

Das zur Diskussion stehende Schulbuch ist – wie so viele Magdeburger Dokumente vor 1631 – nicht überliefert; Grundlage der folgenden Ausführungen sind zwei Neuauflagen, die jedoch ihrerseits nur fragmentarisch erhalten sind. Verantwortlich für das Musiklehrbuch zeichnet der Magdeburger Kantor jener letzten Jahre bis 1631: Heinrich Grimm.

1624 war für das Altstädtische Gymnasium ein besonderes Jahr: Magdeburg feierte das einhundertjährige Bestehen der Lateinschule. Vielleicht ist es kein Zufall, dass im selben Jahr noch eine andere schulische Publikation, an der Grimm musikalisch beteiligt war, entstand: eine Psalmausgabe des früheren Magdeburger Rektors Valentin Cremcov (Weiteres dazu unten). Mit seinem musikalischen Unterrichtswerk stellt sich Grimm in eine Tradition von Musiklehrbüchern Magdeburger Kantoren vor ihm: 1528 veröffentlichte Martin Agricola, der erste Magdeburger Kantor, *Ein kurtz deudsche Musica*. Knapp ein halbes Jahrhundert später folgte 1571 Gallus Dressler mit seiner *Musicae practicae elementa in usum scholae Magdeburgensis edita*. Wiederum gut 50 Jahre später gab nun Heinrich Grimm ein, wie zu zeigen sein wird, ganz anders geartetes Lehrwerk heraus. Agricola schreibt in deutsch – es handelt sich um das erste gedruckte musikalische Lehrwerk für den Schulunterricht in deutscher Sprache überhaupt – Dressler dann aber doch wieder in Latein. Bei Grimm ist ein Teil des Textes in Deutsch, ein Teil in Latein gehalten.

Die Bestimmung von Grimms Publikation für den Magdeburger Schulgebrauch ist belegbar durch die Titelformulierung „pro Schola Mageburgensis“. Zwar begegnet sie nur in zwei der elf nachweisbaren Messkatalogangebote (Michaelis 1624 in Leipzig und Herbst 1632 in Frankfurt, vgl. Abb. 1), doch ist mit deren Daten der gesamte zeitliche Rahmen der Angebote abgesteckt. Schon der Titel *Tyrocinia* verweist auf Lehrstücke für die Tyrones, die Schüler. Mit elf Einträgen in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen handelt es sich bei den *Tyrocinia* um das meistangebotene Werk Heinrich Grimms. Das kann zweierlei bedeuten: entweder einen Verkaufsschlager oder aber einen Ladenhüter, der sich gerade deshalb solange in den Katalogen hielt, weil die ursprüngliche Auflage kaum Absatz fand. Obwohl heute kein vollständiges Exemplar mehr überliefert ist, was wohl auch damit zusammenhängt, dass Schulbücher bis heute kaum als aufbewahrenswertes Archivgut angesehen werden, spricht viel für die Hypothese einer breiten Rezeption. Jedenfalls werden Grimms *Tyrocinia* auch im 18. Jahrhundert

*Libri Musici.*

**M**issa sacra IV. vocum, cui aliquot accesserunt symphoniz 2. 3. & 4. vocibus decantandæ, cum Basso generali; autore F. Georgio Burchardo Organario in monasterio Creußlingenſi. Auguſtz apud Georgium Willer.

Orpheus Christianus, seu symphoniarum sacrarum prodromus 5. 6. 7. & 8. vocum, cum Basso generali, autore Hieronymo Wiltſtein Brigantino Acroniano, ibid

Exercitatio Musica 1. continens 13. ſelektiſſimos concertos ſiue concertus musicos variorum Authorum, cum Basso generali; quibus accesserunt 8. cantilenæ 3. vocum: autore & collectore Joanne Dillingero. Witebergæ apud Zachar. Schürer

Musicz compendium Latino-germanicum M. Henrici Fabri, Halz apud Michaëlem Delschlegel in 8

Crepundia musica, seu varia variorum autorum Tricinia, collecta à Michaële meistro scholz Halenſis collega, ibid. in 8

Tyrocinia seu Exercitia Tyronum musica, concertationibus variis tam ligatis quam ſolutis ad 3. voces concinnata per Henricum Grimmium musicum Magdeburgenſem ibid.

Tyrocinia, seu Exercitia Tyronum Musica concertationibus variis, ad III. voces, concinnata per Henricum Grimmium, Magdeburgi apud Jerem. Rixenerum.

*Melopoia* ſiue Melodiz Condendæ ratio, quam vulgo Musicam Poëticam vocant, ex veris fundamentis à Setho Caluſſo quondam extracta, iterum publicata ab Henrico Grimmio, Magdeburgi apud heredes Ioannis Franci.

Tyrocinia seu Exercitia Tyronum Musica, concertationibus variis tam ligatis quam ſolutis ad tres voces concinnata ab eodem Grimmio. Apud eosdem,

Tyrocinia seu Exercitia Tyronum Musica Concertationibus variis ad tres voces elaborata per Henricum Grimmium Musicum Magdeburgenſem. Magdeburgi apud heredes Joannis Franci,

*Libri Musici.*

**M**usica Christiana Cantrenſis, oder Chriſtliche Heer- und Feldt Musica, darinnen zu finden allerhand außereſene Duß vnd Troß Tert: mit 4 Stimmen verfertigt von M. Ioan. Dillingero Eiſfeld. zu Coburg Cantore. Coburg bey Johan Forſtel.

Eiuſdem Musica concertiva, oder Schagtlammerlein newer Geſtlichen außereſenen Concerten von 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. &c. Stimmen / ſampt dem Basso continuo, ibid.

Tyrocinia, seu Exercitia Tyronum Musica, concertationibus variis tam ligatis quam ſolutis, ad tres voces pro Schola Magdeburgenſi concinnata & elaborata per Henricum Grimmium Musicum Magdeburgenſem. Lipſiz apud heredes Ioannis Franci & Samuel Scheib.

Abb. 1a: Frankfurter Messkatalogauszüge mit Nachweisen für Grimms *Tyrocinia*, Herbst 1624, Frühjahr 1625, Frühjahr 1629, Herbst 1630, Herbst 1632.

*Copioſiſſima Evangeliorum Dominicalium expoſitio, ex orthodoxis, Pentiteſiſi, Calvinianiſi, &c. Theologi plurimū ita conſcripta, ut ad orthodoxias adſertionem, Heterodoxias deſertionem, ſententiam Textus expoſitionem, nec non annui Miniſtrorum Eccleſie laboris jarand. ſon allevationem plurimum faciat, autore Reimbarto Bakio SS. Tb. Doct. Magdeburgi, ſumtibus Andreae Bezelii in 4.*

*Catechiſis D. Martini Lutheri Minor, breviffima Analyſiſ ita expoſita, ut vel ex ipſa accuratiori modo conſtare poſſit, hunc libellum veriffimū ipſius S. Spiritus opus eſſe, ibid. apud eundem in 8.*

*Valeutini Creſcovii Cythara Davidica, Lutheo- Beccheriana, in Gymnaſio Magdeburgenſi quondam ſenſa, noviter jam quarta editione inſtructa, nec non cum Melodiū Muſicū expreſſa. Magdeburgi apud eundem in 8.*

*Tyrocinia ſeu exercitia Tyronum Muſica, concertationibus variū, tam ligatū quam ſolutū ad tres voces, pro Schola Magdeburgenſi concinnata per Henricum Grymmium Magdeburgi apud eundem in 8.*

**Tyrocinia, ſeu Exercitia Tyronum Muſica concertationibus variis, ad III voces, concinnata per Henricū Grimmii, Magdeburgi apud Jerem. Rixenerum.**

**Michaelis, ſive Melodiz Condendz ratio, quam vulgō Muſicam Poëticam vocant, ex veris fundamentis à Setho Calviſio quondam extructa, iterum publicata ab Henrico Grimmiō. Magdeburgi apud heredes Joannis Franci.**

**Tyrocinia ſeu Exercitia Tyronum Muſica, concertationibus variis tam ligatis quam ſolutis ad tres voces concinnata ab eodem Grimmiō. Apud eoſdem.**

**M**elopoia, ſive Melodiz condendz ratio, quam vulgō Muſicam Poëticam vocant. explicata à Setho Calviſio Magdeburgi apud Ioan. Franci heredes; & Samuelem Scheibium Lipſiz. in 8.

**Tyrocinia Muſica, concertationibus variis; tam ligatis, quam ſolutis, ad tres voces concinnata & elaborata per Henricum Grimmium Muſicum Magdeburgi. Editio nova. apud eoſdem in 8.**

**Tyrocinia ſeu Exercitia Tyronum Muſica Concertationibus variis ad tres voces elaborata per Henricum Grimmium Muſicum Magdeburgenſem, Magdeburgi apud heredes Joannis Franci & S. Scheibi.**

**Tyrocinia ſeu Exercitia Tyronum Muſica Concertationibus variis ad tres voces elaborata per Henricum Grimmium Muſicum Magdeburgenſem, Magdeburgi apud heredes Joannis Franci & S. Scheibi.**

Abb. 1b: Leipziger Messkatalogauszüge mit Nachweisen für Grimms *Tyrocinia*, Michaelis 1624, Ostern 1625, Ostern 1628, Ostern 1630, Michaelis 1630, Michaelis 1632.

noch bei Johann Mattheson<sup>1</sup> und bei Ernst Ludwig Gerber<sup>2</sup> zitiert und weisen im 17. Jahrhundert eine recht breit gestreute Überlieferung auf. Einzelne Lehrstücke werden in Sammelwerke wie das *Gothaer Cantional* von Johann Michael Schall (1646/1651) und das *Viridarium musicum* (Schwäbisch Hall 1672) aufgenommen, andere sind in bis zu vier Abschriften nachweisbar.<sup>3</sup>

Der Leipziger Messkatalog-Eintrag von Ostern 1630 kündigt eine „Editio nova“ an, in späteren Einträgen wiederholt sich dieser Ausdruck jedoch nicht mehr. Im Predigerseminar in Wittenberg ist ein fragmentarisches Exemplar der *Tyrocinia* in einer Ausgabe mit der Jahreszahl 1632 erhalten, Verleger sind entsprechend den letzten Verlagsanzeigen die Erben von Johann Francke und Samuel Scheibe in Leipzig.<sup>4</sup> Nicht weniger als fünf verschiedene Verleger werden in den Messkatalogen genannt. In der ersten Leipziger Anzeige tritt Andreas Betzel als Verleger auf. Er war einer der wenigen Magdeburger Drucker, der die Voraussetzungen zum Musikdruck besaß, doch oft erscheinen die mit seinen Typen hergestellten Drucke in anderen Verlagen.

Offenbar hatte Betzel wenig Ambitionen, als Verleger aufzutreten, denn schon auf der Frankfurter Messe 1624 werden die offenbar identischen Druckexemplare der ersten Auflage vom Hallenser Verleger Michael Oelschlägel vertrieben. Im folgenden Jahr ist es der Magdeburger Verleger Jeremias Rixner, dann die Erbgemeinschaft des Magdeburger Verlegers Johann Francke. Francke war 1625 oder 1626 (wohl an der Pest) gestorben; seine Tochter heiratete den Leipziger Verleger Samuel Scheibe, der einst bei ihrem Vater gelernt hatte und sich nun nach dessen Tode selbstständig machte. Scheibe tritt dabei erst ab 1630 namentlich in Erscheinung, mit Verlagssitz in Leipzig, während vorher die Erben Johann Franckes von Magdeburg aus agieren.

Scheibe macht den Musikverlag zu einem seiner Schwerpunkte und vertreibt in den 1630er Jahren z. B. auch Werke des Leipziger Thomaskantors Tobias Michael oder die *Musicalischen Exequien* von Heinrich Schütz. Die neue Jahreszahl 1632 in dem erwähnten Wittenberger Exemplar der *Tyrocinia*, das nur fragmentarisch in zwei der drei Stimmbücher erhalten ist, belegt, dass es sich zumindest um eine Titelaufgabe handelt. Der 1630 auftauchende Ausdruck „Editio nova“ fehlt hingegen auf den Titelseiten der beiden erhaltenen Stimmbücher, deren Titel stimmt wörtlich mit dem letzten Eintrag aus den Frankfurter Messkatalogen (Herbst 1632) überein, allerdings mit der korrekteren Schreibweise des Vornamens „Heinricum“ statt „Henricum“ (entsprechend den Leipziger Einträgen von 1625 und 1630).

Zu vermuten ist – auch dazu dient die Gegenüberstellung der Messangebote in Abb. 1 –, dass alle elf Angebote einer einzigen, aber vergleichsweise hohen Auflage entstammen, und nur auf den Titelblättern jeweils abweichende Verlagsangaben und Jahreszahlen ergänzt wurden. Die wenigen Titelvarianten in den Messkatalogen zeigen keinerlei System und sind wahrscheinlich lediglich ungenauer und vor allem unvollständiger Zitierweise zuzuschreiben. Ob es – wie in zwei Fällen – „elaborata et concinnata“, nur „elaborata“ (das kommt dreimal vor) oder nur „concinnata“ (sechsmal) heißt – die

1 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck Kassel 1969, S. 90.

2 Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, Reprint Graz 1966, Bd. 1, S. 411f.

3 Nachweise bei Thomas Synofzik, *Cantilena est loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik der Vokalmusik von Heinrich Grimm (1592/93–1637)*, Eisenach 2000 (vgl. im dortigen Heinrich-Grimm-Werkverzeichnis HGWW I/199).

4 Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Magdeburg 1632, Fragmentarisch erhaltenes Exemplar in D-WGp.

beiden letzten Formen könnten eine Verkürzung der erstgenannten sein. Für diese These spricht die Tatsache, dass Widmung und erste Vorrede in dem erhaltenen Exemplar von 1632 aus der Auflage von 1624 offenkundig übernommen sind:

Optimae indolis ac spei Pueris.  
Erasmo & Christophoro Cramern.  
Andreae & Joachimo Rohr.  
Johanni & Andrae & Sigismundo Rohrberg.  
Johanni Schincken.  
Johanni Scheffelweitzen.  
Friderico Schultzen.  
Johanni Höffling.  
David Grothen.  
Johanni Strauben.  
Heinrico Deichmann.  
Johanni Nickel.  
Heinrico & Leonhardo Wellmann.  
Georgio & Friderico Schlütern.  
Johanni Schneidewein.  
Heinrico & Otthoni Richtern.  
Nicolao Nieman  
& Stephano Lüntzeln.  
Magdeburgensibus, Discipulis meis carisimis.

In vobis, Pueri & Discipuli carissimi, Tyrocinia haec, ut singularis honoratissimorum Parentum verstrorum in me favoris & benevolentiae, ita certi vicissima erga vos amoris mei, certissimum. Ecquid enim offeram vobis aliud, quam quod è re vestra in Musicis esse purem? Proinde hoc quodcunq. est opusculi, tum honoratiss. Parentum vestrorum, tum meo quoq. nomine (qui omnes pariter studiis vestris favemus eademq. promortae cupimus), aventes suscipite, inq. vestrum commodum solertes adhibere. Dabam Magdeburgi postridie Johan Baptistae, Anno 1624 Heinricus Grimmus.<sup>5</sup>

Es folgt eine Vorrede „Ad Philomusum Lectorem“. Das von Grimm unterzeichnete Vorwort dieses Drucks aus dem Jahr 1632 ist auf 1624 datiert. Das Werk ist 24 namentlich aufgeführten Magdeburger Gymnasiasten gewidmet, deren Eltern den Druck wahrscheinlich finanzierten. Mit Ausnahme der drei Rohrberg-Söhne sind alle genannten Familiennamen in dieser Zeit als Magdeburger Bürger, d. h. Hausbesitzer nachweisbar – das Berufsspektrum reicht vom Fleischer über den Briefmaler bis zum Pfarrer.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ebd., fol. Aaa i'/Aaa 2.

<sup>6</sup> Vgl. Hugo Holstein, *Statistische Nachweisungen über die Bevölkerung der Stadt Magdeburg vor und nach der Zerstörung vom 10. Mai 1631*, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 11 (1876), S. 113–138 und 233–259. Hier nicht nachgewiesen ist der Name Schneidewein, ein Christian Schneidewein wird jedoch 1624 in der Widmung der Eusebia Magdeburgensis von Johannes Blocius als ein Vertreter der Bürgerschaft erwähnt, vgl. Ernst Neubauer, *Johann Schneidewind*, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 27 (1892), S. 258.

Gleich vier der hier aufgeführten Gymnasiasten werden später als Magdeburger Brauer oder Wirtshausbesitzer bekannt: nämlich Georg Schlütter, dann Stephan Lüntzel, der 1653 ein neues Wirtshaus baute (auf dem Brande an der Ecke gegenüber der Rossmühle), Andreas Rohr, der 1652 das Gasthaus „zum Zollhof“ (Breiter Weg) baute und Otto Richter, Sohn des 1636 verstorbenen Esaias Richter, der später das Wirtshaus „zum schwarzen Bock“ besaß (6. Viertel, 2. Rotte, Haus Breiter Weg 17, das so genannte „Brantweinhaus“).

Otto Richter war dabei sogar ein Gastwirt mit Universitätsstudium, er wurde 1628 an der Leipziger Universität immatrikuliert. Auch einer der Rohrberg-Söhne, die sonst als Bürger nicht nachweisbar sind, war ab 1629 in Leipzig eingeschrieben. Und noch drei andere Namen finden sich in der Leipziger Matrikel: Christian und Erasmus Kramer sowie Heinrich Welman.<sup>7</sup> In den Matrikeln von Wittenberg, Helmstedt, Rostock oder Greifswald blieb die Suche nach den Magdeburger Gymnasiasten hingegen erfolglos.

Das in Wittenberg erhaltene Exemplar der Titelaufgabe der *Tyrocinia* besteht aus nur zwei von drei Stimmbüchern; es fehlt jenes der *Vox Prima*. Doch glücklicherweise enthält die *Vox Tertia* als Hauptstimme offenbar für den Lehrer sowohl die Widmungsseite als auch Vorwort und Vorreden.

Auch das Schlussstück der Publikation findet sich offenbar nur im Stimmbuch der *III. Vox*, es ist jedenfalls nicht in der *Media vox* enthalten, obwohl es sich um einen vierstimmigen Choral handelt. Er bot das offenbar regelmäßigwiederkehrende letzte Stück der Musikstunden und wird in diesem Fall in Partitur gedruckt: *Psalm. CL. vers. Cremcov. Sub finem horae Musicae decantandus. Ad Melodiam Christ der du bist der helle Tag.*

Dieser Choralsatz ist auch Teil der erwähnten zweiten schulmusikalischen Publikation aus demselben Jahr, der *Cythara Davidica* des Valentin Cremcov (vgl. den Messkatalogeintrag Frankfurt vom Herbst 1624 in Abb. 1). Der frühere Magdeburger Rektor Cremcov hatte den Beckerschen Reimpсалter ins Lateinische zurückübersetzt, die vierte Auflage bietet in einem Notenanhang dazu sämtliche von Becker verwendeten Choralmelodien in Sätzen Grimms. Während die *Tyrocinia* eine regelrechte Partiturnotation wählen, findet sich hier eine Variante der Chorbuchnotation, die sich als erheblich platzsparender erweist. Es gibt kleine Abweichungen, etwa den Anfang der Tenorstimme: In der Version der *Tyrocinia* fehlt im Anfangsklang die Akkordterz, im Cremcovius-Psalter ist b statt g notiert.

Musiktheoretisches Hauptstück der *Tyrocinia* ist eine achtseitige Abhandlung unter dem Titel: *Kurtzer Unterricht / Wie ein junger Knabe zum Solmisiren leicht angeführt werden könne*. Wiederum ist dieser Teil nur in der Unterstimme komplett enthalten, in der verschollenen *Prima Vox* gab es offenbar nur drei kurze Regeln, die der Schüler zu lernen hatte – die didaktische Erklärung und Aufbereitung folgt in der für den Lehrer bestimmten Unterstimme: „der Knabe [...] observiret davon die drey Regulen, so [...] in voce prima aufgezeichnet sind, und allhie zu mehrer erörterung kürztlich wiederholet werden.“<sup>8</sup> Dieser Wiederholung ist zu verdanken, dass die Regeln trotz Verlust des ersten Stimmbuchs überliefert sind.

7 Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt*, Leipzig 1909: „Heinrich Welman n.10gr i.S. 1623 S52, Andreas Rohrbergck 12gr i S 1629 S89, Christ. Kramer n 10 1/2 gr. i S 62, Erasm. Kramer Magdeburg n.7 gr i S 1609“.

8 Grimm, *Tyrocinia* (wie Anm. 4), fol. Aaa iii'.

Grimm wendet sich in seinem ausführlichen Text ausdrücklich an „alle[n] guthertzigen Praeceptoribus Musicus“,<sup>9</sup> seine Absicht ist, beim Anfangsunterricht aufkommenden „verdruß und unlust zur Music“<sup>10</sup> zu vermeiden – offenkundig also auch damals schon ein Problem. Grimms Unterricht will bewusst eine Anleitung für anfangende Knaben geben, die gewöhnliche „Scala billicher für ältere und verständigere Knaben, so jeglichem clavi, pro ratione Et qualitate Cantus seine gewisse und gebührende vocem zu geben wissen, gelassen wird.“<sup>11</sup>

Dennoch lehrt Grimm hier im Prinzip die traditionelle Art der Mutation über re im Aufsteigen und la im Absteigen. Er folgt weder der siebten Solmisationssilbe „bi“ eines Erycius Puteanus von 1599, noch schließt er sich dem siebensilbigen Bo-ce-di-sations-Schema an, wie es sein Leipziger Kollege Seth Calvisius praktizierte, dessen Kompositionslehre Grimm, ebenfalls zum Gebrauch in der Magdeburger Schule, um 1630 neu herausgibt (vgl. den Titel in den Messkatalogauszügen Leipzig Ostern 1630 in Abb. 1).

Obwohl Grimm in dieser Hinsicht nicht besonders innovativ ist, finden sich doch bereits Ansätze, die in eine neue Richtung weisen: Grimm empfiehlt zunächst, von der Systemvorzeichnung auszugehen. Wenn ein b vorgezeichnet ist, ist damit der Ort des Fa vorgegeben, wo nicht, so ist an eben dieser Stelle Mi zu singen. Mit Bezug auf Abb. 2 gibt Grimm dann die Vorschrift: „Über dem b,  $\flat$  findet sich allernechts das ut; unter dem b,  $\flat$  aber das LA: das also das b,  $\flat$  beyder vocum extremarum, als UT, ordinis superioris und LA, inferioris, st[r]enges medium, und gleichsam unbeweglicher Scheidstein ist.“<sup>12</sup> Das lässt sich so lesen, dass die fehlende siebte Silbe je nach System entweder durch Fa oder durch Mi ersetzt werden kann.



Abb. 2: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, fol. Aaa v.

9 Ebd., fol. Aaa vi.

10 Ebd., fol. Aaa ii'/Aaa iii.

11 Ebd., fol. Aaa iii.

12 Ebd., fol. Aaa v'.

Obwohl Grimm in der 3. Regel die offizielle Lehrweise der aufsteigenden Mutation über re lehrt, erwägt er doch: „Ob aber nicht auch gleichermassen, ein erst anfangender Knaben, der von solcher mutation art noch keinen conceptum gefasset, durch das UT zu mutiren solte angewisen werden können, selbiges sey dem Judicem und exploration des Praeceptoris anheim gestellet.“<sup>13</sup>

Die Solmisation über ut statt re lehrt auch Grimms Freiburger Kollege Demantius, und zumindest in Wittenberg scheint Grimms Druck auch in dieser Weise genutzt worden zu sein (vgl. Abb. 3):

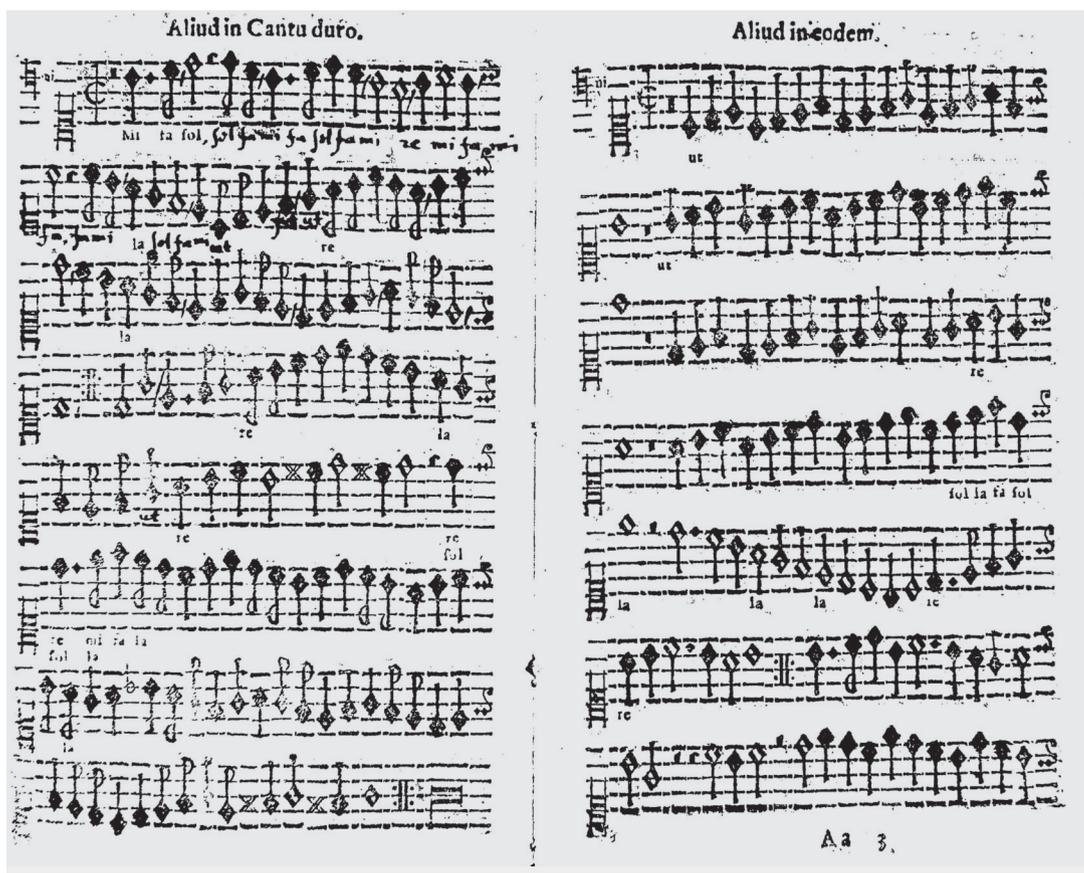


Abb. 3 Exemplar von Grimms *Tyrocinia* mit handschriftlichen Solmisationszusätzen (D-WGp).

Handschriftliche Einträge zeigen, dass die gedruckten Solmisationsmarken praktisch ignoriert wurden und in der Tat schon mit ut mutiert wurde, sowohl in der zweiten Zeile als auch in der vierten Zeile. In der sechsten Zeile ist gemäß der Regel „una nota super la semper est canendum fa“ eine Mutation unnötig, in der siebten Zeile sind beim notierten b erst gar keine Marken gesetzt, ein b ist immer als fa zu singen. Ebenso wurden

<sup>13</sup> Ebd., fol. Aaa v'.

allerdings auch die beiden cis im fünften System als fa solmisiert. Für die zunehmende Chromatisierung in der musikalischen Praxis des 17. Jahrhunderts entwickelt Grimms Braunschweiger Schüler Otto Gibel später ein System, das er u. a. in seinem *Seminarium modulatoriae vocalis* (Bremen 1645 und <sup>2</sup>1657/1658) darstellt. Dieses *Seminarium* ist hier von besonderer Bedeutung, weil es auch einen Neudruck sämtlicher textierter Musikstücke aus Grimms *Tyrocinia* bietet.

Otto Gibel bezeugt jedoch auch, dass sich Grimm später selbst von dem 1624 in den *Tyrocinia* gelehrteten Solmisationssystem distanziert hat:

„HENRICUS GRIMMIUS, der weitberühmte Musicus und Componist, mein weiland Hochgeehrter und Vielgeliebter Praeceptor in der Music / seliges Angedenckens / als ich eintmahls ihn umb sein judicium und recht gründliche Meinung dieser Sache halben ersuchete / gab er mir zur Antwort / Er hätte zwar vorhin ihm auch noch gefallen lassen die alte Solmisation zu behalten / und derohalben auch in seinen Tirociniis Anno 1624 einen Unterricht gegeben / wie ein junger Knab nach der alten Guidonischen Art zu solmisiren leicht angeführet werden könne; seit dem er aber dem Dinge besser nachgedacht / und weiter in die Erfahrung kommen / thät ihm solches selbst nicht gnug / sondern wär numehr der gänzlichen Meinung / man müste entweder gantz neue Voces, derer auffs wenigste Sieben / gebrauchen / oder zu den alten Sechsen noch eine hinzu nehmen / damit man der Mutation abkehme / als welche eine grosse Verwirrung und unnöthige Schwerheit im syllabiciren verursacht und mit sich bringet.“<sup>14</sup>

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Grimms Lehrwerk und den zitierten Elementarlehren seiner Magdeburger Vorgänger Dressler und Agricola besteht in der Tatsache, dass es Grimm bei dieser Anweisung zur Solmisation belässt: „was sonsten mehr in canendi negotio einem Knaben zu wissen nöthig, als von Noten, pausen Tactu, proportionibus, signus, &c. solches kan hieher nicht alles gesetzt werden, weil davon in den Compendiis Musicis gnugsamer bericht zu befinden.“

Es handelt sich im Folgenden wirklich um einen reinen Notendruck; das, was in anderen Kompendien Beiwerk ist, wird hier zur Hauptsache. Gemäß der Titelaufstellung (vgl. Abb. 1) handelt es sich um „concertationibus variis tam ligatis quam solutis“ – die Gegenüberstellung von ligata und soluta bezieht sich auf Fugen: strenge Kanons einerseits, freie Imitationen andererseits. Laut Vorwort bestand Grimms Absicht darin, zu zeigen, was in dergleichen Klangfolgen auf Fugenform durch verschiedene Intervalle zu erreichen sei: „quid in ejusmodi sonorum progrediibus ad Fugae formam, per intervalla diversa, addi et accini poßet.“<sup>15</sup> Die enthaltenen Musikstücke seien zur Erholung und Übung geschrieben: „recreationis et exercitij gratia“.<sup>16</sup>

Zu unterscheiden sind zunächst zwei große Werkkomplexe: eine Reihe von 118 textlosen Fugen und eine Sammlung von 32 textierten Werken, bei denen es sich teils um strenge Kanons, teils um frei imitatorische, teils auch um weitgehend homorhythmische Sätze handelt.

14 Otto Gibelius, *Kurzer jedoch gründlicher Bericht von Vocibus Musicalibus*, Bremen 1659, S. 81.

15 Grimm, *Tyrocinia* (vgl. Anm. 4), fol. Aaa 2'.

16 Ebd.

Alle textierten Sätze finden sich auch im *Seminarium* von Otto Gibel, nicht im Urtext, aber doch immerhin so, dass er seine Zutaten kenntlich macht. Nb. 1a zeigt das einzige zweistimmige Stück der Sammlung, einen strengen Kanon über *Christ lag in Todesbanden*.

%

Christ lag in\_\_\_ To - des - ban - den, in To-des-ban - den, in To-des-ban -  
Der ist wie-der er - stan - den, wie - der er-stan - den, wie - der er-stan -

8  
den, in To - des - ban - den, für un - ser Sünd, für un - ser Sünd, für  
den, wie - der er - stan - den, und hat uns bracht, und hat uns bracht, und

14  
un - ser Sünd, für un - ser Sünd, für un - ser Sünd ge - ge - ben, für un - ser Sünd\_\_\_  
hat uns bracht, und hat uns bracht, und hat uns bracht das Le - ben, und hat uns bracht\_\_\_

20  
- ge - ge - - ben, für un - ser Sünd, für un - ser Sünd ge - ge - ben, ge - ge -  
- das Le - - ben, und hat uns bracht, und hat uns bracht das Le - ben, das Le -

26  
ben, ge - ge - ben. Des wir sol-len frö-lich sein, des wir sol-len frö-lich sein, Gott  
ben, das Le - ben.

33  
lo - ben und\_\_\_ danck-bar sein, Gott lo-ben und\_\_\_ danck-bar sein, und sin-gen

40  
Hal - le - lu - ja, und sin-gen Hal - le-, Hal - le - lu - ja, Hal -

47  
le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.

Nb. 1a: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 132.

Gibel komponiert hier eine freie Bassstimme hinzu (Basis ad placitum O.G.):

Nb. 1b: Otto Gibel, Anfang der Bassstimme zu Grimms *Tyrocinia* Nr. 132.

Eine ganze Sammlung derartiger Choralkanon hatte 1601 Johann Friedrich Görlitz in einer als *Fugarum libellus, liebliche Fugen und geistliche Lieder* bezeichneten Sammlung veröffentlicht.<sup>17</sup> Noch interessanter sind die kanonischen Sätze mit dem Choraltheema im Bass, da hier ein Traditionsmodell für kanonische Choralbearbeitungen formuliert wird, das in der Orgelliteratur noch des 18. Jahrhunderts, etwa bei Johann Sebastian Bach, gegeben ist.<sup>18</sup>

Bei den untextierten Sätzen könnte es sich einerseits um Solmisationsübungen handeln, die dann einfach mit den entsprechenden Silben textiert wurden. Vielleicht stand aber auch die Fugen-Sammlung von Johann Walter aus dem Jahr 1542 Vorbild, dessen *26 Fugen auff die acht Tonos* „auff allen gleichstimmigen Instrumenten u. sonderlich auff tzincken auch der Jugent zu sonderlicher leichter Ausführung u. Übung sehr nützlich, bequem und dienstlich“ seien.<sup>19</sup>

Während die textierten Sätze mit Otto Gibels *Seminarium* als Sekundärquelle edierbar sind, stellt sich bei den untextierten Sätzen wiederum das Problem der fragmentarischen Überlieferung des einzigen Wittenberger Exemplars: Die erste Stimme fehlt, und bei den strengen Kanons ist es offenbar gerade die erste Stimme, in der der „Canon“ – die Einsatzregel zur Auflösung – angegeben wird. Alle Kanons dieser ersten Gruppe sind über einem vorgegebenen Cantus firmus gebaut, der meistens im Bass liegt. In zwei aufeinander folgenden Nummern, in denen dieser Cantus firmus ausnahmsweise einmal in der Oberstimme liegt, ist ein Hinweis gegeben, wie die Kanonanweisungen im verlorenen Stimmbuch sonst formuliert worden sein müssen, denn in diesem Fall ist einmal die zweite Stimme die führende Kanonstimme, während die *Tertia Vox* imitiert. Zuerst erfolgt – nonverbal – die Angabe des Einsatzabstands, dann eine Angabe des Einsatzintervalls („post ♭ Fuga ligata Ex Unisono“). Wo es sich um strenge Kanons, *Fugae ligatae* handelt, steht in der imitierenden Stimme als Titel „Resolutio“, im Falle von freien Fugen jedoch „Soluta“.

17 Johann Friedrich Görlitz, *Fugarum libellus, liebliche Fugen und geistliche Lieder*, Frankfurt (Oder) 1601, Faksimile Stuttgart 2003.

18 Schon die in der Neumeister-Sammlung enthaltenen Choralbearbeitungen BWV 1099, 1120 und 714 arbeiten mit Kanontechnik in dieser Form, sie sind wahrscheinlich noch in Bachs Lüneburger Schulzeit (BWV 714 wahrscheinlich kurz danach 1703 in Weimar) entstanden, wo Bach mit Grimms *Tyrocinia* oder ähnlichen Lehrwerken dieser Art in Kontakt gekommen sein dürfte.

19 Johann Walter, *26 Fugen auff die acht Tonos*, Ms. 1542, D-Lu: Thomaskirche 50.

post Fuga ligata Ex Unisono

Resolutio

6

12

Nb. 2: Heinrich Grimm, *Tyrocinia* Nr. 101.

Die acht *Fugae solutae* unter den Nummern 103 bis 110 bleiben aufgrund des verlorenen ersten Stimmbuchs unvollständig, eine Rekonstruktion wäre hier nur hypothetisch möglich. In den übrigen Fällen ist eine Rekonstruktion als Auflösung von (überlieferungsbedingten) Rätselkanons jedoch in der Regel möglich.<sup>20</sup> Es galt also, für nicht weniger als 111 Kanons, aus der überlieferten Comes-Stimme auf den Dux zu schließen, um so die ursprünglichen Kanonanweisungen in Bezug auf Einsatzabstand und -intervall zu ermitteln.

<sup>20</sup> Die Aufgabe wurde bereits in meiner Dissertation (Synofzik, *Cantilena*, [wie Anm. 3]) formuliert, eine Ausführung jedoch für eine separate Publikation aufgespart. Mit diesen Arbeiten in Zusammenhang stand das Seminar *Kanon und Fuge* im Sommersemester 2005 an der Hochschule für Musik Köln.

Für die kanonischen Sätze ergibt sich folgende systematische Anlage nach Einsatzintervallen und -abständen. Die Nrn. 123, 125 sowie 128-131 sind nicht kanonisch gesetzt.

<b>1-100</b>	<b>Fugae super themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in Basi</b>
1-4	Fugae ex unisono, post suspirium
5-6	Fugae ex unisono, post minimam
7-8	Fugae ex unisono, motu contrario, post minimam
9-14	Fugae ex unisono, post tempus
15-16	Fugae ex tono superiore, post minimam
17-29	Fugae ex tono superiore, post semibreve
30-31	Fugae ex tono inferiore, post minimam
32-38	Fugae ex tono inferiore, post semibreve
39	Fuga ex tertia superiore, simul
40-43	Fugae ex tertia superiore, post minimam
44	Fuga ex tertia superiore, motu contrario, post minimam
45-47	Fugae ex tertia superiore, post tempus
48-49	Fugae ex tertia inferiore, simul
50-52	Fugae ex tertia inferiore, post minimam
53	Fuga ex tertia inferiore, motu contrario, post minimam
54-57	Fugae ex quarta superiore, post minimam
58-59	Fugae ex quarta superiore, post semibreve
60	Fuga ex quarta inferiore, post suspirium
61-71	Fugae ex quarta inferiore, post minimam
72	Fuga ex quinta superiore, motu contrario, post semibreve
73-79	Fugae ex quinta inferiore, post minimam
80-81	Fugae ex quinta inferiore, post semibreve
82-84	Fugae ex sexta superiore, post minimam
85	Fuga ex sexta superiore, motu contrario, post minimam
86	Fuga ex sexta inferiore, simul
87-89	Fugae ex sexta inferiore, post minimam
90	Fuga ex sexta inferiore, motu contrario, post minimam
91	Fuga ex octava superiore, post suspirium
92-94	Fugae ex octava superiore, post minimam
95	Fuga ex octava inferiore, post suspirium
96	Fuga ex octava inferiore, post minimam
97	Fuga ex octava inferiore, motu contrario, post minimam
98-100	Fugae ligatae ex tono superiore, quatuor vocum
<b>101-102</b>	<b>Fugae ligatae sub themate in cantu</b>
101	Fuga ligata ex unisono post minimam, sub themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in cantu
102	Fuga ligata ex quinta inferiore post minimam, sub themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in cantu
103	Fuga soluta, super themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in basi
104	Fuga soluta super themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in cantu II
105-110	Fugae solutae super themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in basi
<b>111-118</b>	<b>O lux beata Trinitas</b>
111-112	Fugae ligatae, super themate in basi
113	Fuga ligata ex secunda inferiore, post semibreve, super themate in basi
114	Fuga ligata ex tertia superiore, simul, super themate in basi
115	Fuga ligata ex quinta superiore, post semibreve, super themate in basi
116	Fuga ligata ex secunda superiore post semibreve, sub themate in cantu
117	Fuga ligata ex tertia superiore, post suspirium, super themate in basi
118	Fuga ligata ex tertia superiore, simul, super themate in cantu

119	Fuga ex unisono post minimam super themate (Veni Redemptor) in basi
120-122	<b>Nun kom der Heiden Heiland</b>
120	Fuga ex unisono post minimam super themate in basi
121	Fuga ex tertia superiore simul super themate in basi
122	Fuga ex quarta inferiore post minimam super themate in basi
	<b>Beatus autor seculi</b>
124	Fuga ex unisono post minimam super themate (Beatus autor seculi) in basi
126-127	<b>Gelobet seistu Jesu Christ</b>
126	Fuga ligata ex tertia inferiori simul super themate (Gelobet seistu Jesu Christ) in basi
127	Fuga ligata ex tertia superiori, simul, sub themate (Gelobet seistu Jesu Christ) in cantu
	<b>Christ lag in Todesbanden</b>
132	Fuga a 2. ex unisono post semibrevem (Christ lag in Todesbanden)

Die ersten 110 Fugen haben als Cantus firmus den Hexachord ut-re-mi-fa-sol-la, bei Nr. 1–100 liegt dieser im Bass, nur Nr. 98–100 sind vierstimmig.<sup>21</sup> Das einzige zweistimmige Stück, Nr. 132, wurde bereits vorgestellt, alle anderen Gesänge sind dreistimmig – somit enthält der Titel *Tyrocinia* vielleicht auch eine hintergründige Anspielung auf das ähnlich klingende Wort „Tricinia“.

Die folgenden Beispiele mögen exemplarisch einige Charakteristika aufzeigen: Gleich Nr. 1 gibt Anlass zu leichtem Grübeln. Die Folgestimme beginnt mit einer Viertelpause. Es ist wohl auszuschließen, dass die Kanonstimme nach der Resolutio-Stimme einsetzt. So ist der Spielraum gering, Einsatzabstand des Dux ist tatsächlich nur ein Susprium – in dieser Hinsicht ein sehr „moderner“ Kanon (Bsp. 3).

Der gleiche Themenanfang begegnet auch in Nr. 78, nun aber mit halber Pause und anderem Schlüssel. Die zu rekonstruierende Duxstimme setzt jedoch mit den gleichen Tönen wie in der Nr. 1 ein, es handelt sich also um einen Kanon in der Unterquinte (Bsp. 4).

Im darauf folgenden Kanon Nr. 69 zeigt sich, dass nicht immer einfach die Anfangspause in der zweiten Stimme den Einsatzabstand verrät. In diesem Fall würde das zu einem zunächst weitgehend akzeptablem Resultat, dann aber zu Quintparallelen in den letzten drei Takten führen. Einziger Ausweg ist, die erste Kanonstimme selbst mit einer Minima-Pause beginnen zu lassen (Bsp. 5).

Beim Versuch, die Kanons der Reihe nach aufzulösen, zeigte sich ziemlich schnell ein gewisses System: bei Nr. 1 bis 6 handelt es sich durchweg um Kanons im Einklang, Nr. 1–4 setzen im Susprium-Abstand ein, Nr. 5 und 6 im Minima-Abstand. Bei Nr. 7 jedoch entstehen Schwierigkeiten. Gleich ob die erste Stimme auf dem ersten, zweiten oder dritten Viertel einsetzt, es entstehen spätestens im zweiten Takt Dissonanzen. Der Ausweg besteht darin, die beiden Stimmen in Gegenbewegung zu führen. Auffällig ist die durch Superjectio aufgelöste Septimdissonanz in Takt 11 (Bsp. 6).

21 In Nr. 100 hat offenkundig der Druckfehlerteufel zugeschlagen, die *Vox Tertia* ist gegenüber der *Vox 2nda* um einen Ton nach oben versetzt; in keiner der Stimmen gibt es zu Anfang eine Pause, so dass sich ein Kanon in Sekundparallelen ergeben würde. Offenbar fehlen Semibrevispausen am Anfang (kleinere Pausenwerte führen zu inakzeptablen Zusammenklängen mit dem Cantus firmus). Doch auch unter Rückgriff auf Ableitungsformen wie Umkehrung oder Krebs lässt sich unter diesen Voraussetzungen für die erste Stimme keine befriedigende Auflösung finden.

So ergibt sich schließlich eine komplette Sammlung von Intervallkanons, lediglich die Septime ist als Einsatzintervall ausgelassen. Die zweite Stimme setzt in dem betreffenden Intervall jeweils über, dann unter der ersten Stimme ein. Da es somit Kanons in der Ober- und Untersekunde gibt, wäre es angesichts der Komplementarität von Sekunde und Septime auch kein Problem, Septimkanons durch Oktavierung einer der beiden Stimmen zu erreichen – Grimm lässt das Intervall aber wohl bewusst aus, weil es kein singbares melodisches Intervall ist. Er distanziert sich damit implizit von seinem ausdrücklich erwähnten Vorbild,<sup>22</sup> der Elementarmusiklehre von Walliser aus dem Jahr 1611. Auch dort handelt es sich um eine Sammlung von Kanons, zunächst untextiert, dann textiert – insgesamt allerdings gibt es nur halb so viele Kanons wie bei Grimm. Auch Walliser bringt Beispiele für Intervallkanons, wobei er sich im Falle eines Septimkanons zu der interessanten Anmerkung veranlasst sieht, dass sich das Prinzip der Identität der Voces für Dux und Comes-Stimme bei diesen Kanons nicht beibehalten lasse: „XVII. Resolutio Decimae Septimae Fugae. Canon hujus Fugae, cum praecedenti planè convenit: differunt saltem nomine, quod utriusque peculiare est. Hac Sesquialtera illa Tripla rectè dici consuevit.“<sup>23</sup> Die alte Definition strenger Fugen etwa bei Tinctoris<sup>24</sup> hatte Identität der Stimmen sowohl im Hinblick auf Notenwert als auf „nomen“, also Solmisation, gefordert – ein Prinzip, das jedoch schon Johannes Ockeghem mit seinem *Prenez sur moy* oder der *Missa prolationum* verlässt. Auch bei Grimm gibt es zahlreiche Kanons, die auf Gleichheit der Solmisation verzichten, als Beispiel mag die Nr. 43 dienen, wo zum viertletzten Ton ein b vorgezeichnet ist. Das ist jedoch rein melodisch bedingt, durch den Abstieg vom hohen f<sup>2</sup> in der Mitte der mittleren Zeile. Ein melodischer Tritonusgang war zu vermeiden, deshalb muss als fünftletzter Ton b gesungen werden. In der Dux-Stimme, die eine Terz tiefer steht, tritt das Problem nicht auf, deshalb darf auch das b hier nicht übernommen werden – sonst würde sich im Takt 12 der Ton ges ergeben (Bsp. 7).

Bei den Terz- und Sextkanons begegnet mehrfach eine besondere Art des Kanons, die in den im gleichen Jahr gedruckten zwölf Kanons aus Samuel Scheidts *Tabulatura nova* als *Canon sine pausis* bezeichnet ist. Grimm schreibt in solchen Fällen einfach „simul“, das heißt die beiden Stimmen sollen gleichzeitig einsetzen. Im ausgewählten Beispiel Nr. 49 führt das gleich im zweiten Takt zu einem interessanten Non-Sept-Vorhalt (Bsp. 8).

Mit derartigen kunstfertigen Übungsstücken mag das Schulbuch aus dem Jahr 1624 als Magdeburger „Kunst der Fuge“ gelten. Das ist vom Konzept des Schulwerks her nicht neuartig – doch von der Zahl der Beispiele her, dem Gebrauch von Gegenbewegung und der systematischen Anwendung auf Choralmelodien kann Grimms Sammlung einen besonderen Rang beanspruchen.

22 Grimm, *Tyrocinia* (wie Anm. 4), fol. Aaa iii.

23 Christoph Thomas Walliser, *Musicae figuralis praecepta brevia*, Straßburg 1611, Nr. XVII.

24 Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso 1495, Reprint Kassel 1983, Cap. VI: „Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam, et interdum quo ad locum tonarum et pausarum suarum.“

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in common time (C). The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff provides a counterpoint with similar rhythmic patterns. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment of half notes.

The second system begins at measure 8, indicated by a small '8' above the first staff. It continues with the same three-staff structure. The melodic lines in the treble staves show more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The bass staff continues with its accompaniment, featuring a long note with a fermata at the end of the system.

Nb. 3: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 1.

The third system continues the piece with the same three-staff layout. The top two staves show further development of the melodic themes, with some notes beamed together. The bass staff maintains the accompaniment, with a final measure ending in a whole note.

The fourth system begins at measure 8, marked with a small '8'. It features the same three-staff structure. The top staves show more intricate melodic passages, including some notes with ties. The bass staff concludes the system with a long note and a fermata.

Nb. 4: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 78.

First system of musical notation for Fuga Nr. 69, measures 1-7. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a second treble clef staff with a more active melodic line, and a bass clef staff with a simple harmonic accompaniment of whole notes.

Second system of musical notation for Fuga Nr. 69, measures 8-14. It continues the three-staff structure from the first system, showing the progression of the fugue's themes.

Nb. 5: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 69.

First system of musical notation for Fuga Nr. 7, measures 1-7. It features three staves: a treble clef staff with a complex, rhythmic melodic line, a second treble clef staff with a similar rhythmic pattern, and a bass clef staff with a steady accompaniment of whole notes.

Second system of musical notation for Fuga Nr. 7, measures 8-14. It continues the three-staff structure, showing the development of the fugue's themes.

Nb. 6: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 7.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a more active melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line with whole notes.

8

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the active melodic line. The bottom staff continues the simple bass line. The system ends with a double bar line.

Nb. 7: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 43.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the active melodic line. The bottom staff continues the simple bass line. The system ends with a double bar line.

8

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the active melodic line. The bottom staff continues the simple bass line. The system ends with a double bar line.

Nb. 8: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 49.