

Beobachtungen an der Handschrift Mus. Löb 53
der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und
Universitätsbibliothek Dresden

Werner Braun zum 80. Geburtstag

Ein von der Musikgeschichtsschreibung seit langem erkanntes und vielfach beschriebenes Phänomen ist die stilistische Zäsur, die im Wesentlichen durch die Einführung des monodischen Stils in den musikalischen Zentren Norditaliens zu Beginn des 17. Jahrhunderts geprägt ist. Die musikalischen Wesensmerkmale dieses Wandels liegen auf der Hand und sind – zumindest in ihren Grundzügen – leicht zu benennen. Auch an seiner historischen Tragweite kann kein Zweifel bestehen, zumal er auch von den Musikern jener Zeit bereits deutlich empfunden und artikuliert wurde. Hingewiesen sei hier nur auf die häufig plakativen Titel von gedruckten Sammlungen, die meist die Neuartigkeit der in ihnen enthaltenen Kompositionen gezielt betonen (etwa Caccinis *Le nuove musiche* von 1602). Wichtige Zeugnisse des Wandels sind aber auch gelehrte Kontroversen wie etwa der berühmte Streit zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Maria Artusi, in dessen Verlauf die wesentlichen Aspekte von Alt und Neu in deutliche Worte gefasst wurden. Schließlich lässt sich die stilistische Zäsur in der italienischen Musik aber auch anhand von gravierenden Änderungen im Repertoire und dem Auftauchen neuer Gattungen beschreiben und würdigen.¹

Ein vielschichtigeres und sehr viel weniger eindeutiges Bild entsteht indes, wenn man die Ausbreitung und Rezeption des Stile nuovo nördlich der Alpen betrachtet und die um 1600 initiierten musikalischen Umwälzungen als eine übergreifende Epochen­zäsur von europäischem Rang zu verstehen sucht. Denn hier zeigt sich rasch, dass zumal die protestantischen Territorien Deutschlands sich den von Italien ausgehenden Neuerungen lange Zeit erfolgreich widersetzen, um sie schließlich meist nur in abgeschwächter und wesentlich modifizierter Form anzunehmen. Offensichtlich waren die Traditionen des polyphonen Satzes in den musikalischen Institutionen, in der Musikpraxis und auch im musiktheoretischen Denken noch übermächtig. Große Bedeutung kam allerdings auch dem Umstand zu, dass – bedingt durch die Verheerungen des Dreißigjährigen Kriegs –

¹ Grundlegend hierzu Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982 (*Erträge der Forschung*, Bd. 180); siehe auch ders., *Das Problem der Epochengliederung in der Musik*, Darmstadt 1977 (*Erträge der Forschung*, Bd. 77). Zweifel an einer Epochen­zäsur um 1600 finden sich etwa bei Gunther Morche, *Monteverdi, sein Organist und seine Nachfolger: Carl Filago, Giovanni Rovetta, Natal Monferrato. Einige Salve Regina-Vertonungen im Vergleich*, in: *Monteverdi und die Folgen*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel 1998, S. 393–418, speziell S. 411; sowie bei Silke Leopold, *Barock*, in: MGG2, Sachteil Bd. 1, Sp. 1235–1256, speziell Sp. 1239–1241.

speziell die mitteldeutschen Territorien ab etwa den 1630er Jahren den Anschluss an moderne Entwicklungen für nahezu zwei Jahrzehnte verloren und so de facto von einer bewussten Opposition in die Rückständigkeit abrutschten.

Die Bedeutung der „Überhänge“ aus dem Reformationszeitalter für die deutsche Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist lange Zeit nicht recht erkannt und gewürdigt worden.² Werner Braun hat die verschiedenartigen „beharrenden Kräfte“ in der deutschen Musik nach 1600 beschrieben. Die bruchlose Weiterführung der Traditionen und Stilideale des Reformationszeitalters war speziell in den städtischen Musikinstitutionen Mitteldeutschlands aktuell, wo Kirchen- und Schulordnungen sowie die Bestallungsurkunden von Organisten und Kantoren die Beibehaltung der alten bewährten Repertoires festschrieben. Die Betonung der „gravitas“ war denn auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein in der deutschen Musik weithin wahrgenommenes Merkmal. Im Zentrum der Musikpflege standen an den Lateinschulen und Kirchen der mitteldeutschen Städte für lange Zeit noch die achtstimmigen doppelchörigen Motetten des späten 17. Jahrhunderts, wie sie in der bekannten und seinerzeit weit verbreiteten Sammlung des *Florilegium Portense* in großer Zahl enthalten sind. Mit ihrem auf klangliche Variatio zielenden alternierenden, zuweilen dialogischen Textvortrag, ihrer vergleichsweise einfachen Harmonik und schlichten Stimmführung sowie der Möglichkeit einer flexiblen, den jeweiligen Bedingungen leicht anzupassenden gemischt vokal-instrumentalen Realisierbarkeit boten sie das ideale Repertoire für kleinere und weniger gut ausgebildete und ausgestattete Ensembles. Die Allgegenwärtigkeit dieser traditionellen Musik in den kleineren und größeren Städten Mitteldeutschlands kann anhand zeitgenössischer Inventare und an den in relativ kleiner Zahl erhaltenen handschriftlichen Anthologien eindrucksvoll nachgewiesen werden. Die von Wolfram Steude katalogisierten Sammelhandschriften, die als Deposita aus verschiedenen sächsischen Kirchenbibliotheken in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt werden, zeigen in aller Deutlichkeit, dass die Pflege des modernen Konzertstils in den städtischen Kantoreien bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein eine bemerkenswerte Ausnahme bildete.³ Eine konsequente Bevorzugung des modernen Konzertstils, als deren führender deutscher Exponent Heinrich Schütz nach seiner Lehrzeit bei Giovanni Gabrieli – und speziell nach der Veröffentlichung der *Psalmen Davids* im Jahr 1619 – in Erscheinung trat, war lange Zeit noch im Wesentlichen den höfischen Kapellen vorbehalten.

Zu einer signifikanten Änderung dieser Situation kam es erst ab etwa 1650. Doch gerade dieser durch die Ratifizierung des Friedensschlusses von Münster geprägte gesellschaftliche und auch tiefe musikgeschichtliche Einschnitt lässt sich aus heutiger Sicht nur schwer im Detail nachvollziehen, da in den großen mitteldeutschen Städten und Residenzen keine nennenswerten Quellenkomplexe aus der Zeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts erhalten sind. In diesem Zusammenhang kommt den peripheren Quellen eine besondere Bedeutung zu. Denn gerade an der Peripherie nahm man ab etwa 1670 das durch die in den Zentren wesentlich beschleunigte Modernisierung zunehmend verdrängte Repertoire auf und bewahrte es – in günstigen Fällen bis in die Gegenwart.

2 Siehe die Hinweise bei Braun, *Der Stilwandel* (wie Anm. 1), S. 14–29; sowie auch ders., *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981, S. 303–310 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 4).

3 Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (*Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Bd. 6).

Zu diesem Quellentyp gehört auch die heute unter der Signatur Mus. Löb 53 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrte Sammelhandschrift.⁴ Mus. Löb 53 ist Teil eines recht umfangreichen Bestands von älteren handschriftlichen und gedruckten Musikalien, die die Ratsbibliothek Löbau 1890 – einem Aufruf des sächsischen Kultusministeriums folgend⁵ – als Depositum in die damalige Königliche Öffentliche Bibliothek zu Dresden gab. Leider ist der Erhaltungszustand der Handschrift beklagenswert schlecht. Von ursprünglich vermutlich neun Stimmbüchern sind nur sechs erhalten, und diese sind derart von Wasserschäden betroffen, dass der Benutzer sich mit einem in den 1960er Jahren angefertigten Mikrofilm begnügen muss. Eine Restaurierung dieser wichtigen Quelle ist derzeit nicht geplant.

Die Handschrift Mus. Löb 53 wurde – wie sich an einer Reihe von originalen Datierungen aus den Jahren zwischen etwa 1660 und 1680 erkennen lässt – über einen längeren Zeitraum hinweg von mehreren Schreibern angelegt, unter denen sich auch der Löbauer Nikolaikantor und Ratsherr Christian Maucke findet. Die umfangreiche Sammelhandschrift vertritt einen recht altertümlichen und dem Repertoire kaum mehr angemessenen Aufzeichnungstypus, bei dem die einzelnen Partien in kaum nachvollziehbarer Weise auf eine Reihe von dickleibigen Stimmbüchern verteilt sind. Und auch inhaltlich steht sie nicht auf der Höhe ihrer Zeit, vielmehr deuten die unter den ersten 25 Nummern anzutreffenden Namen Heinrich Grimm (1592/93–1637), Melchior Vulpius (um 1570–1617), Samuel Rühling (1586–1626) und Bartholomäus Gesius († 1613) auf das frühe 17. Jahrhundert. Eine daran anschließende Serie von Werken, die mit den Initialen „A. H.“ gekennzeichnet sind, stammt aus dem zweiten Teil der 1641 veröffentlichten *Musikalischen Andachten* von Andreas Hammerschmidt. Eine im weiteren Verlauf verstreut eingetragene kleine Auswahl von Kompositionen italienischer Autoren wurde, soweit feststellbar, verschiedenen in den 1630er und 1640er Jahren publizierten Sammlungen beziehungsweise deren Antwerpener Nachdrucken aus der Zeit um 1650 entnommen.

Ihre Bedeutung verdankt die Handschrift Mus. Löb 53 allerdings nicht nur dem hier vertretenen Repertoire; sie beansprucht unser Interesse vor allem deshalb, weil sie neben den oben erwähnten italienischen Werken auch die künstlerischen Reaktionen einer Reihe von mitteldeutschen Komponisten auf diese spezifischen Vorlagen im *Stile nuovo* überliefert. Dabei ist eine für die Musikausübung an kleineren Orten typische Bearbeitungspraxis zu beobachten, mittels derer höchst unterschiedlich besetzte Vorlagen für eine einzelne von zwei Violinen und Continuo begleitete Singstimme (meist Bass) eingerichtet wurden. Dieses Verfahren sei, *pars pro toto*, an zwei knappen Beispielen gezeigt, für die jeweils Vorlage und Bearbeitung in unserer Quelle enthalten sind.

Das erste Beispiel betrifft ein anonymes, dialogisch angelegtes Konzert für Alt, Tenor, Bass und Basso continuo mit dem Textincipit *Quam bonum est Deus* (Nr. 75). Das Werk beansprucht schon deshalb unser Interesse, weil es in verschiedenen Konkordanzquellen mit dem Namen Claudio Monteverdi in Verbindung gebracht wird.⁶ Diese Zuweisung erscheint aus stilistischen Gründen jedoch fragwürdig; der tatsächliche Autor dürfte der Generation der Monteverdi-Schüler angehören. Die drei Singstimmen tragen zunächst

4 Beschreibung ebd., S. 147–154.

5 Vgl. ebd., S. 5.

6 Peter Wollny, *The Distribution and Reception of Claudio Monteverdi's Music in Seventeenth-Century Germany*, in: *Monteverdi und die Folgen* (wie Anm. 1), S. 51–75, speziell S. 72–74.

den ersten Teil des Textes jeweils einzeln in ausgesprochen monodischem Stil vor, bevor sie sich zu einem Ensemble zusammenfinden. Die musikalische Substanz dieses Werkes findet sich nochmals als Nr. 161 der Sammlung. Hier lautet der Text *Quam suavis es Jesu* und die Besetzung sieht Bass, zwei Violinen und Continuo vor. Der unbekannte Bearbeiter veränderte die Vorlage offenbar von der originalen Basso-Stimme ausgehend. Die Partien der höheren Singstimmen fallen entweder weg (wie etwa im ersten solistischen Teil) oder werden, um eine Oktave nach oben transponiert, den beiden Violinen übertragen. Hinzu kommt eine unabhängig von der Vorlage neu komponierte einleitende Sinfonia. Eine ganz ähnliche Bearbeitungspraxis betrifft das ebenfalls mit Alt, Tenor, Bass und Continuo besetzte Konzert *Obstupescite redempti* von Francesco della Porta (Nr. 79), das aus dessen 1648 in Venedig und 1650 in Antwerpen gedrucktem Opus 3 stammt (Bsp. 1a).⁷ Die tragenden Pfeiler dieser Komposition sind imitativ gesetzte Tutti-Abschnitte, die kürzere und längere Teile in aufgelockerter beziehungsweise reduzierter Besetzung umrahmen. Als Nr. 160 findet sich in der Handschrift eine Fassung des Werkes für Bass, zwei Violinen und Continuo, die ähnlichen Prinzipien folgt wie das soeben besprochene Stück (Bsp. 1b). Auch hier wird die Bearbeitung von einer offenbar neu komponierten instrumentalen Sinfonia eröffnet. Ausgangspunkt der Bearbeitung ist wiederum die vokale Bassstimme, die die entsprechende Partie der Vorlage vollständig aufnimmt, an einigen Stellen, an denen der originale Bass pausiert, aber auch kurze Passagen der höheren Singstimmen aufgreift. Deren übrige Partien werden wiederum mehr oder weniger unverändert den beiden Violinen übertragen.

Der an diesen beiden Werken beobachtete Bearbeitungsvorgang wirkt recht mechanisch und weist kaum künstlerische Züge auf; dennoch ist festzuhalten, dass sich einerseits das klangliche Erscheinungsbild der jeweiligen Vorlage merklich verschiebt und dass andererseits satztechnische, melodische und harmonische Eigenheiten des kompakten dreistimmigen Vokalsatzes auf das begleitete Solokonzert übertragen werden und solchergestalt gattungsübergreifend diesem spezifisch mitteldeutschen Typus neuartige stilistische Impulse zu geben vermochten.⁸

Die künstlerischen Reaktionen mitteldeutscher Komponisten auf den *Stile nuovo* beschränken sich allerdings nicht auf äußerliche und aufführungspraktische Aspekte. Dies zeigt das in der Handschrift Mus. Löb 53 als Nr. 186 überlieferte Vokalkonzert *Quemadmodum desiderat cervus* für Solobass, fünf Streicher und Basso continuo von Sebastian Knüpfer. Schon auf den ersten Blick fällt dieses Werk durch seinen überaus virtuosenschnitten auf und lässt sich als beeindruckende Auseinandersetzung des Komponisten mit der Gattung der italienischen Solomotette erkennen. Im Folgenden geht es um die Rekonstruktion des historischen Umfelds sowie um die biographischen und stilgeschichtlichen Hintergründe, die für die Entstehung dieser Komposition maßgeblich waren. Zugleich zielen meine Überlegungen aber auch auf methodische Aspekte: Wieviel können wir über die Entstehungsgeschichte eines lediglich in handschriftlichen Sekundärquellen überlieferten Werkes des mittleren 17. Jahrhunderts herausfinden? Welche Hilfsmittel und Erkenntniswege stehen uns dabei zur Verfügung?

7 Ein Verzeichnis der in diesem Druck enthaltenen Werke findet sich bei Yolande de Brossard, *La Collection Sébastien de Brossard 1655–1730. Catalogue*, Paris 1994, S. 114 (Nr. 222).

8 Möglicherweise galten bei diesen Bearbeitungen die Anweisungen von Michael Praetorius zur Ausführung von Triciniern als Anregung und Legitimation. Vgl. *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel 1954, S. 176: „In den Triciniis [...] kan man [...] die beyde Ober-Stimmen mit zwo Cornet oder zwo Violin, oder zwo Flöiten/ denn Bass aber humanâ voce singen lassen.“

A 3. Alto. Tenore. Basso

Alto
Tenore
Basso
B.c.

Ob - stu - pes - ci - te re - demp - ti et ad - mi - ra - - mi - ni fi -

Ob - stu - pes - - ci - te re - demp - ti et ad - mi -

5
pes - ci - te re - demp - ti et ad - mi - ra - mi - ni fi - de - - - les
de - - - les, ob - stu - pes - ci - te re - demp - ti et ad - mi
ra - mi - ni fi - de - - - - - les, ob - stu - pes - - - ci - te re

Bsp. 1a: Francesco della Porta, *Obstupescite redempti* (Fassung Mus. Löb 53, Nr. 79), T. 1-8.

Viol. 1
Viol. 2
Basso
B.c.

Ob - stu - pes - ci - te re - demp - ti et ad - mi -

5
ra - mi - ni fi - de - - - - - les, ob - stu - pes - - - ci - te re

Bsp. 1b: Francesco della Porta, *Obstupescite redempti* (Fassung Mus. Löb 53, Nr. 160), T. 1-8.

Bereits ein Blick auf die Überlieferung zeigt, dass wir es offenbar mit einem außergewöhnlich beliebten Werk zu tun haben – es lässt sich nicht weniger als neun Mal in historischen Sammlungen und Inventaren nachweisen. Für kein weiteres Werk Knüpfers ist eine auch nur annähernd so große Zahl von Quellen und bibliographischen Nachweisen bekannt. Bemerkenswert ist zudem, dass seine Verbreitung außerordentlich weit reichte: Löbau, Rudolstadt, Braunschweig, Lüneburg, Stockholm und Danzig markieren die Grenzen des Territoriums. Es handelt sich also um eines der wenigen Werke des mitteleuropäischen Repertoires, die die meist engen Grenzen lokal-regionaler Konzentration zu überwinden vermochten. Zu nicht weniger als vier dieser neun Nachweisen sind auch heute noch die musikalischen Quellen greifbar, wenn auch nicht immer vollständig. Dennoch ist in jedem Fall genügend Material für eingehende Text- und Lesartenvergleiche vorhanden.

Die Überlieferungssituation von Knüpfers *Quemadmodum desiderat cervus* stellt sich wie folgt dar:

1. Erhaltene Quellen

Löbau, Ms. Löb. 53, Nr. 186

Luckau, Ms. 3481, Nr. 28⁹

Luckau, Ms. 3482, Nr. 96

Uppsala (Sammlung Düben), VMHS 27:9 (à 3)

2. Nachweise in zeitgenössischen Inventaren (falls nicht anders angegeben in der Fassung à 5 bzw. à 6 mit Bass und vier bzw. fünf Streichern)

Inv. Braunschweig, VI/5¹⁰

Inv. Danzig¹¹

Inv. Freyburg, fol. 213¹²

Inv. Lüneburg, Nr. 791¹³

Inv. Querfurt, Nr. 15 und Nr. 114 (à 3)¹⁴

Inv. Rudolstadt I, Q 3¹⁵

Ein Vergleich der in diesen Quellen überlieferten Notentexte führt rasch zu einem recht ungewöhnlichen Befund: Knüpfers Komposition ist in nicht weniger als drei in ihrer musikalischen Substanz deutlich voneinander zu unterscheidenden Fassungen überliefert, die – wie noch zu zeigen sein wird – wertvolle Rückschlüsse auf ihre komplexe

- 9 Vgl. Ekkehard Krüger, *Musiksammlunghandschriften im Archiv der Nikolaikirche Luckau*, maschr. Magisterarbeit, Technische Universität Berlin 1997, S. 80.
- 10 Vgl. Werner Greve, *Braunschweiger Stadtmusikanten. Geschichte eines Berufsstandes 1227–1828*, Braunschweig 1991, S. 270 (*Braunschweiger Werkstücke*, Bd. 80).
- 11 Vgl. Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, Danzig 1931, S. 242 (*Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens*, Bd. 15).
- 12 Vgl. Werner Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Mf* 15 (1962), S. 123–145, speziell S. 134.
- 13 Vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: *SIMG* 9 (1907/8), S. 593–621, speziell S. 609.
- 14 Vgl. Michael Maul, *Ein Noteninventar aus Querfurt als Quelle für das Repertoire an lateinischer Kirchenmusik in Halle um 1695*, in: *Händel-Jahrbuch* 51 (2005), S. 281–316, speziell S. 295 und 299.
- 15 Vgl. Otto Kinkeldey, *Vorwort*, in: Philipp Heinrich Erlebach, *Harmonische Freude musikalischer Freunde erster und anderer Teil*, hrsg. von Otto Kinkeldey, Leipzig 1914, S. XXV (DDT 46/47).

Entstehungsgeschichte ermöglichen. Wer mit der handschriftlichen Überlieferung von mitteldeutschen Kompositionen des 17. Jahrhunderts vertraut ist, weiß von dem Problem der – mitunter überaus vertrackten – Abweichungen in Konkordanzquellen ein Lied zu singen. Diese sind bedingt durch den durchweg aufs Praktische gerichteten, oft recht skrupellosen Umgang mit dem originalen Notentext. Allerdings handelt es sich bei diesen Abweichungen in der Regel nur um Details. Bei Knüpfers Konzert *Quemadmodum desiderat cervus* liegt der Fall jedoch anders. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Fassungen betreffen derart gravierend und tiefgreifend die musikalische Res facta, dass sie kaum als das Ergebnis eines von fremder Hand durchgeführten Revisionsprozesses gewertet werden können, sondern wohl auf den Komponisten selbst zurückzuführen sind. Gestützt wird diese These nicht zuletzt durch die voneinander unabhängige Überlieferung aller drei Fassungen.

Die chronologische Anordnung der drei erhaltenen Fassungen folgt aus dem Grundsatz, dass die künstlerische Weiterentwicklung einer Komposition stets vom Einfachen zum Komplexen fortschreitet. Der Vergleich von Disposition und Besetzung führt dabei zu folgendem Ergebnis: Fassung A, überliefert in der Sammlung Düben, ist mit Bass und zwei Violinen besetzt, besteht aus fünf Abschnitten und umfasst 127 Takte. Fassung B, überliefert in Löbau und Luckau, weist einen um zwei Bratschen bereicherten Instrumentalapparat auf, besteht aus sieben Abschnitten und umfasst insgesamt 159 Takte, wenn man den mit Abschnitt 5 von Fassung A korrespondierenden, allerdings im 6/4- statt 3/2-Takt notierten Tripla-Abschnitt „Cupio dissolvi“ in halbtaktigen Einheiten zählt. Fassung C schließlich entspricht in ihrer Besetzung und in der Zahl ihrer Abschnitte Fassung B, erweitert aber die Abschnitte (2) und (4) um jeweils etwa ein Drittel der ursprünglichen Länge.

Fassung A

Bass, zwei Violinen, Basso continuo; 127 Takte

Sinfonia	Takt 1–17	17 Takte
<i>Quemadmodum</i>	Takt 18–31	14 Takte
<i>Ita desiderat</i>	Takt 32–51	20 Takte
<i>Quia tu solus</i>	Takt 52–57	6 Takte
<i>Ideo cupio dissolvi</i>	Takt 58–127	70 Takte

Fassung B

Bass, zwei Violinen, zwei Violen, Violone, Basso continuo; 121 (159) Takte

Sinfonia I	Takt 1–11	11 Takte
<i>Quemadmodum</i>	Takt 12–30	19 Takte
Sinfonia II	Takt 31–38	8 Takte
<i>Ita desiderat</i>	Takt 39–60	22 Takte
Sinfonia I	Takt 61–71	11 Takte
<i>Cupio dissolvi</i> I	Takt 72–109	38 Takte (6/4) = 76 Takte 3/2
<i>Cupio dissolvi</i> II	Take 110–121	12 Takte

Fassung C

Bass, zwei Violinen, zwei Violen, Violone, Basso continuo; 136 (174) Takte

Sinfonia I	Takt 1–11	11 Takte
<i>Quemadmodum</i>	Takt 12–37	26 Takte
Sinfonia II	Takt 38–45	8 Takte
<i>Ita desiderat</i>	Takt 46–75	30 Takte
Sinfonia I	Takt 76–86	11 Takte
<i>Cupio dissolvi</i> I	Takt 87–124	38 Takte (6/4) = 76 Takte 3/2
<i>Cupio dissolvi</i> II	Takt 125–136	12 Takte

Diese schrittweise Erweiterung geht merkwürdigerweise einher mit einer Reduktion des vertonten Textes. Während Fassung A noch drei Textbestandteile aufweist, sind es in B und C nur zwei. Die Absicht hinter diesem Eingriff liegt klar auf der Hand: Es ging offenbar um die Eliminierung der nicht-biblischen Passagen. So fiel der mittlere Teil mit seiner freien Invokation des Erlösers ganz weg, während der dritte Abschnitt stärker an die biblische Vorlage angeglichen wurde:

Fassung A:

Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum. Ita desiderat anima mea ad te Deus.	Ps 42 (41),2
Quia tu solus delitiae meae, vita mea, o bone Jesu, o dulcis, o bone Jesu.	nicht-biblisch
Ideo cupio dissolvi et esse tecum o mi Jesu, o bone Jesu.	Phil 1,23; Pseudo-Augustinus, Soliloqui

Fassung B und C:

Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum. Ita desiderat anima mea ad te Deus.	Ps. 42 (41),2
Cupio dissolvi et esse tecum mi Jesu.	Phil 1,23; Pseudo-Augustinus, Soliloqui

Textmischungen, wie sie in Fassung A auftreten, sind für das fast unüberschaubar große Repertoire der italienischen Solomotette der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überaus typisch; sie finden sich zum Beispiel bei Alessandro Grandi, Giovanni Antonio Rigatti und zahllosen anderen Meistern. Die in eine personifizierte Anrede umgewandelte Passage des Philipperbriefes etwa (aus dem biblischen „Cupio dissolvi et esse cum Christo“ wird „Cupio dissolvi et esse tecum mi Jesu“) findet sich in ähnlicher Form in einer 1645 veröffentlichten Solomotette von Giovanni Battista Treviso („Cupio dissolvi et esse tecum Jesu mi, vera spes, vera lux et vita“).¹⁶ Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Knüpfer in seinem Werk auf italienische Vorbilder zurückgriff, ja es steht sogar zu vermuten, dass er den gesamten

¹⁶ Giovanni Battista Treviso, *Motetti a voce sola de diversi eccellentissimi autori*, Venedig 1645, Nr. 14.

Text von Fassung A aus einer konkreten Vorlage übernahm und ihn dann später auf seine biblischen Bestandteile reduzierte. Allerdings ist es bisher noch nicht gelungen, die spezifische Textkompilation von Fassung A in einem italienischen Werk nachzuweisen, so dass hier – zumindest vorerst – keine weiteren Schlussfolgerungen möglich sind.

Bevor wir uns mit den musikalischen Unterschieden der Fassungen A–C näher befassen, soll noch nach ihrer absoluten Chronologie gefragt werden. Die zum Teil erst geraume Zeit nach Knüpfers Tod entstandenen Quellen enthalten naturgemäß keine diesbezüglichen Anhaltspunkte. Uns kommt allerdings eine Komposition zu Hilfe, die in der Handschrift Mus. Löb 53 unmittelbar auf Knüpfers Komposition folgt – das Konzert *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser* für Bass, fünf Streichinstrumente und Basso continuo von Wolfgang Carl Briegel (Anhang, Bsp. 2, S. 130–133). Dieses Werk erweist sich bei näherem Hinsehen als musikalisch eng verwandt mit der Komposition Knüpfers – ja, die Parallelen zwischen den beiden Stücken sind derart weitreichend, dass eine zufällige oder durch den Zeitstil bedingte Übereinstimmung sicherlich auszuschließen ist. Zunächst sei ein Blick auf die Auswahl und Disposition der Textstellen geworfen. Diese stimmen hinsichtlich der Kombination des Beginns von Psalm 42 und einer Passage aus dem ersten Kapitel des Philipperbriefes (Phil 1,23) mit Knüpfers Vertonung überein; Briegels Komposition umfasst jedoch einen etwas längeren Ausschnitt aus Psalm 42 und schließt am Ende noch ein Zitat aus Psalm 16,11 an.

Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu dir. Meine Seele dürstet nach dem lebendigen Gott. Wenn werd ich dahin kommen, dass ich Gottes Angesicht schaue?	Ps 42,1–2
---	-----------

Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein, da Freude die Fülle und lieblich Wesen zu seiner Rechten ewiglich.	Phil 1,23 Ps 16,11
--	-----------------------

Noch weitgehender sind die formalen Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken, speziell die Gliederung durch zwei instrumentale Sinfonien und die Entscheidung, Singstimme und Instrumente erst gegen Ende gemeinsam erklingen zu lassen. Auch hinsichtlich der motivischen Substanz lassen sich Parallelen erkennen; so ist das zu Beginn von Briegels erster Sinfonia auftretende Motiv eine recht getreue Umkehrung der bei Knüpfer an entsprechender Stelle stehenden Figur. Am verblüffendsten ist allerdings die in beiden Werken zu findende kühne harmonische Akzentuierung des Schlussabschnitts durch einen unvermuteten und für die Musik des mittleren 17. Jahrhunderts sehr ungewöhnlichen Moduswechsel von – modern gesprochen – C-Dur nach c-Moll. Schließlich sei noch auf weitgehende Parallelen der melodischen Gestaltung hingewiesen, zum Beispiel die Erschließung des Tonraums (c-c¹) zu Beginn des Vokalteils.

Komposition	Sebastian Knüpfer <i>Quemadmodum desiderat cervus</i> (Fassung B)	Wolfgang Carl Briegel <i>Wie der Hirsch schreiet</i>
Tonart	C-Dur	C-Dur
Besetzung	Bass, zwei Violinen, zwei Violen, Violone, Basso continuo	Bass, zwei Violinen, zwei Violen, Violone, Basso continuo
Verlauf	Sinfonia I: C <i>Quemadmodum desiderat cervus</i> ; B, Bc: C Sinfonia II: C <i>Ita desiderat</i> ; B, Bc: C Sinfonia I: C <i>Cupio dissolvi</i> I; B, Streicher, Bc: C – 6/4 <i>Cupio dissolvi</i> II; B, Streicher, Bc: C ; c-Moll	Sinfonia I: C <i>Wie der Hirsch schreiet</i> ; B, Bc: C Sinfonia I: C <i>Meine Seele dürstet nach Gott</i> ; B, Bc: C Sinfonia II: C <i>Ich habe Lust abzuschneiden</i> ; B, Bc (C) / B, Streicher, Bc (6/4) – C – 6/4 – C – 6/4 <i>Und lieblich Wesen</i> ; B, Streicher, Bc: C ; c-Moll

Die Frage, wer wem als Vorbild gedient hat, ist relativ leicht zu beantworten. Zunächst erscheint es bei zwei mitteldeutschen Komponisten logisch, dass der lateinische Text früher anzusetzen ist als der deutsche. Des Weiteren ist zu bedenken, dass Briegel in seinen ersten Jahren als Hofkantor in Gotha wohl kaum schon in der Lage war, maßgebliche künstlerische Impulse zu setzen. Denn die Hofmusik auf dem Friedenstein war nach 1650 zunächst noch geraume Zeit im Aufbau begriffen und bildete erst in den 1660er und 1670er Jahren wirklich stabile und leistungsfähige Strukturen aus.¹⁷ So scheint Briegel zumindest in den ersten beiden Jahrzehnten seiner Gothaer Tätigkeit (1651–1671) eher ein Nehmender als ein Gebender gewesen zu sein; und es ist gewiss bezeichnend für die Situation am Gothaer Hof, wenn er im Vorwort des 1660 erschienenen ersten Teils seiner *Evangelischen Gespräche* schreibt, die Stadt Leipzig könne „wol mit recht eine musikalische Universität“ genannt werden.¹⁸ Diese Formulierung birgt offenbar einen Hinweis auf Briegels stilistische Orientierung; nebenbei verrät sie auch, dass Briegel die durch seine Veröffentlichungen nachgehend populär gewordene Gattung des Evangeliendialogs Leipziger Vorbildern schuldete – und zwar offenbar vornehmlich den in den 1650er Jahren entstandenen Werken Johann Rosenmüllers und Sebastian Knüpfers.¹⁹ Neben diesen biographischen Erwägungen können schließlich noch analytische Argumente angeführt werden: Knüpfers Solomotette lässt sich, wie bereits dargelegt wurde, durch drei in ihrer chronologischen Abfolge eindeutig mitein-

17 Vgl. Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Diss. masch., Freiburg (Br.) 1951, Kapitel II; Elisabeth Noack, *Wolfgang Carl Briegel. Ein Barockkomponist in seiner Zeit*, Berlin 1963, S. 22–52.

18 Zitiert nach: ebd., S. 32.

19 Vgl. hierzu Peter Wollny, *Johann Rosenmüllers Dialog „Christus ist mein Leben“ als musikalisches Vorbild*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Musikgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Siegfried Oechsle, Bernd Sponheuer und Helmut Well, Kassel 2001, S. 17–35 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 44).

ander in Beziehung zu setzende Fassungen verfolgen. Da Briegels Komposition lediglich mit einer der drei Fassungen – und zwar der mittleren – in Verbindung gebracht werden kann, scheidet sein Werk als mögliche Vorlage für Knüpfers aus.

So reizvoll eine weitergehende Analyse der bemerkenswert tiefgreifenden formalen und stilistischen Korrespondenzen zwischen Modell und Nachbildung – und deren biographische Konsequenzen – auch sein mag, hier interessiert uns vor allem der Sachverhalt, dass das Aufdecken dieser Beziehungen indirekt auch eine verhältnismäßig exakte Datierung von Knüpfers Komposition ermöglicht. Briegels Vertonung ist nämlich in einem Gothaer Inventar genannt, das auf den 2. März 1662 datiert ist und, wie seinem Titel zu entnehmen ist, eine Aufstellung all jener Werke enthält, die „der Hofcantor Prügell Componirt undt für sein eigen heltt“.²⁰ Das Inventar ist augenscheinlich in zwei Stadien entstanden, wobei die erste, von der Hand eines unbekanntenen Schreibers eingetragene Schicht möglicherweise auf ein älteres Verzeichnis zurückgeht, während die zweite, von Briegel selbst hinzugefügte entsprechend später komponierte Werke umfasst. Das Konzert *Wie der Hirsch schreiet*, das aufgrund seiner exakten Besetzungsangaben ohne Zweifel mit dem in der Handschrift Löbau enthaltenen Werk gleichzusetzen ist, gehört der ersten Schicht an und ist somit spätestens Anfang 1662, möglicherweise aber bereits einige Jahre früher entstanden.²¹ Setzt man diesen Zeitabstand hypothetisch mit drei bis fünf Jahren an, so resultiert daraus eine plausible Datierung von Briegels Konzert auf um 1657–1659.

Mit diesem Ergebnis verlassen wir unseren Nebenschauplatz Gotha und kehren mit einem konkreten Datierungskriterium zu Knüpfers *Quemadmodum desiderat cervus* zurück. Hier ergibt sich aus dem vorstehend Dargelegten eine entsprechend frühere Datierung der Fassung B sowie der ihr vorangehenden Fassung A. Die Komposition führt uns damit in die bislang noch kaum beleuchtete Zeit vor Knüpfers Berufung zum Kantor der Leipziger Thomasschule. Der gerade 20-jährige angehende Musiker hatte sich nach Absolvierung des protestantischen Gymnasium poeticum in Regensburg zum Wintersemester 1653 in die Matrikel der Universität Leipzig eingeschrieben.²² In den folgenden vier Jahren bis zu seiner Berufung auf das Thomaskantorat entfaltete er eine rege musikalische Tätigkeit, die offenbar eng mit den studentischen Collegia musica, aber auch mit den Musikaufführungen Tobias Michaels in den Leipziger Hauptkirchen verbunden war. Bemerkenswert erscheint zudem die Tatsache, dass das Leipziger Ratsprotokoll von 1657 Knüpfer als „Bassisten“ bezeichnet.²³ Nimmt man all diese unterschiedlichen Indizien zusammen, so ergibt sich eine auch biographisch durchaus schlüssige chronologische Einordnung von Knüpfers Konzert in die Jahre um 1653–1657. Es handelt sich

20 Vgl. *Inventarium über die Musicalische sachen ao. 1662*, Thüringisches Staatsarchiv Gotha, C. VIII Tit. VI; die Quelle wird auch bei Noack, *Wolfgang Carl Briegel* (wie Anm. 16), S. 28 und S. 50–51, erwähnt. Der auf der Titelseite der Akte zu findende Vermerk „renovirt Ao. 1671“ bezieht sich offenbar lediglich auf das den Kompositionen Briegels vorangehende Verzeichnis der gedruckten Musikalien, das in der Tat zahlreiche Nachträge und Berichtigungen aufweist.

21 Das Werk ist in der Rubrik „Mit Sechßen“ unter der laufenden Nummer 4 verzeichnet („Wie der Hirsch schreiet. B. 5. Viol“).

22 Siehe den Nachweis bei Wollny, *Johann Rosenmüllers Dialog „Christus ist mein Leben“* (wie Anm. 18), speziell S. 29.

23 Siehe Arnold Schering, *Vorwort*, in: Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau, *Ausgewählte Kirchenwerke*, hrsg. von Arnold Schering, Neuauf. hrsg. und kritisch revidiert von Hans Joachim Moser, Wiesbaden und Graz, 1957, S. IX (DDT, Bd. 58/59).

offenbar um das virtuose Schaustück eines noch am Beginn seiner Laufbahn stehenden ambitionierten Musikers, das ursprünglich wohl für eigene Darbietungen intendiert war. Knüpfers damalige Einbindung in studentische Kreise erklärt übrigens auch die rasche und weite Verbreitung der Komposition und deutet zugleich auf die hohe Wertschätzung, die ihm schon früh entgegengebracht wurde. Dass sich in diesem Werk ein ganz neuartiges musikalisches Ideal manifestierte, scheint schon das zeitgenössische Publikum begriffen zu haben. Wie die drei unterschiedlichen Fassungen belegen, musste der zwar überaus begabte, allerdings noch unerfahrene junge Komponist an der individuellen Ausformung dieses Stils hart arbeiten.

Wir können die einzelnen Stadien dieses Prozesses gut nachvollziehen. Die den Bearbeitungen zugrunde liegenden Motivationen und leitenden Prinzipien lassen sich, vereinfacht gesprochen, dahingehend beschreiben, dass es zunächst um die Adaptation des monodischen Stils der italienischen Solomotette und dessen Einpassung in das traditionelle Satzgefüge des Geistlichen Konzerts mitteleuropäischer Prägung ging. In seinem ersten Entwurf war Knüpfer offenbar vornehmlich an der stilgerechten Entwicklung des Sologesangs interessiert. Dabei gelang es ihm zwar, die typischen Floskeln der italienischen Bass-Monodien nachzubilden, doch stehen die Phrasen bei ihm noch recht unvermittelt nebeneinander; zudem erscheint sein Vorrat an melodischen Wendungen außerordentlich schmal. Das Resultat sind zahlreiche motivische Redundanzen und ein Stagnieren der harmonischen Entwicklung. Der Einsatz von Instrumenten beschränkt sich auf die einleitende Sinfonia und den abschließenden Abschnitt im 3/2-Takt. Gerade hier aber wird die monodische Faktur völlig zugunsten eines Triosatzes aufgegeben, bei dem sich die Singstimme mit der Continuuolinie vereinigt, um das Fundament für die beiden von den Violinen ausgeführten Oberstimmen zu bilden (siehe die Auszüge aus Fassung A im Anhang, Bsp. 3, S. 134f.).

In der zweiten Fassung ist zunächst eine deutliche Erweiterung und Individualisierung der gesungenen Partie zu beobachten. Die Zahl der melodischen Floskeln ist gegenüber Fassung A deutlich vergrößert, wörtliche Wiederholungen von Phrasen werden vermieden. Der harmonische Plan erscheint weiträumiger und zielgerichteter, durch das Wegfallen bestimmter modaler Wendungen auch moderner. Der monodische Abschnitt wird von einer Sinfonia in imitativem Satz umrahmt und von einer zweiten Sinfonia in der Mitte geteilt. Die Instrumente partizipieren zwar nach wie vor nicht direkt an den Gesangsabschnitten, durch die gliedernde Funktion der von ihnen ausgeführten Formteile beanspruchen sie jedoch erhöhte Aufmerksamkeit und gewinnen in der formalen Gestaltung des Werkes an Bedeutung. Im anschließenden Tripla-Abschnitt ergibt sich dann zum ersten Mal ein echtes dialogisches Konzertieren von Singstimme und Streichern (siehe die Auszüge aus Fassung B im Anhang, Bsp. 4, S. 136–138).

Die lediglich fragmentarisch in drei Stimmheften der Sammelhandschrift Ms. 3482 des Kantorei-Archivs der Nikolaikirche zu Luckau erhaltene Fassung C dehnt die Beteiligung der Instrumente auf sämtliche Abschnitte aus. Die einzelnen Phrasen der Singstimme werden, wie an der Violone-Stimme zu erkennen ist, regelmäßig von Einwürfen der Streicher unterbrochen; jeweils am Schluss eines Abschnitts vereinen sich dann Singstimme und Instrumente, wodurch sich eine Abfolge von mehreren stringent entwickelten und mit jeweils klar aufgebautem Spannungsbogen versehenen Teilen ergibt. Das Prinzip des Alternierens zwischen Singstimme und Instrumentalgruppe rückt das

Werk in die Nähe von Rosenmüllers bekannter Psalmvertonung *Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn*, die vermutlich 1655 entstanden ist (siehe die Auszüge aus Fassung C im Anhang, Bsp. 5, S. 139f.).²⁴

Die besondere Attraktion der Fassungen B und C ist der jeweils unverändert beibehaltene Schluss des Werkes mit seiner unvermuteten Rückung von C-Dur nach c-Moll. Das im Text ausgedrückte sehnsüchtige Verlangen, die Welt zu verlassen und sich mit Christus zu vereinen, wird mit einer kühnen Wendung umgesetzt. Es handelt sich hier um eine extreme Form der von Christoph Bernhard beschriebenen rhetorischen Figur der *Abruptio*.²⁵ Diese Stelle ist nicht nur deshalb so bemerkenswert, weil sie ganz am Schluss des Werkes steht, sondern vor allem weil sie nach dem harmonischen Ausweichen nach c-Moll die erwartete Rückkehr in die Grundtonart vorenthält. Das erlösende C-Dur muss vom Hörer also imaginär ergänzt werden. Es sind Stellen wie diese, die den besonderen Rang von Knüpfers Künstlertum ausmachen und die im vorliegenden Fall die Verbreitung des Werkes gewiss begünstigt haben.

Aber nicht nur in seinen singulären Zügen ist Knüpfers Konzert *Quemadmodum desiderat cervus* bemerkenswert – das Werk ist insgesamt ein bedeutendes Zeugnis für den Neubeginn des Komponierens im protestantischen Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg. Das kleinbesetzte Geistliche Konzert des frühen 17. Jahrhunderts ist fast immer als das Ergebnis einer – durch die Einführung des Generalbasses ermöglichten – Reduktion eines tatsächlich vorhandenen oder nur gedachten vollstimmigen motettischen Satzes zu verstehen. Dieser bestimmte die melodische, rhythmische und harmonische Ausgestaltung von Einzelstimmen und Stimmenverband; in ihm leben Traditionen des 16. Jahrhunderts fort. Das Geistliche Konzert der Zeit ab etwa 1650 hingegen, für das Knüpfers *Quemadmodum desiderat cervus* ein repräsentatives Beispiel ist, fußt auf der monodischen, vom Continuo begleiteten Einzelstimme, um die herum gewissermaßen in zweiter Instanz der konzertante oder auch polyphon ausgerichtete Satz neu entsteht.

Dieser Paradigmenwechsel war für die deutsche Kompositionsgeschichte des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts von fundamentaler Bedeutung. Aus heutiger Sicht lässt sich dieser Prozess am deutlichsten in scheinbar peripheren Quellen wie der Handschrift Mus. LÖb 53 verfolgen.

24 Vgl. Besprechung und Beispiele bei Peter Wollny, *Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Jahrbuch* 23 (2001), S. 7–32, speziell S. 14f. und 23f.

25 Vgl. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1963, S. 86

Anhang

Sonata

Violine 1
Violine 2
Viola 1
Viola 2
Violone
Basso
B.c.

5

Violine 1
Violine 2
Viola 1
Viola 2
Violone
Basso
B.c.

10

Wie der Hirsch, der Hirsch schrei - - - et, wie der Hirsch, der Hirsch schrei - - - et,

14

schrei - - - et nach fri-schem Was - ser, wie der Hirsch, der Hirsch schrei - - - et, schrei - - - et nach

18

fri-schem Was-ser, so schrei-et, so schrei-et, so schrei-et, so schrei-et, schrei - - - - - - - - - et

22

mei - ne See-le, Gott, zu dir, so schrei-et, so schrei-et, so schrei-et, schrei - - - - - - - - - et

26

mei - ne See - le, Gott, zu dir, so schrei - et, so schrei - et, schrei - - - - - - - - -

29

- - - - - - - - - et, so schrei-et mei - ne See - - le, Gott, zu dir.

Bsp. 2a: Wolfgang Carl Briegel, *Wie der Hirsch schreiet*, T. 1-32.

67 Sonata

72

6 7 6 #

Bsp. 2b: Wolfgang Carl Briegel, *Wie der Hirsch schreiet*, T. 67-75.

111

und lieb-lich We - sen zu sei - ner Rech - - ten e - wig-lich, und lieb-lich We - sen,

115

und lieb-lich We - sen zu sei - ner Rech - - ten e - - - - - wig - lich.

Bsp. 2c: Wolfgang Carl Briegel, *Wie der Hirsch schreiet*, T. 111-118.

Sinfonia

Violino I

Violino II

B.c.

The first system of the musical score for 'Sinfonia' features three staves. The Violino I staff (top) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violino II staff (middle) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The B.c. staff (bottom) plays a bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

6

The second system of the musical score continues the instrumental parts. It includes fingerings such as 5, 6, 7, 6, 6, 7, 6 in the bass clef staves. The Violino I staff has a melodic line with slurs and accents. The Violino II staff has a rhythmic accompaniment. The B.c. staff has a bass line with slurs and accents.

12

The third system of the musical score continues the instrumental parts. It includes fingerings such as 4, #, 6, 6, 7, 6 in the bass clef staves. The Violino I staff has a melodic line with slurs and accents. The Violino II staff has a rhythmic accompaniment. The B.c. staff has a bass line with slurs and accents.

18

Quem-ad - mo - dum, quem - ad - mo - dum de - - si - de - rat, de - - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua -

The fourth system of the musical score introduces a vocal line. The vocal line is written in a bass clef and contains the lyrics: "Quem-ad - mo - dum, quem - ad - mo - dum de - - si - de - rat, de - - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua -". The instrumental parts continue below the vocal line.

23

rum, de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, ad fon - tes a - qua - rum, de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua -

The fifth system of the musical score continues the vocal line. The vocal line is written in a bass clef and contains the lyrics: "rum, de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, ad fon - tes a - qua - rum, de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua -". The instrumental parts continue below the vocal line.

27

rum, de-si-de-rat cer-vus ad fon-tes a-qua-rum, de-si-de-rat cer-vus ad fon-tes a-qua - - - - - rum.

6 6 7 6 6 6 4 3

32

I - ta, i - ta de-si - de - rat a - ni - ma me - a, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - a ad _____ te

6

36

De - us, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - a, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - a, i - ta de -

4 # 6

39

si - de - rat a - ni - ma me - a ad _____ te De - us, ad _____

6 5 # # 6 4 # # 6 #

42

_____ te De - us, ad _____ te De - us, _____

6 4 # 6 6 4 3 6

Bsp. 3: Sebastian Knüpfer, *Quemadmodum desiderat cervus* (Fassung A), T. 1-45.

Musical score for Violine 1, Violine 2, Viola 1, Viola 2, Violone, and B.c. (Bass Continuo). The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The B.c. part includes fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Continuation of the musical score for Violine 1, Violine 2, Viola 1, Viola 2, Violone, and B.c. (Bass Continuo). The score continues with the same complex rhythmic pattern. The B.c. part includes fingerings: 6, 5, 6, 6, 6, 6.

12

Quem - ad - mo - dum, quem - ad - - - mo - dum de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - - -

6 5 7 6

17

rum, de - si - de - rat, de - - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, quem - ad - - - mo - dum, quem -

6 6 3 4 3 6

22

ad - - - mo - dum de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, quem - ad - mo - dum, quem - ad - mo - dum de - si -

6 6 # 6

26

- - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - - - - - rum.

6 6 4 3

Bsp. 4a: Sebastian Knüpfer, *Quemadmodum desiderat cervus* (Fassung B), T. 1-30.

110

Cu - - pi - o, cu - pi-o dis-sol - - - vi et es-se te - cum, mi Je-su, cu - pi-o dis-

5 4 5 7 6

116

sol - - - - - vi et es-se te-cum, mi Je-su, cu-pi-o dis-sol-vi, dis-sol - - - - - vi.

5 6 b b b

Bsp. 4b: Sebastian Knüpfer, *Quemadmodum desiderat cervus* (Fassung B), T. 110-120.

12

Violine 1

Violine 2

Viola 1

Viola 2

Violone

Basso

B.c.

Quem-ad - mo - dum, quem - ad - - - mo - dum de - si - de - rat

17

cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, de - si - de - rat, de - - - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum,

7 6 6 6 6 6

22

quem - ad - - - mo - dum

6 7 6 6 6 6 4 3 6

28

de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, quem - ad - mo - dum, quem - ad - mo - dum de - si -

4 # 6 4 # 6

32

- de-rat cer - vus ad fon-tes a - qua - rum, de-si - de-rat cer-vus ad fon-tes a - qua - - - rum.

4 # 6 4 # 6

Bsp. 5: Sebastian Knüpfer, *Quemadmodum desiderat cervus* (Fassung C), T. 12-37.