arien um vierstimmige Kompositionen mit Basso continuo, in strophischer Form, wobei unter der Musik der ersten Strophe oft 20 oder gar 30 weitere Strophen notiert sind. Sie sind in einfachem Kontrapunkt (Note gegen Note) geschrieben und präsentieren die unverzierte Hauptmelodie in der obersten Stimme. Der Komponist sah zwei Möglichkeiten der Aufführung vor. Der Einfachheit halber ließ er die Werke in Partitur drucken. Die erste Möglichkeit ist, die Stücke von einem Vokalquartett mit Continuo ausführen zu lassen; die zweite, die höchste Stimme von einem Solisten (Sopran oder Tenor) singen zu lassen, während die übrigen Parteien von einem Gamberensemble übernommen werden. Diese Art der Aufführung lehnt sich an die italienische Musikpraxis des späten 16. Jahrhunderts an, die so genannte Pseudo-Monodie. Werner erwog ferner, die drei tieferen Stimmen durch ein Bassinstrument (z. B. ein Cembalo) ersetzen zu lassen, für das die oberhalb der Bassstimme eingetragenen Continuo-Ziffern bestimmt sind. Heute werden Werners Kompositionen als eine Übergangsform zwischen aus den Gesangbüchern bekannten deutschen geistlichen Liedern und monodischen Arien angesehen.²⁵ Werner schrieb seine *Musicalischen Arien* vor allem für den häuslichen Gebrauch. Er vermied daher komplizierte Techniken und Imitationen. Das Wichtigste war für ihn die Gestaltung der Melodie in der Oberstimme, die sich in Form und Inhalt an die textliche Vorgabe hielt. Aus diesem Grund – und um ein gewisses Maß an kontrapunktischer Freiheit zu erreichen, wie Werner selbst behauptete – verwendete er zur Definition dieser Kompositionen den Begriff „Aria“ und schrieb sie nach den Regeln der *seconda pratica*. Von besonderer Bedeutung ist Werners Vorschlag der solistischen Ausführung, da so vor allem die rhythmischen Aspekte einer Komposition modifiziert werden konnten, um der Form und dem Ausdruck der zugrunde liegenden Dichtung besser gerecht zu werden. Auch wenn diese Überlegungen an die von Caccini diskutierte Praxis der *Sprezzatura* oder auch an Monteverdis Bemerkungen zu Beginn des *Lamento della Ninfa* erinnern, gibt Werner eine andere direkte Quelle der Inspiration an – die metrischen Psalmen von Cornelius Becker, die Heinrich Schütz vertonte und

23 Siehe Dick van Stekelenburg, *Michael Albinus „Danticanus“ (1610–1653). Eine Fallstudie zum Danziger Literaturbarock*, Amsterdam 1988 (*Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*, Bd. 74).

24 *Mich. Albini Heilige Lieb- und Lob=Lieder Auff bekandte Melodeyen gesetzt; in Christlichen Hauß- und Hertz=Kirchen nützlich zu gebrauchen, Dantzig, Gedruckt bey Georg Rheten Erben, Im Jahr 1648.*

25 Vgl. Martin Geck, *Werner, Christoph*, in: MGG, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 486 f.

erstmalig 1628 veröffentlichte.²⁶ Vergleicht man die Sammlung des Dresdner Meisters mit der von Werner, so zeigt sich, dass Werner das Gesamtkonzept von Schütz übernahm. Beide Komponisten setzten sich zum Ziel, eine neue musikalische Fassung dieser geistlichen poetischen Texte für die Aufführung durch Laien zu schaffen.

Werners Verwendung des Begriffs „Aria“ im Titel einer Sammlung von geistlichen Kompositionen sowie auch die Einfachheit der Ausarbeitung wurde – wie er in der Einleitung anmerkt – von einem gewissen Musiker kritisiert, wahrscheinlich von Siefert. Werner erklärt seinen Lesern, dieser Musiker habe eine schlechte Meinung von seinen Kompositionen, da es ihnen an komplexer Kontrapunktik mangle (Siefert hatte italienischen Komponisten schon vor seinem Disput mit Scacchi Ähnliches vorgeworfen). Werner machte nun polemischen Gebrauch von Sieferts Äußerungen und berief sich auf die Autorität Scacchis, der – indem er eine Klassifizierung der musikalischen Stile entwarf – auf die Möglichkeit verschiedener kompositorischer Lösungen hinwies und vor allem die Unterschiedlichkeit der musikalischen Gattungen und der jeweils passenden technischen Mittel hervorhob. Werner zitierte auch Scacchis Behauptung, dass es nicht Ziel der zeitgenössischen Musik sei, theoretisch-harmonische Postulate zu erfüllen, sondern dass diese sich nach den Erwartungen und Urteilen der Zuhörer richte. Zweck der Musik sei nicht, die Kunst des Kontrapunkts darzustellen, sondern vielmehr, in den Hörern Empfindungen der Freude und des Vergnügens zu wecken. Kompositionen sollten vor allem durch den Gehörsinn bewertet werden, nicht nur mit den Mitteln der Vernunft. Werner übernahm diese Argumente aus dem *Breve discorso*.²⁷

9. Scacchis *Canones Nonnulli* als Ersatz für eine Abhandlung über den Kontrapunkt?

Im selben Jahr (1649), nicht lange nachdem Werner seine *Musicalischen Arien* veröffentlicht hatte, erschien bei demselben Verlagshaus die späteste bekannte Sammlung von Scacchis Werken unter dem Titel *Canones Nonnulli Super Arias quosdam Musicales Domini Christophori Werneri*. Der Sammlung vorangestellt ist ein mehrseitiges Vorwort, in dem Werner überaus enthusiastisch gelobt wird. Eines der wichtigsten Elemente des Textes war allerdings ausführlicher und zugleich systematischer als die Besprechung des Arienbegriffs im *Breve discorso*. Scacchi erläutert, dass er gebeten worden sei, den Begriff zu erklären und zu diesem Zweck bereits existierende theoretische Erläuterungen herangezogen habe. Seine wichtigste Informationsquelle war Vincenzo Galileis Abhandlung *Dialogo della Musica Antica et della Moderna* (Florenz 1581), obwohl Scacchi selbst diesen Autor und Titel nicht namentlich nennt.²⁸ Scacchi unterteilte die Gattung Arie in folgende Kategorien:

26 *Psalmen Davids, hiebevör in deutsche Reime gebracht Durch D. Cornelium Beckern, und nochmals Mit eilff alten, und Zwey und Neuntzig neuen Melodeyen von [...] Heinrich Schützen, in den Druck gegeben [...] Nach gemeiner Contrapuncts-Ahrt, mit 4. Stimmen gestellet*, Dresden 1661.

27 *Breve discorso* (wie Anm. 21), besonders S. 50–52: „dunque se queste Cantilene moderne, in quanto allo stile diletano piu, che non fanno l'antiche, non mi pare, che si debbiano abbandonare, essendo che la moderna prattica ha il suo Tribunale, cosi ben fondato, che ella non teme d'essere oppressa da poco numero d'alcuni Oppositori, mentre che li sara concesso di stendere le sue ragioni con il consentimento dall'udito principale istromento per giudicare la Musica, poiche da esso habbiamo raccolto il buono, et il perfetto nell'Arte Armonica come ho detto, poiche l'esperienza e Maestra di tutte le cose, e la ragione sola, Nullius est valoris, se non l'approva il senso, in questa nostra Musica.“

28 Siehe Szweykowski, *Musica moderna* (wie Anm. 1), S. 169–181.

1. geistliche und weltliche Arien;
2. allgemeine, d. h. unvollkommene Arien, die von improvisierter pastoraler Musik herrühren, und besondere, d. h. vollkommene Arien, die von alten Völkern auf der Basis spezifischer musikalischer Prinzipien geschaffen wurden;
3. Arien, die mit den Traditionen bestimmter Regionen verbunden sind, zum Beispiel neapolitanische, römische, deutsche, polnische und so weiter.

Scacchi war der Meinung, dass bei einer so weiten Ausdehnung des Begriffs nahezu jedes Werk als Arie bezeichnet werden könne. Hier sei noch betont, dass die in *Canones Nonnulli* enthaltene Typologie bisher Scacchis Schüler Angelo Berardi zugeschrieben wurde.²⁹

Nicht nur das Vorwort der Sammlung, sondern auch die Kompositionen selbst beziehen sich eindeutig auf die durch die Veröffentlichung von Werners *Musicalischen Arien* ausgelöste Kontroverse. Scacchi nahm von den Werken des Danziger Kantors jeweils die Melodie der obersten Stimme und schuf so siebzehn Kompositionen, die zwei musikalischen Gattungen zuzuschreiben sind, welche sich gelegentlich überschneiden. Eine dieser Gattungen ist der Kanon, in dem der Komponist sich um eine angemessene Ausformung des Themas bemüht, bei der zweiten handelt es sich um polyphone Kompositionen, die sogenannte von vornherein feststehende „oblighi“ enthalten. Mit Ausnahme der letzten sind sämtliche Kompositionen untextiert. Sie sind nur mit der ersten Textzeile des jeweiligen Gedichts versehen, das sie mit der zugehörigen Arie Werners identifiziert. Bei der letzten Komposition, *O großer Gott*, die Scacchis in dessen *Cribrum musicum* veröffentlichtem Werk *Salve Regina* ähnelt, handelt es sich um die Ausarbeitung einer Strophe des letzten Gedichts in Werners *Musicalische Arien*.

Die von Scacchi gewählte Kompositionsweise stellt selbst bereits eine Antwort auf die Kritik an Werners Arien dar. Indem er Kanons schuf, demonstrierte der Autor, dass jede dieser Arien oder Melodien als Basis jeglicher Art von Komposition dienen konnte, ganz gleich ob diese einfach und homorhythmisch war oder auf der Anwendung strenger kontrapunktischer Prinzipien beruhte. Indem er mit dieser Sammlung zur *prima pratica* zurückkehrte, der er die neue Musiksprache vorzog, kam er seinem bereits vor einiger Zeit im *Cribrum musicum* geäußerten Versprechen nach. In dieser Abhandlung hatte er die Veröffentlichung einer separaten Studie zum Kontrapunkt versprochen, wie auch Schütz dies im Vorwort zu seiner 1648 veröffentlichten *Geistlichen Chormusik* erwähnt hatte. Auch wenn es nie zu der versprochenen Abhandlung kam, präsentierte Scacchi seine kontrapunktischen Kenntnisse in den *Canones Nonnulli* in angewandter Form. Wie er es selbst ausdrückte, hatte er diese Sammlung „für den Gebrauch durch die studierende Jugend“ ausgearbeitet sowie „um den Wohlgeschmack dieser Kompositionsart und die wahren Regeln der Harmonie“ zu demonstrieren.

²⁹ Ebd.

10. Zusammenfassung

Heinrich Schütz und Schiesien

Aus den oben angeführten Bemerkungen lassen sich eine Reihe von Schlussfolgerungen ziehen. Zunächst sei angemerkt, dass sämtliche hier angeführten theoretischen Ansichten Marco Scacchis, die sich im Laufe der Zeit weiter verbreiteten und im späteren deutschen und italienischen musiktheoretischen Denken einen wichtigen Platz einnahmen, unter sehr eng umschriebenen Umständen entstanden waren, und zwar in Bezug auf spezifische Kompositionen Christoph Werners. Der Brief an Werner und die *Canones Nonnulli* (sowie auch Teile des *Breve discorso*) waren eine Reaktion nicht nur auf Werners Kompositionen, sondern auch auf Paul Siefert's Kritik. Da wir nun den Kontext kennen, innerhalb dessen die theoretischen Werke Scacchis entstanden sind, können wir auch besser die Mechanismen seiner Themenwahl verstehen sowie die Art, wie er zu seinen Schlussfolgerungen gelangte. In gewissem Sinne war der Kapellmeister der polnischen Monarchen ein „Theoretiker aus der Not heraus“, wie jemand, der zwar mit den Prinzipien der Komposition wohl vertraut ist, der es aber gewöhnlich vorzieht, sich durch Musik und nicht mit Worten auszudrücken.

Zweitens ist festzuhalten, dass der Theoretiker Berardi seinem Lehrer Scacchi tatsächlich mehr schuldete, als bisher bewiesen werden konnte, auch wenn dies nicht allzu überraschend ist.

Drittens muss betont werden, dass der Disput zwischen Siefert und Scacchi nicht von dem Gegensatz zwischen der deutschen und der italienischen Schule herrührte, sondern von der Begegnung eines neuen schöpferischen Ideen gegenüber offenen Geistes und einer verschlossenen, konservativen Haltung.

Viertens ist anzunehmen, dass Christoph Werner, der von Scacchi nichts anderes als eine ganze Reihe von positiven Urteilen über seine Kompositionen gehört hatte, aus diesem Grund in seinem musikalischen Umfeld ein besonders großes Selbstvertrauen entwickelte und sich folglich mit entsprechend größerem Nachdruck auf die Stelle als Vizekapellmeister an der Seite von Heinrich Schütz bewarb.

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

