

Vokalmusik erleichtert und erschwert zugleich die analytische Arbeit, denn „materia“ und „forma“ ergänzen einander, Worttext und Notentext wollen aber auch für sich verstanden werden. Heinrich Schützens Versuch vom 13. April 1627, eine italienische Oper in deutscher Sprache nachzuahmen, ist wegen des Fehlens der Noten nur aus der Dichtung des Martin Opitz nachzuvollziehen.¹ Da kein Notendruck existierte, war schon die zeitgenössische Rezeption vage, so in der kursächsischen Handelsstadt Leipzig. Hier schickte sich der Verleger Gottfried Große (Groß) 1629/30 an, das berühmte Pastoral-drama *Aminta* von Torquato Tasso genau 50 Jahre nach dem Erstdruck zusammen mit weiteren verdeutschten englischen, italienischen und spanischen Sprechspielen unter dem Titel *Liebeskampff* vorzulegen.² Der erste Band dieser durchweg anonymen Sammlung kursierte schon seit 1625 in zweiter Auflage;³ es bestand eine rege Nachfrage. Für den *Aminta* (Amyntas) aber gab es in Deutschland bisher nur eine lateinische Übersetzung des Arztes Andreas Hildebrand aus dem „Torgauer“ Opernjahr 1627.⁴ Dass Große jetzt, 1630, auch auf die Musik zuging und nicht nur eine ganze volkstümliche „Sing-Komödie“ mitsamt ihren fünf Melodien herausgab,⁵ sondern auch die *Comedia. Von den Aminta und Silvia* mit ebenfalls fünf geeigneten Sologesängen ohne Verfasserangabe,⁶ bezeichnet einen neuen künstlerischen Anspruch im Schatten von Schütz. Der Name dieses kurfürstlichen Kapellmeisters muss dem Verleger schon lange vor seiner kaufmännischen Beschäftigung mit den *Kleinen Geistlichen Concerten I* (1636) bekannt gewesen sein. Für die in jeder Hinsicht geringeren musikalischen Aufgaben beim *Aminta* wäre allerdings der Dresdner Hofkapellmeister die falsche Adresse gewesen.

1 Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672), Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik*, Bern 2004, Kap. 5 und 6.

2 *Spieltexte der Wanderbühne*, hrsg. von Manfred Brauneck, Bd. 1, Berlin 1970, Bd. 2, ebd. 1975. Vgl. auch dessen Ausführungen zu Tassos *Aminta* in: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 1, Stuttgart und Weimar 1993, S. 446 f.

3 Max Spirgatis, *Die literarische Produktion Deutschlands im 17. Jahrhundert und die Leipziger Messkataloge*, in: *Beiträge zur Geschichte des Schrift-, Buch- und Bibliothekswesens* 6 (1901), Reprint 1968, S. 56.

4 Die Messkataloge kündigen sie so an: „Amynat, comoedia pastoralis elegans, nobilissimi Dn.[= Domini] Torquati Tassi, ex italico in Latinum conversa ab Andrea Hildebrando Med[ic]inae Doct[ore] apud [Clemens Schleich in Frankfurt] in 8[= Octavo]“.

5 Vgl. *Der Alte soll zurücke stahn! Sing-Komödie (1630)*, nach den Quellen rekonstruiert und zur Aufführung eingerichtet von Werner Braun, Saarbrücken 1992.

6 *Spieltexte* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 91–210. Abgesehen von den Intermedien zum *Aminta* brachte erst das 18. Jahrhundert diesen Stoff musikalisch reicher: Tim Carter, *Tasso*, in: *The New Grove of Opera*, Bd. 4, London 1996, S. 656.

Große beauftragte einen Fachmann aus seiner Umgebung: den Organisten an der Leipziger Nikolaikirche Samuel Michael, wie aus den drei geistlichen Umtextierungen durch den Gothaer Gymnasialrektor Andreas Reyher (1648) nachgewiesen wurde.⁷

1. Organisatorische Voraussetzungen

Mit der drei Jahre älteren *Dafne* ist unsere Quellenlage allerdings kaum vergleichbar: dort nur Überlieferung des Worttextes, hier auch der Musik, in einer zuverlässigen und teilfaksimilierten Neuausgabe jedermann verfügbar; dort zwei berühmte Autoren, der eine für den Text, der andere für die Musik, hier eine Reihe von verborgenen Mitarbeitern mit unklaren Anteilen, darunter der erste Sammler der Spieltexte Friedrich Menius;⁸ dort ein Kunstwerk mit fraglos beiderseitig höchst artifizielltem Anspruch, hier ein dem breiten Publikumsgeschmack angepasstes Stück. Die Gemeinschaft der Ereignisse von 1627 und 1630 besteht in der musikalischen Idee eines dramatischen deutschen Spiels auf bewährter italienischer Grundlage.

Die organisatorischen Voraussetzungen akzentuieren wieder die Unterschiede. Vom *Aminta* aus lauten sie: Verkaufserfolg schon des ersten Teils der Dramensammlung, stärkere „Romanisierung“ des zweiten Teils von 1630,⁹ damit zusammenhängend dessen Umbenennung zu „Liebeskampff“,¹⁰ stärkere Musikalisierung in Teilen, Verantwortung eines Buchverlegers. Dass er Michael mit der Komposition beauftragte, entsprach der Marktlage in Leipzig. Thomaskantor Johann Hermann Schein gab sich mit solch für ihn zweitrangigen Arbeiten nicht ab, und er starb ja schon im Erscheinungsjahr 1630. Thomasorganist Georg Engelmann d. A. wurde zwar wie Michael 1632 ein Opfer der Pest, er wird aber mindestens zehn Jahre älter gewesen sein.¹¹

Der poetisch-musikalische Beitrag reicht von Blatt N 7 verso bis O 5 verso (freie Seite), das sind 13 Seiten oder reichlich anderthalb Quarto-Bogen nach dem Ende des Dramas. Durch diese Ausführlichkeit waren kunstrichtige Tonsätze möglich – die einzigen in den zwei Dramenbänden. Dieses Noten-„Heft“ erweist sich durch den Einbezug in die Blattzählung und durch den Beginn auf der Rückseite von N 7 als fest in der Sammlung integriert, schloss aber die Möglichkeit anderer „Zwischenakte“ keineswegs aus.

Im Jahr der ersten Ankündigung des *Liebeskampffs* 1629 ist der Auftrag an Michael zu vermuten. Spätestens im Herbst wird er das Manuskript Große übergeben haben, und zwar sicher gleich in der getrenntstimmigen Form wie im Druck und noch nicht in einer moderneren Partiturform, die bei der Satzarbeit wieder aufgelöst worden wäre. Vielleicht hat aber der Verleger die ursprüngliche Bezifferung des Manuskripts stillschwei-

7 Werner Braun, *Drei Kantionalsätze von Samuel Michael in Gotha 1648* (1955), in: JbLH 34 (1992/93), S. 108–111; ders., „Praeludia“ im *Liebeskampff*. Zu den Autoren der Dramensammlung von 1630, in: *Daphnis* 22 (1993), S. 329–346. Diese „Enttarnung“ ist in den großen wissenschaftlichen Nachschlagewerken noch nicht angekommen: weder in *New Grove*, noch im MGG-Personenteil.

8 Gustav Fredén, *Friedrich Menius und das Repertoire der englischen Komödianten in Deutschland*, Stockholm 1939.

9 Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3, Salzburg 1959, S. 372.

10 Werner Braun, „*Liebeskampff*“, *Poetische Topoi und die Musik*, in: *Ich und der Andere. Aspekte menschlicher Beziehungen*, hrsg. von Reiner Marx und Gerhard Stebner, St. Ingbert 1996, S. 451–477 (*Annales Universitatis Saraviensis, Phil. Fak.* 8).

11 Vgl. Rebekka Fritz, *Engelmann*, in: MGG2, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 348–350.

gend gestrichen, weil sein Publikum damit noch nicht viel hätte anfangen können. Man brauchte zu Aufführungen also einen erfahrenen Clavieristen, der aus dem Gang der Musik die gemeinte Harmonik ablesen konnte, oder man begleitete überhaupt nur „zweistimmig“. Mit der Ablieferung seines Ergänzungs-Manuskripts endete Michaels Arbeit für Große. Korrektur hat der Komponist offenbar nicht gelesen: In Nr. 4 fehlen am Ende des Basses zwei Viertelnoten.

Vermutlich stammen auch die 26 Strophenexte – vier mal fünf plus einmal sechs (Nr. 2) – von Michael, denn fast jeder Musiker verstand damals Wörter poetisch zu „binden“, und im Zweifelsfall stand als Freund und Helfer der Leipziger designierte Poetikprofessor Christian Bulaeus bereit. (Er eröffnete den Zuschriftenreigen in Michaels Hauptwerk *Psalmodia regia* 1632.)¹² Auf diese Frage ist zurückzukommen. Die Lieder bestehen dreimal aus acht Versen pro Strophe, zweimal aus sechs. Die dominierende Taktzahl „12“ (Bemessung in Viertelnoten) ergab sich von sechs und acht Versen aus. Lied Nr. 3 hat elf, Nr. 4 nur neun Viervierteltakte. Durch den obligaten Instrumentalbass ist der Sachverhalt von „Arien“ gegeben.

Mit Reyhers geistlichen Umtextierungen von 1648, die nun – 18 Jahre später – den Komponisten nennen („Sam. Mich. Dresd.“), nicht aber den Verfasser der Mittelstimmen, den Parodiefall oder gar die Quelle der „Melodien“, begann das Rätselraten zunächst über die gemeinte Person. Johannes Zahn, der die seltene Erstaussgabe des Gothaer *Cantionale sacrum* von 1646–1648 selbst besaß und viel daraus in seine *Melodien* übernahm, fragte beim Abdruck der Oberstimme von „Meine Seele, sei zufrieden“ (= Nr. 2 „Wer sich untersteht zu lieben“) 1890: „Wie lautet der in der Überschrift abgekürzt bemerkte Name des Komponisten?“¹³ Mit Erscheinen des „Eitner“ 1901 war diese grundsätzliche Frage beantwortet. Doch Armin Fett nahm für seine Gotha-Monographie die biographischen Mitteilungen über Michael von Rudolf Wustmann von 1929 nicht zur Kenntnis und vermutete „enge Beziehungen“ des Komponisten nach Gotha, obwohl die nach dessen 1632 erfolgtem Tode gar nicht möglich waren.¹⁴ Ohne Hinweis auf Zahn, der den Gothaer Tonsatz zu Reyhers Text „Mein Augen sehen stets zu Gott“ sogar vollstimmig wiedergegeben hatte,¹⁵ veröffentlichte Arnold Schering diese Melodie (= Nr. 1 „Sollt auch auf Erden weit und breit“) einstimmig (ohne Bass) 1926.¹⁶ Die Unsicherheit blieb auch nach Walter Blankenburgs wichtigen bibliographischen Ergänzungen zum *Cantionale sacrum*, denn er nennt Michael nicht.¹⁷

12 Rafael Mitjana, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIIe et XVIIIe siècles*, Bd. 1, Uppsala 1911, Sp. 297 f.

13 Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 2, Gütersloh 1890, Reprint Hildesheim 1963, Nr. 3568, S. 438 f.

14 Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha [...]*, Diss. (mschr.) Freiburg 1951, Bd. 1, S. 88.

15 Zahn, *Die Melodien* (wie Anm. 13), Bd. 3, Nr. 5656, S. 487 f. Die Angabe „Mel. u. Satz v. Sam. Mich. [...]“ ist in Bezug von „Satz“ unzutreffend.

16 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 222 f.

17 Walter Blankenburg, *Das Gothaer Cationale Sacrum*, in: *JbLH* 15 (1970), S. 145–153.

2. „Intermedien“

Tassos *Favola pastorale* hat in ihrer zweiten italienischen Gestalt für die Aufführung in Pesaro 1574 unterschiedliche Formen von Aktschlüssen: fünfstrophig nach Akt 1, zweieinhalbabschnittig nach Akt 2, madrigalisch nach den Akten 3–5, alle für „Coro“. Ein Auftritt von Venus, die ihren eigenmächtigen Sohn Cupido (Amor) sucht, von Angelo Solerti (1895) in Anlehnung an den Druck von Vittorio Baldini (1581) als „Epilogo“ aufgefasst und im Gegensatz zum *Liebeskampff* (1630) in den deutschen *Aminta*-Spielen von 1642 und 1646 berücksichtigt, wird seit 1957 allgemein nicht mehr zum Drama gerechnet.¹⁸ Hinweise auf die Gesangsausführung dieser Schlüsse fehlen ebenso wie entsprechende Notierungen.¹⁹ Die Schlusschöre könnten also auch „redende“ gewesen sein. Anspruchsvolle Singeinlagen („Intermedien“) wie an den Fürstenhöfen Florenz (*Orfeo dolente* von Domenico Belli, 1616)²⁰ oder Parma (Claudio Monteverdis Beiträge von 1625)²¹ kamen für Deutschland nicht in Betracht. Doch unser Druck, der Michaels Gesänge anonym und geschlossen dem verdeutschten und ins Komische erweiterten Text anfügt, ist in dieser Frage nicht ganz zuverlässig.

Der *musikalische* Bestandteil hat insofern einen philologischen Vorzug, als das Autor-Manuskript auf einem direkten Wege an den Verleger gelangt ist. Die Tonsätze weisen fast keine substanziellen Fehler auf – im Unterschied zu dem in Akt 3 verlangten „Tantz der SATYRI“, wenn damit der einstimmig wiedergegebene „SATYRI Tantz“ nach Schlussstrophe 74 der *SingeComœdie* „Höret, was mich außgetrieben hat“ gemeint ist. Das *Worttext*-Manuskript wird dagegen mannigfache Zusätze, Streichungen und Verbesserungen aufgewiesen haben – je nach Herkunft des betreffenden Dramas. Die zweimalige Panne mit der „MSVSICA“ gehört sicher noch zu den geringen Fehlern. Dieser Überlieferungsteil äußert sich zur Stellung der Gesänge, und zwar abweichend von Michael. Versucht man beide Auskünfte aufeinander zu beziehen, so bestehen mehrere Möglichkeiten:

1. Große plante von vornherein den Einbau von Michaels *Aminta*-Arien. Der fehlende Hinweis vor Akt 1 findet sich jedoch in der voranstehenden *Comœdia und Macht des kleinen Knabens Cupidinis* nach dem Prolog: „Hier muß eine kleine MVSICA gehalten werden.“²² Wurden die Vermerke nachträglich ins Manuskript geschrieben, so könnte dieser leicht an die falsche Stelle gekommen sein, zumal der Überleitungssatz vom Prolog zur Aria in beiden Fällen ganz ähnlich lautet.

18 Von den vielen Ausgaben dieses epochalen Schäferspiels, das auch in neueren italienisch-deutschen Simultanausgaben vorliegt (z. B. Torquato Tasso, *Aminta. Italienisch/Deutsch*, Frankfurt (Main) 1957 [Exempla classica 57]), wurde die folgende zugrunde gelegt: Torquato Tasso, *Opere*, hrsg. von Bruno Maier, Bd. 1, Milano 1963, S. 85–195. Der Epilog *Amore fuggitivo* befindet sich hier unmittelbar nach dem Drama (S. 197–203). Brauneck rechnet ihn zum Grundbestand: *Welt als Bühne* (wie Anm. 2).

19 Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, Tutzing 1969, S. 317 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 14). Gesungene Madrigale in einer Aufführung 1590: Frauke Schmitz-Gropengießer, *Pastorale*, in: HmT, 1995, S. 4.

20 Peter Ackermann, *Orfeo dolente – Musikalische Dramaturgie und Personencharakteristik in Domenico Bellis Intermedien zu Tassos Aminta*, in: *Musik und Szene*, hrsg. von Bernhard R. Appel u. a., Saarbrücken 2001, S. 13–27 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, NF 9).

21 Silke Leopold, *Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 37 f.

22 Vgl. *Spieltexte* (wie Anm. 2), S. 13 und 96.

2. Der Vermerk sitzt insofern richtig, als auch die vier anderen Arien in diesem ebenfalls fünfstimmigen Stück verwendbar wären; sie sprachen ja allgemein von der Liebe, weniger vom Gang der Handlung, und die Figuren verkörperten Aspekte der Liebe, weniger Charaktere. Die stofflichen Aussagen bewegen sich im Ovidischen Rahmen, etwa die Aufforderung der liebeserfahrenen Daphne zu kühnen Wagnissen (II, 2 und Nr. 2, Strophe 3), die jedoch dem deutschen Spieltext näher steht als dem italienischen Original (III, 2 und Nr. 3, Str. 3 und 4), oder die Verspottung einer nicht ernst gemeinten Selbstmordabsicht (III, 2 und Nr. 3, Str. 3 und 4).

3. Prae-Ludien schlossen als Pars-pro-toto-Bezeichnungen Nachgesänge für die Akte 3–5 nicht aus. Im Endeffekt lief ja alles auf Inter-Medien hinaus – wie in anderen Theaterstücken dieser Zeit.²³ Das zwischen den Akten 2 und 3 entstandene „Loch“ wäre dann die Spielpause.

4. Allerdings könnten auch durchweg Praeludien gemeint sein. Die abweichenden Vermerke zu den Akten 3–5 wären dann traditionsbedingte Irrtümer oder Nachwirkungen Tassos.

5. Die Vermerke bezogen sich auf irgendwelche geeignete Musikstücke aus dem Vorrat des jeweiligen Spielensembles. Ob es sich um Gesänge, um Instrumentalstücke oder um beides handeln sollte, bleibt offen.

6. Der Notenauftrag an Michael sollte dem ganzen *Aminta* eine *neue* attraktive Form geben oder

7. die genannten Positionsfehler *berichtigen*. Da dann aber die Druckpresse für kurze Zeit angehalten und der Drucker zusätzlich entlohnt werden müsste, wiegt diese Möglichkeit nur wenig. Für welche Möglichkeit man sich auch entscheidet – am nächsten liegen 1, 4 und 6 –, alles deutet auf ziemlich originale Dichtungen und Noten.

Die deutschen Quellen zum *Aminta* bis 1650 lassen eine Neigung zur Paarbildung in zwei Gesängen erkennen, und zwar in textlicher, musikalischer oder beiderlei Hinsicht. Tasso selbst bezieht die Coro-Aussagen 1 und 2 wechselseitig aufeinander: erst durch düstere Vorausschau, dann durch verklärenden Rückblick. Diese beiden Nummern bilden in den Verdeutschungen der vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts die einzigen Strophengesänge des Dramas. Michaels fünfstimmiger Zyklus behandelt Nr. 1 und 3 als Paar, sein „Erbe“ Reyher jedoch wieder die beiden ersten Nummern.

Bei der Auftragserteilung wird Große seinem Komponisten ein paar verkaufsfördernde Maßnahmen ans Herz gelegt haben, so zum Umfang der Gesänge oder deren Einstimmigkeit (mit Stützbass). Vier- oder fünfstimmige Gesänge hätten den Rahmen gesprengt. Und die fundamentierte Einstimmigkeit entsprach überhaupt der damaligen Zeit. Außerdem ließ sich eine liedhafte Solopartie leichter einstudieren als ein Chor, auch wenn er die Partien solistisch sang. Dieser Solist trat im Prolog als Cupido „in habitu consueto“ auf, in Akt 3, Szene 3 verkleidet „in habitu pastorali“, wo er seinen (= Tassos) „Prolog“ fortsetzt. (In dem ersten Stück der Sammlung *Comedia und Macht des kleinen Knabens Cupidinis* erscheint er darüber hinaus „in einem Bauwren Habit.“) Um den Liebesgott drehte sich im *Liebeskampff* fast alles. Und die Umstellung der MVSICA/„MSVSICA“ vor die oder vor einige Akte zog auch gegenüber dem Schuldrama eine Grenze, denn statt einer „Moral“ wurden erotische Begleitumstände verkündet. (Das

23 Frohmut Damgel-Hofmann, *Intermedium*, in: MGG2, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1022.

Ethos erotischer Beständigkeit bei Aminta und Silvia hält der „heilige Vater“ Elpino in V, 2 einer „verkehrten Welt“ entgegen.) Das Ergebnis waren gesungene „Praeludia“, die keine Tonarten eröffneten, sondern Affekte. Dieser Terminus verweist auf die Profession des Komponisten und ist – soweit bekannt – in kein anderes Drama für Zwischengesänge übernommen worden.

3. Texte

Um die wenn auch nur lose Verwandtschaft von Michaels *Aminta und Silvia*-Singtexten mit den originalen zu zeigen, stellen wir im Folgenden nur die jeweiligen Anfangsverse einander gegenüber.²⁴ Eine deutsche Fassung erschien als Prosa zwölf Jahre später von dem Wittenberger Universitätsprofessor Magister Michael Schneider (1642)²⁵ und dann neu „gebunden“ in Philipp von Zesens gleichnamigem „Wald=Spiel“ von 1646.²⁶ Diese beiden jüngeren Belege sind in den Anmerkungen zu Michaels ersten beiden Liedern zitiert.

1. „O bella età de l'oro
Non già perche di latte“:
65 Verse in 5 Strophen.²⁷

„Sollt auch auf Erden weit und breit
Man etwas können finden“:
5 x 8 Verse.

2. „Amore, in quale scola,
Da quale mastro s'apprende
La tua sì e dubbia arte d'amare“:
42 Verse in 3 Abschnitten.²⁸

„Wer sich untersteht zu lieben,
Muß sich sehr viel unterstehn:
Wann es soll vonstatten gehen“:
6 x 6 Verse.

3. „Coro:
Non bisogna la morte
Ché a stringer core a core
Basto prima la fede nobil e poi l'amore“:
9 Verse.

„Amor ist ein strenger Gast,
Wo er einmal einqvartiret,
Hat der Wirt nit Ruh und Rast“:
5 x 8 Verse.

4. „Coro:
Ciò che Morte rallenta,
Amor, stringi
Tu nemico di pace, ella di guerra“:
2 Verse.

„Obgleich hat Mulciber
Geschmiedet Stahl und Eisen,
Mit welchem Jupiter“:
5 x 8 Verse.

5. „Non so se il molto amaro
Che propato ha costui servando, amando“:
19 Verse.

„Ists nicht wahr? Die Hoffnung hat
Bei der Liebe gute Statt“:
5 x 6 Verse.

24 Vgl. auch Angelo Solerti, *Teatro di Tasso*, Bologna 1895, S. 99, ferner wie Anm. 18.

25 M. Michael Schneider, *Des betrübten Italiänischen Poeten Torquati TaBi Amintas oder Wald=Gedichte / Aus dem Originale Deutsch gegeben / und mit dem Französischen Exemplar / Wilhelm Beillards / collationiret und verglichen*, Hamburg 1642.

26 Philipp von Zesen, *Der herzlich=verliebte schmerzlich=betrübte beständige Roselieb: oder Wald=spiel / fast nach dem des T. Tassens Amintas ümbgesätzt*, Hamburg 1646, in: ders., *Sämtliche Werke* III/1, bearbeitet von Ferdinand van Ingen, Berlin und New York 1993 („fast nach dem wälschen / und nach [...] M. Schneiders Übersetzung“: S. 119), S. 59.

27 Schneider, Chor des Hirten [Prosa], „O du schöne güldne Zeit / nicht deßwegen / weil [...]“: Zesen, *Zusammenstimmung der Hürten*. 1. „Güldene zeit der schönen tage! // Da der Ehre Götsen=bild“, 8 Verse, 9 Strophen. Neuausgabe, S. 78–80.

28 Schneider, Chor. „Amor / in welcher schuelen / und von was für einem Lehrmeister wird deine so weit-leufftige und zweifelhaffte kunst zu lieben erlernet?“ (S. 74). Zesen: *Zusammenstimmung der Hürten*. „Wer unter euch / ihr stärblichen / kann zeugen / // wo man die kunst zu lieben lährt /“, 7 Verse, 7 Strophen. Neuausgabe, S. 93–95.

Tassos zwei Gesänge (oder Texte in einer Strophenform) verhalten sich antithetisch zueinander: unverstellte Liebe in einem weit zurückliegenden Goldenen Zeitalter gegen bis zur Unkenntlichkeit verformte Liebe, die kein Gelehrter lehren kann. Goethes *Tasso* zitiert aus dem ersten „Lied“ „Erlaubt ist, was gefällt“ („S'ei piace, ei lice“: Vers 681, 2. Hälfte), und die „Prinzessin“ korrigiert ihn mit Giambattista Guarinis Tasso-Parodie aus demselben Jahr und damit auch mit dem Diktum „Erlaubt ist, was sich ziemt“ (*Tasso*, II,1).²⁹ Ihre Einstellung entspricht der Hofkultur. Der alltägliche „Liebeskampff“ besteht offener aus Trieb, Verstellung, Augenblicksgelegenheit, scheinbarer Verzweiflung und vager Hoffnung. Unsere Texte beugen sich dem Publikumsgeschmack und bieten damit eigentlich auch keine Paraphrasen über Tassos Dichtung.

An dieser Stelle muss der Ausschluss Reyhers aus den für den Leipziger *Aminta* in Betracht kommenden Poeten kurz begründet werden. Durch seine philosophische Lehrtätigkeit in Leipzig (seit 1627) und als Student der Theologie in der Messestadt (1630/32)³⁰ gehörte Reyher fraglos zum Freundeskreis um Michael. Vielleicht hatte sich Große bei der Suche nach einem geeigneten Mitarbeiter sogar zuerst an ihn gewendet, der ihn dann weiterverwiesen hätte. Jeder Akademiker konnte Gedichte verfertigen, doch für Reyher sind die Zeugnisse rar.³¹ Seine beiden zu Michaels „Melodien“ verfertigten geistlichen Lieder nennen zusätzlich zu dessen Namen die Verfasserbuchstaben für den Text M[agister] A[ndreas] R[eyher] H[ennebergensis]: ein postumes Denkmal der Freundschaft.

Aber der Poet wählte ein anderes Gedichtspaar als sein Komponist. Der erste Text („Mein Augen sehen stets zu Gott“, 3 Strophen) bittet um Errettung aus Jammer und Elend (Str. 2), der zweite („Meine Seele sey zufrieden“, 4 Strophen) verheißt Trost. Das ist eine inhaltliche und textliche Korrespondenz auf der Grundlage der beiden gegensätzlichen Versfüße Jambus und Trochäus. Michaels Musik aber widerspricht: freundliches F-Dur und düsteres e-/a-Moll. Zu diesen Tonarten ist bei ihm zuerst die Liebe „ganz wunderbar“ (Str. 3), dann aber herrscht der Misserfolg einer Liebesschule. Die allmächtige Liebe beruht auf unwahren Voraussetzungen, so lautet seine bittere Dialektik.

Reyher folgt in seiner Umdichtung eher dem italienischen Text. Im ersten Coro entspricht Tassos Formulierung „le pene e pianti nostri“ (Vers 709) der Aussage „Mein Jammer und Elende“ (Str. 2), und im zweiten Coro verwandelt sich der Liebesgott wie von selbst in den Christengott. Die zweieinhalb Abschnitte dieser Nummer eröffnet der Italiener mit dem Wort „Amor“, sechsmal ruft Reyher seinen Gott an, um schließlich zu „Geist und Christi Wort“ zu gelangen. Den Pädagogen interessiert in erster Linie der erbauliche Text.

Ein anderer als unser Organist kommt daher auch für die deutschen Verse nicht in Betracht. Dass er Opitzens „Reform“ noch nicht (und wahrscheinlich überhaupt nicht) verinnerlicht hat, bildet keine Ausnahme in dieser Zeit. Dennoch wirken die Verse teils erstaunlich routiniert, teils weithin frisch, stellenweise geradezu direkt. Die in Nr. 3 eingebauten Kurzverse mit ihrer Tempoverdoppelung im Mittelteil haben schon etwas Kabarettistisches.

29 Wolfgang Osthoff, *Händels „Largo“ als Musik des Goldenen Zeitalters*, in: AfMw 30 (1973), S. 175–189, hier S. 187. Hermann Jung, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Bern und München 1980, S. 39 (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* 9).

30 Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Fortsetzungen und Ergänzungen von Heinrich Wilhelm Rotermund, Bd. 4, Bremen 1819, Reprint Hildesheim 1961, Sp. 1911–1914.

31 Anthony J. Harper nennt ihn nicht, *German Secular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century* [...], Ashgate 2003. Die beiden *Aminta*-Kontrafakte sind die einzigen in der Literatur genannten.

4. Metrik

Michael bietet zwei jambische und drei trochäische Gedichte in jeweils gleichbleibender Silbenzahl. Drei- und mehrsilbige Wörter sind in das metrische Alternieren einbezogen. „Jupiter“ ergibt also keinen Daktylus, „unterstehn“ keinen Anapäst. Die Deklamation pulsiert sowohl „groß“ (in Viertelnoten) als auch „klein“ (in Achtelnoten) und wird vom abstrakteren „tactus“ und von der konkreteren Gruppe gleichwertiger Noten aus metrisch bemessen. In beiden Fällen akzentuiert die gerade Zahl (Taktbeginn oder Mitte) jambisch, die ungerade trochäisch. Bei vier Vierteln oder vier Achteln hintereinander würde die jambische Reihe lauten: 1 2 3 4. Da im geraden tactus – der ungerade kommt nicht vor – die 1 und die 3 „schwer“ sind, muss beim Jambus der „Iktus“ um einen Wert nach vorn verschoben werden. Nr. 1 „Sollt auch auf Erden weit und breit“ und Nr. 4 „Obgleich hat Mulciber“ beginnen daher mit Auftakt, dort „groß“ nach notierten Dreivierteln, hier „klein“ nach einem Achtel. Die große und die kleine Zählung wechseln je nach melischem Bedarf. Gelegentlich tritt Überlänge in halben Noten auf. Größere Dauern bleiben dem Schluss vorbehalten. Viertelnoten können durch zwei ligierte Achtelnoten ersetzt werden, Längen durch Punktierungen verstärkt. Die Pausen erfordernde Auftaktigkeit des Jambus gleicht sich durch glatte Schlüsse aus, voll durch Schluss auf der Takteins, „klingend“ durch finale Längung der unbetonten Silbe. Auch ohne Taktstrich ergeben sich somit klare Verhältnisse. Sechzehntelnoten sind vermieden. Die Melodien verlaufen in gemäßiger Modernität.

Im Gegensatz zu den beiden jambischen Liedern Nr. 1 und 4 wurden die drei trochäischen gemischt metrisiert, mittels unterschiedlich großer jambischer Einsprengsel an verschiedenen Stellen. Das führt zu Missbetonungen: hervorgehobener Artikel oder falsch gewichtete erste oder zweite Silbe. Die äußere Ursache liegt im engen Anschluss der Verse. Michael verzichtet im Innern seiner Melodien konsequent auf Pausen, wie sie das Kirchenlied bestimmen und wie sie Johann Staden in seiner Vertonung des Saubert-Texts, den Reyher für Michaels Nr. 4 übernimmt, schon 1630 notiert.³² Der trochäische Achtsilber, der mit Kürze endet, verwandelt die Länge des nachfolgenden trochäischen Verses zur Kürze; ein quasi-Jambus beginnt. Michael verformt weltliche Langverse, wobei er fünf oder sechs Jahre nach Opitz die „natürliche“ Aussprache im Metrum schon voraussetzt.

Als Beispiel nehmen wir den Doppelstollen des durch ihre Pastoraltonart F-Dur,³³ durch die Taktzahl (= 12) und durch gemeinsame melodische Bestandteile als Paar ausgewiesenen Lieder Nr. 1 und 3. Die graphische Zuordnung der vier Takte verschiebt die durch unterschiedliche Notenwerte verdeckten Entsprechungen. Achtet man auf diese, so wirkt das zweite Lied weniger einheitlich als das erste. Das gemeinte Initium $c^2 d^2 c^2 b^1 a^1$ nimmt fast zwei Takte ein, doppelt soviel wie in Nr. 1. Die zweite Stollenhälfte gleicht das durch einen geringen Überschuss aus.

32 Vgl. dessen Halbenoten nach den Alexandrinern und die Pausenlosigkeit bei Michael, Nr. 4. Werner Braun, *Johann Sauberts Glaubensmusik in zeitgenössischen Tonsätzen*, in: *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*, hrsg. von Renate Steiger, Heidelberg 1998, S. 207 f.

33 Vgl. Osthoff, *Händels „Largo“* (wie Anm. 29), S. 184 f.

Zur metrischen Analyse markieren wir die jeweils hervorgehobene Silbe durch Unterstreichung ihres Vokals, und zur Umschrift der Versfüße nehmen wir regulär den nach rechts fallenden Strich, bei Kadenzden den nach links fallenden. Das erste Lied verläuft in einer entspannten Haltung musikalisch und metrisch durchweg jambisch. Die 15 Silben der Repetition (je ein 8- und 7-Silbler) münden in das „klingende“ Ritardando, ohne die mittlere Grenze zwischen den beiden Versen weiter zu beachten.

Das zweite Lied (= Nr. 3) mit ebenfalls 15-silbiger Repetition (je ein 7- und 8-Silbler) ist im Wortgedicht trochäisch, in der Musik trochäisch-jambisch, und zwar in den vier Anfangsversen. Es hat dadurch statt nur einer „Kadenz“ deren vier und wirkt „widerborstig“. In den trochäischen Vershälften wird sinngemäß deklamiert, in den jambischen oft fehlerhaft: „der Wirt nit“ oder „son-dern wird von“. Dieses „Stammeln“ drückt den „vexierten“ Zustand des von Amor Heimgesuchten aus.

Notenbeispiel: Samuel Michael, *Sollt auch auf Erden weit und breit und Amor ist ein strenger Gast*.

Nr. 1

1. Sollt auch auf Erden weit und breit man et was kön-en fin-den,
das an Ge-walt und Mäch-tig-keit die Lieb mög u-ber-win-den?

jambisch

Nr. 3

1. A-mor ist ein stren-ger Gast, wo er ein-mal ein- quar-tie-ret,
hat der Wirt nit Ruh und Rast, son-der-n wird von ihm ve-xie-ret.

X X' X X' X' X X' X X' X' X X X' X' X X//

jamb. troch. jamb. troch.

Obwohl Michaels trochäische Gedichtform von Nr. 3 im damaligen Kirchenlied nicht belegt ist (7 8 7 8 4 4 7 7), war die richtige Behandlung trochäischer Verse damals die Regel. Johann Nauwach ist ein Gewährsmann (1627) unter vielen.³⁴ Und die Vermischung von Trochäen und Jamben in Strophentexten erfasste größere Einheiten als eine Halbzeile – und wurde richtig in Noten gebracht. Michael deklamiert den Trochäus bewusst falsch. Man kann verstehen, dass Reyher sein Liedpaar im italienischen Sinne

³⁴ Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004, S. 159 (Frühe Neuzeit 100).

baute, auch wenn die Melodie Nr. 2 sich dafür kaum eignete.³⁵ Die auch hier befindlichen Deklamationsfehler konnte er mittels verminderter Strophenzahl wenigstens halbieren. Er musste allerdings dabei auf einige altertümliche Textformulierungen zurückgreifen, auf Umschreibungen mit „thut“ und auf Silbenelisionen („Stärck“, „beyds“). Dass er sich dazu bereitfand, weist auch ihn als „Vor-Opitzianer“ aus.

Michaels drei trochäische *Aminta*-Gedichte sind an unterschiedlicher Stelle und in unterschiedlicher Länge jambisch verbogen: Nr. 2 (6 Verse) in den Versen 2–4, Nr. 3 (8 Verse) wie angegeben (Verse 5–8 sind „richtig“), Nr. 5 (6 Verse) in Vers 5. Anfang und Schluss zu Nr. 2 und 5 verlaufen regelmäßig, Nr. 2 verbiegt die Hälfte der Verse, Nr. 5 ein Sechstel. Nur Nr. 3 beginnt „falsch“ und befremdet dadurch am meisten. Da die Nr. 3 von ihren vier Stollenversen nur die Hälfte gegen ihre Natur behandelt, vermindern sich die Jamben insgesamt planmäßig: ein Halb, ein Viertel, ein Sechstel. Diese Brüche ergeben zueinander die Konsonanzen Oktav und Quint (2 : 4 : 6). Auch das wirkliche Leben hat seine „harmonische Teilung“. Die „Vexierung“ geht dabei zurück, ohne ganz zu verschwinden.

Um diese Maßnahmen zu verstehen, muss man die Michael gestellte kompositorische Aufgabe und sein kompositorisches Leistungsvermögen gegeneinander abwägen. Es besteht ein Missverhältnis. Generalbasssololieder verkörpern eine kleine poetisch-musikalische Gattung. Auch ein „Laie“, ein nur mäßig mit der Kompositionslehre vertrauter Nichtmusiker, konnte sich in ihr betätigen. Michael musste sich durch Großes Auftrag unterfordert fühlen. Er lieferte also außer melodischem Schwung auch einen Bedeutungshintergrund: planmäßig eingesetzte Deklamationsfehler.

Die Epoche der Silbenzählung, in welcher die richtige Betonung zweitrangig war, lag damals noch nicht lange zurück. Dass er auf sie spielerisch wieder zurückzukommen schien, um eine „Abweichung“ vom Vollkommenen und einen „Kompromiss“ zu gestalten, bezeichnet seinen Mut, seine Gedanklichkeit und die Qualität der drei betroffenen Lieder. Für den „richtigen Fehler“ gab es genug satztechnische Vorbilder: verbotene Quintparallelen, Querstände, Missklänge bis hin zur dissonanten Tonalität. Auch die weniger ins Ohr fallenden beabsichtigten Deklamationsverstöße waren nicht neu, wohl aber ihre mathematisch aufeinander abgestimmte Verhältnismäßigkeit im Liederzyklus zur Kennzeichnung für Abweichung und Kompromiss: für das Leben schlechthin.

5. Utopie und Realität

Aminta und *Silvia* begegnen einander im pastoralen Ambiente, aber sie leben nicht im Goldenen Zeitalter, denn ihr Verhalten führt zu Konflikten. Der Überfall des Satyrs auf *Silvia* verstärkt den Widerspruch. Andererseits ist Wirklichkeit nicht nur ein gesetzlich verhindertes Chaos. Gesellschaftliche Ordnungen schienen kosmische Vorgänge zu transponieren. Und Reyhers Gedichtpaar lässt die göttliche Gnade zu Wort kommen. Die barocke Schäfermode bot einen kleinen und vorübergehenden Ausweg aus den Nöten und Unvollkommenheiten des Lebens. Sie war ihrerseits eine Realität. Im Umkreis des *Aminta* aber entsteht ein eher pessimistisches Weltbild.

³⁵ Immerhin muss die Melodie nach unseren Ermittlungen zeitlich an den Anfang der von Johannes Zahn für die Liedform „Trochäisch 8.7.7.8.7.7.“ gesammelten Belege gestellt werden, nicht an die zweite oder gar dritte Stelle. Vgl. oben Anm. 13.

Den semantischen Hintergrund benennt der erste Aktschluss, wo Tasso die ideale Liebe als vergangen und unwirklich einem Goldenen Zeitalter zuweist. Michael verflacht dies zur siegenden Liebe. Der Coro schwelgt in der Vorstellung von ewigem Frühling und nicht endender Freude mit ungebundener Vereinigung von Nymphen und Hirten. Die reale Liebe nennt er dagegen „Onore“ unter einem „duro legge“ mit der Folge von „pene e pianti nostri“. Michael vermeidet diesen traurigen Ausblick und lenkt stattdessen auf sein Drama hin, das die Wandlung der hartherzigen Silvia zeigen wird.

Im zweiten Coro bestimmen bei Tasso die „passi l'arte“ und die ganze „scola“ zur neuzeitlichen Liebe den Ton. Nur noch dörfliche Direktheit und literarisches Stammeln sind von der ursprünglichen Liebe übrig geblieben. Bei Goethe „stammelt“ Tasso als Person und scheitert. Er verstößt gegen die Gesetze der Schicklichkeit. Und dieses Stammeln sucht Michael auch in seiner Nr. 3 „Amor ist ein strenger Gast“ metrisch nachzubilden. Die zwischengeschobene Aria 2, eine praktische Anleitung zu erfolgreichem Vorgehen in Sachen Liebe, thematisiert den Sammlungstitel *Liebeskampff* und vermittelt zwischen den beiden Gesängen.

Als Inbegriff menschlicher Vitalität steht die geschlechtliche Liebe dem Tod entgegen. In Tassos *Aminta* wollen beide Protagonisten vor Kummer sterben. Die Rahmenchöre verneinen den Tod, aber als Möglichkeit existiert er auch hier. Michael greift in seiner Lied-Antithese Nr. 3 vielleicht auf eine Fabel Aesops zurück, in der Amor und der Tod für eine Nacht Bettnachbarn im Wirtshaus sind und dabei versehentlich ihre Pfeile vertauschen; die goldenen machen Moribunde verliebt und die knöchernen schicken die Jugend ins Jenseits. In England gab es 1659 eine gesungene Masque zu diesem Stoff.³⁶ Der Leipziger Student Johann Lyttich hatte diese Geschichte in einem Lied benutzt (*Venus Glöcklein*, Jena 1610, Nr. 12).³⁷ 1630 bildet sie oder der *Amor fuggitivo* den Hintergrund für die Bezeichnungen „Gast“, „Wirt“ und „einquartiert“. Die Handlung selbst bleibt ausgeblendet. Michaels Lehre lautet: Glaube nicht erotischen Seelenschmerzbestimmungen. Sein oben bemerkter kabarettistischer Tonfall passt zu dieser „realen“ Skepsis.

Ordnet man die fünf Stücke in Kreisform, so ergibt sich mittels ausgezogener Linien ein Pentagramm, in welchem Lied (Aria) 1 und 3 im Uhrzeigersinn einander waagrecht gegenüberliegen; Nr. 2 bildet die Spitze oben, Nr. 4 und 5 sind gleichsam die Füße unten. Die Zahl fünf wird auch durch die Strophenzahl von vier Nummern bestätigt; Nr. 2 an der Spitze übersteigt den Richtwert, als ob der zusätzliche „Rat“ zum zügigen Handeln eine „Quintessenz“ und gleichzeitig den Mittelpunkt des Gebildes bedeutete. Diese akademische „Liebesschule“ vor Akt 2 ist sechsstrophig ebenfalls ziemlich lang, aber die Analogien zwischen beiden Quellen sind allgemein. Wieder bleibt der Spekulation ein Spielraum, auch bei dem Versuch einer Bewertung des „Drudenfußes“.³⁸ Er war ein Abwehrzauber gegen den „Wechselbalg“. Aber der Übergang von der Mythologie zum Aberglauben wurde damals offenbar nicht vollzogen. Weitere Fünfzählungen entfielen aus poetologischen Gründen. Es blieb bei sechs oder acht Versen und bei vier Versfüßen.

36 Matthew Locke and Christopher Gibbons, *Cupid and Death*, hrsg. von Edward J. Dent, London 1951 (*Musica Britannica* 2).

37 Rudolf Velten, *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einflusse der italienischen Musik* [...], Heidelberg 1915, S. 143 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* NF 5).

38 *Religion* in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 7, Berlin und Leipzig 1935/36, Sp. 670.

6. Stil

Das Barocklied hat viele einheimische und fremde Wurzeln und entsprechend viele Stile. In vorliegendem Fall überrascht eine Einheitlichkeit, die wieder an Vorgaben des Auftraggebers Große denken lässt: Melodieambitus insgesamt eine Dezim (d^1 - f^2 : Nr. 5), in diesem Rahmen viermal eine Oktav (über f^1 Nr. 1 und 3, über e^1 Nr. 2, über d^1 Nr. 4). Mehr als zwei Noten werden in dieser einfachen Musik nicht gebunden. Jede erste Strophe hat ein anderes Reimschema. Aber trotz unterschiedlichen Metrums und unterschiedlicher Verszahl (8 oder 6) bringen es drei Lieder auf dieselbe Taktzahl: Zwölf Vierteltakte (Nr. 1, 2, 5). Nr. 4 scheint sein Defizit von vier Takten (notiert sind acht)³⁹ durch kleine Takte auszugleichen.

Der Druck von 1630 notiert bei Nr. 1–4 auch am Schluss Wiederholungszeichen, bei Nr. 2–4 unmittelbar vor dem Finaldoppelstrich, der bei Nr. 1 fehlt. Nr. 5 hat nur eine Schlussbrevis (die einzige) vor dem Finaldoppelstrich. Wahrscheinlich verlangen alle vier Schlusswiederholungszeichen: die Notenwiederholung zum Abgesang, und die Endnote von Nr. 5 meint das Zyklusende.

Reyher fügt in allen drei Übernahmen dem finalen Wiederholungszeichen auch den Kustos für die Notenhöhe des Neubeginns hinzu. Dabei erscheint in Nr. 1 irrtümlich das a^1 von Michaels Abgesangsbeginn statt des Reyherschen c^2 : ein philologisch aufschlussreiches Detail.

Man kann davon ausgehen, dass Michael die fünf Sätze in einem Zuge niedergeschrieben hat, ohne Inanspruchnahme eines seiner Tonsätze von 1627 und wohl auch von 1630, wo die in Betracht kommenden Allemanden die in den Liedern peinlich vermiedene Sechzehntelnote benutzen. Die Stollenwiederholung verlangt Michael auch bei einschichtigem Textdurchgang in Nr. 2 und 5 (drei und zwei von sechs Versen). Die Kürze des Textes in solcher Wiederholung wirkt nachdrücklich: „Ists nicht wahr? Die Hoffnung hat // bei der Liebe gute Statt.“ (Nr. 5). (Die Folgestrophen heben diesen Motto-Effekt freilich wieder auf oder leugnen ihn durchs Enjambement.) Natürlich erscheint als Stollenschluss nicht derselbe Akkord wie zu Anfang; es geht in die Quart (Nr. 2 und 5), die Quint (Nr. 1 und 3) und in die Sept (oder Sekund, Nr. 4). Zur Einheitlichkeit gehören die besprochenen Deklamationsformen samt Bindungen und Achtelnotenaufnahmen.

Die Verschiedenartigkeit, die das Einzelgebilde zum Kunstwerk machen kann, äußert sich erstens in den vier Tonarten Fb (Nr. 1 und 3), e oder a (Nr. 2), gb (Nr. 4) und $d\#$ (Nr. 5), zweitens in liedhafter Textdarstellung und drittens in der Führung des Basses. Die vier Tonarten bilden allerdings das schwächste Glied bei dieser Bewertung. 1627 hatte Michael in je einer fünfstimmigen und vierstimmigen Folge die sieben organistischen Stufen (Großschreibung = Großterz-, Kleinschreibung = Kleinterz-Modus) F G a B C d (D) e/E in Paduanen gereiht. Die Lieder sind darauf nicht bezogen: Fb wiederholt sich, gb fehlt, phrygisch e ist eher aeolisch a. Man kann die Vorspiele auch zu Lied-Einleitungen nicht gebrauchen: Denn ausgerechnet der Liedmodus gb müsste anderweitig beschafft werden. Der Terminus „Praeludia“ bezieht sich allein auf seinen dramaturgischen Standort: vor dem betreffenden Akt.

³⁹ Durch die Einführung von prima/seconda volta-Wiederholungen ist ein Zweivierteltakt nahegelegt = 16 Takte.

Besser steht es um eine liedhafte Textdarstellung zur jeweils ersten Strophe. Der phrygisch-aeolische Tonsatz Nr. 2 „Wer sich untersteht zu lieben“ handelt mit Bezug auf die spröde Sylvia sehr skeptisch von der Liebe: Wer es dabei nicht richtig anstellt, wird sich „mehr betrüben“ als freuen. Darauf reagiert der Modus: phrygisch/aeolisch. (Nur die Zielklänge des ersten und des zweiten Teils öffnen nach „a-Moll“). Von dem Liedpaar Nr. 1 und Nr. 3 wurde gesprochen: Lob der Liebe und ihre Demaskierung, Geschrei, falscher Wahn, Schimpf und Geschwätz. Der ganze Zyklus endet im neutralen Dorius Nr. 5, der die Hoffnung als den eigentlichen wahren Liebesaffekt übrig lässt.

Dieses Stück beginnt mit einer Frage: „Ists nicht wahr?“ extrem offen: mit dem Quintsprung nach oben. Affekte äußern sich anders: „O nein!“ in Nr. 1 mit der aufschlagenden Quart, die nur kurze verneinende Berührung der „Freud“ in Nr. 2, die Augmentation bei „zagen“ und „klagen“ in Nr. 3, der Eifer des „Eisenschmieders“ Mulciber = Vulcanus in Nr. 4, das wohl hitzigste Stück der „Praeludia“.

Schließlich der Anteil des Basses. Michaels Unterstimmen sind nicht singbar, aber sie geben den Melodien eine kräftige Kontur: durch Mitgehen bei Achtelnotengängen und durch ruhigere fundamentierende Quint-, Sext- und Oktavsprünge abwärts bei bewegter Oberstimme. Höhepunkt ist die Stollenkadenz in Nr. 3 „Amor ist ein strenger Gast“, wo die Melodie in der Duodezim nachgeahmt und fortgesponnen wird (siehe das Notenbeispiel oben). Die Stelle erinnert an Scheins Villanelle „Sieh da, mein lieber Coridon“ und analoge Verläufe.⁴⁰ Michael erweist sich hier nicht nur als Organist, sondern als Anhänger und Fortführer des Thomaskantors, für den die Einstimmigkeit vorerst nur in Reichweite lag.

Anhang:

Michaels fünf *Aminta*-Lieder mit sämtlichen Folgestrophen (moderne Orthographie).

Die im Original fehlenden Taktstriche wurden trotz übernommener Taktvorzeichnungen bei Nr. 1–3 und 5 nach jeweils vier Viertelnoten zugefügt, bei Nr. 4 nach zwei Viertelnoten. Bindebogen sind durch verbindende Notenbalken ersetzt. Diese wurden auch für die Instrumentalpartie eingeführt.

Alle 16 plus 3 Repetitionen – Nr. 5, 2 verzichtet auf Wiederholung – enden mit denselben Notenwerten beider Stimmen. Sie ergeben sowohl mit der Fortsetzung als auch mit der Wiederholung volle Takte. Ergänzende Finalnoten bei der Herstellung der prima/seconda volta waren daher nur bei Nr. 2, 1, 2, 2 und 4, 2 nötig. Nr. 5 schließt zuerst mit der ganzen Note und dann mit der Schlusslonga: Die Entdeckung des „Prinzips Hoffnung“ setzt dem ruhelosen Ablauf der Tonsätze ein Ende.

Die syntaktische Problematik bei Abschnittswiederholungen, wie sie bei Nr. 4 schon in der ersten Strophe deutlich wird – „die Stärke seiner Hand“ in der zweiten Repetition bezieht sich auf den Göttervater des ersten Teils –, wurde damals in Kauf genommen.

⁴⁰ Johann Hermann Schein, *Musica Boscareccia*, hrsg. von Joachim Thalmann, Kassel u. a. 1989, S. 8 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 7).

Discantus.
Ad actum primum.

SOlt Sollt auch auf Er - den weit und breit man et - was
Das das an Ge - walt und Mäch - tig - keit die Lieb mög

kön-nen fin - den, O nein, die gan - ze Welt ist un - ter ih - rem
u - ber - win - den?

Zelt, denn auch dem al - ler - stärk - sten Mann die Lieb ein' Zaum an - le - gen kann.

2
Verbig dich, Mars, mit deiner Macht,
ein Stärkers ist vorhanden,
die Liebe deiner ganz nicht acht,
sie macht dich nur zuschanden.
Dein dickes, schweres Schild
gar wenig bei ihr gilt,
sie achtet auch dein grausam Schwert
nicht nur ein enig Schnipplein wert.

3
Ganz wunderbar ist ihre Art,
wann sie will Brunst erwecken
und harte Herzen machen zart:
Da tut sie nichts entdecken.
Im Anfang stellt sie sich
gering und säuberlich,
als wäre sie noch eins so schwach
und leidet sehr viel Ungemach.

4
Da schlägt der Mensch die Liebe hin
in Wind und auf die Seiten,
er denkt noch wohl in seinem Sinn,
er wolle mit ihr streiten.
Wann aber kommt die Zeit,
daß angehn soll der Streit,
muß er herausbekennen frei,
daß er schon überwunden sei.

5
Drumb laß sich niemand in dem Mut
unüberwindlich dünken,
denn wem die Liebe einmal tut
nur mit dem Finger winken,
so ist es schon geschehn
und gilt kein sauer-Sehn,
die Liebe schreit „Victori“ bald,
daß es im ganzen Herzn erschallt.

Discantus.
Ad actum secundum.

Wer Bassus. Wer sich un-ter-steht zu lie - ben, muß sich sehr wohl un-ter - stehn, wann

es soll von stat - ten gehn. gehn. Sonst tut er sich mehr be - trü - ben, als daß er

sollt ha - ben Freud von der Lie - be Lieb - lich - keit. Sonst - keit.

2
Lieben ist ein kürzlich Wesen,
soll es sein wohl angewandt,
so gehört darzu Verstand.
In dem Wählen und im Lesen
müssen sein die Augen gut
und derbei ein frischer Mut.

3
Willtu dir kein Herze fassen,
bleibe lieber ganz zu Haus,
denn die Liebe lacht dich aus.
Die Verzagten tut sie hassen:
Kühnheit ist die beste Weis,
bei ihr zu erlangen Preis.

4
Ob sie gleich will höhnisch fluchen
und sich etwas zornig stellt,
doch dein Tun ihr wohlgefällt,
denn sie will dich nur versuchen,
ob du habest auch ein Herz,
mit der Lieb zu treiben Scherz.

5
Drumb mußtu dich nit verweilen,
laß der Liebe keine Ruh,
will sie nicht, so greif du zu,
läuft sie weg, mußtu nacheilen,
denn sie will, daß in dem Lauf
du sie mögest halten auf.

6
Willtu dir nun lassen raten,
so nimm alles wohl in acht,
sonst wirstu nur ausgelacht:
Es muß eilend gehen vonstatten,
säumstu dich, bringstu zu Lohn
einen weiten Korb davon.

Discantus.
Ad actum tertium.

A - A - mor ist ein stren - ger Gast, wo er ein - mal ein - quar -
Hat hat der Wirt nit Ruh und Rast, son - dern wird von ihm ve -

- tie - ret, Will er za - gen o - der kla - - gen, tut er ihn viel
- xie - ret.

de - sto - mehr pla - gen — und be - trü - ben sehr.

2

Dann wann Unglück kommt herbei,
so doch nicht viel zu bedeuten,
macht die Lieb ein solch Geschrei,
daß man höret wie von weiten:
„O den Schmerzen,
weh dem Herzen!“
Ja, sie noch so groß es macht,
ob es gleich ist halb erdacht.

3

Da bekümmert man sich sehr.
Mancher will sich gar erhenken,
wann nur bald ein Strick da wär,
und nicht einmal tut gedenken,
ob es richtig
oder nichtig,
sondern allen falschen Wahn
nimmt er für die Wahrheit an.

4

Doch ist dies das allerbest,
daß man mit dem Tod zwar dräuet,
wann sich's aber schlecht anläset,
einen bald der Schimpf gereuet,
denn das Leben
liebt man eben,
welches auch die Lieb betracht,
sonst nähm sie sich baß in acht.

5

Drumb, so du was hast gehört,
mußt du nicht bald alles gläuben,
durch Geschwätz wird man betört,
und die Lieb tut Schalkheit treiben.
Hörstu sagen,
mußt du fragen,
ob es auch die Wahrheit sei,
so bist du von Sorgen frei.

Discantus.
Ad actum quartum.

Ob-
Bassus. Mit

Ob - gleich hat Mul - ci - ber ge - schmie - det Stahl und Ei -
Ju - pi - ter hat kön - en wohl be - wei -

1. 2.

- sen, mit wel - chem - sen die Stär - ke sei - ner Hand und der Ti - ta - nen

1. 2.

Macht mit gros - sem Wi - der - stand zu Grund - und - Bo - den bracht, die Stär - ke bracht.

2
So ist er doch hierin
der Liebe nicht zu gleichen,
dieweil er nicht den Sinn
der Menschen kunnt erweichen:
der Menschen, so zwar sein
von Fleisch und zarter Art,
doch in des Herzens Schrein
als Stahl und Eisen hart.

3
Nein, diese edle Kunst
die Liebe nur kann enden,
sie kann durch ihre Brunst
die Härtigkeit abwenden;
es gilt kein Aufenthalt,
kein Witz, kein Trotz, kein Zwang,
die Liebe kann doch bald
erdenken einen Rank.

4
Will man sein eiferig
und sich noch lange wehren,
tut doch die Liebe sich
gar wenig daran kehren.
Sie giebet gute Wort,
und wenn Gelimpf nicht gilt,
so fährt sie bald fort
und stellt sich etwas wild.

5
Da wendet man das Herz
auf eine andre Seite,
man wünschet ohne Scherz:
Ach morgen, wärstu heute!
Und wird bald das Nein nein
in ein Ja ja verkehrt:
also der Liebe Pein
ein harten Sinn zerstört.

Discantus.
Ad actum quintum.

Ists Ist nicht wahr? Die Hoff - nung hat bei der Lie - be gu - te

Statt. Wer sich nur da - rein kann schik-ken: Hoff-nung war-tet ih - rer Zeit, bis

sie das Ge-lück er - freut, denn es end - lich tut ge - lük - ken.

2

Bläset gleich ein rauher Wind,
daß die Hoffnung fast beginnt
auf dem einen Bein zu hinken,
doch hervor die Liebe bricht,
denn sie bei der Hoffnung nicht
lässet ihre Hände sinken.

3

Will die Hoffnung sterben hin,
daß der Mensch den Mut und Sinn
lässet ganz darnieder fallen,
schadts doch nicht, denn unverhofft
von der Liebe kömmet oft,
mächtig ist die Lieb in allen.

4

Drumb gib zwar der Hoffnung Ehr,
aber doch der Liebe mehr,
und wenn Hoffnung will verzagen,
dennoch lustig! Unverhofft
von der Liebe kömmet oft:
Wer tut nach der Hoffnung fragen!

5

Schicke dich nur in die Zeit
und laß fahren Traurigkeit,
hastu dich umbsonst bemühet.
Dennoch lustig! Unverhofft
von der Liebe kömmet oft:
Wer weiß, wo dein Glück noch blühet.