

„Les Violons du Duc“

Französische Musiker an mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Von Andreas Waczkat

Nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, der in Mecklenburg ähnlich gravierende Verheerungen angerichtet hatte wie im benachbarten Vorpommern, begann für die beiden Hofhaltungen, die größere in Schwerin und die etwas kleinere in Güstrow, eine mehrere Jahrzehnte währende Phase relativer Stabilität. Da es in Mecklenburg vor der dritten Landesteilung 1701 noch keine Erstgeburtsgabe gab, war es bereits 1555 zu einer Gütertrennung zwischen dem Schweriner und dem Güstrower Landesteil gekommen, die den Brüdern Johann Albrecht I. und Ulrich zufiel (vgl. Anhang). Diese Trennung wurde 1621 in der zweiten Landesteilung bestätigt und erweitert, indem das Land nun formell zwischen Adolf Friedrich I. von Mecklenburg-Schwerin und Johann Albrecht II. von Mecklenburg-Güstrow, ihrerseits ebenfalls Brüder, aufgeteilt wurde. In der Frühphase des Dreißigjährigen Krieges sehr bald wegen Hochverrats vertrieben und abgesetzt, wurden die beiden Herzöge jedoch mit dem Prager Frieden von 1635 restituiert.¹

Ein Interesse an ihren Hofkapellen konnten sich die beiden Herzöge angesichts der traurigen Folgen des Krieges – in vielen Gebieten Mecklenburgs war mehr als die Hälfte der Bevölkerung dem Krieg zum Opfer gefallen – freilich kaum leisten. Die im 16. Jahrhundert noch in höchster Blüte stehende Schweriner Hofkapelle, eine der besonders herausragenden in ihrer Zeit, war bis 1651 auf gerade noch sechs Musiker, darunter der Organist und der Kantor, geschrumpft.² In Güstrow waren die Verhältnisse schon aufgrund des frühen Todes Johann Albrechts II. im Jahr 1636 noch weitaus bescheidener: Zwischen 1637 und 1653 scheint es so gut wie gar kein eigenes musikalisches Leben am Hof gegeben zu haben.³ Erst unter den beiden nachfolgenden Herzögen gelangten die Hofkapellen wieder zu einer neuen Blüte. In Schwerin folgte 1658 Christian, der sich nach seinem großen Vorbild Louis XIV. von Frankreich später Christian Louis nannte, seinem Vater nach und regierte Mecklenburg-Schwerin bis 1692. In Güstrow war Gustav Adolf bereits als Vierjähriger im Jahr 1636 die Krone zugefallen; 1654 konnte er dann

¹ Vgl. Otto Vitense, *Geschichte von Mecklenburg*, Gotha 1920 (*Allgemeine Staatengeschichte* 3,11); Steffen Stuth, *Höfe und Residenzen. Untersuchungen zu den Höfen der Herzöge von Mecklenburg im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss. Universität Rostock 1999, Bremen 2001 (*Quellen und Studien aus den Landesarchiven Mecklenburg-Vorpommerns* 4); Karl Heller, *Zeittafel zur mecklenburgischen Musikgeschichte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, in: *Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte* (Hrsg. Karl Heller, Andreas Waczkat), Hildesheim 2000, S. 9–21, hier S. 11 f.

² Steffen Stuth, *Frühneuzeitliche höfische Kultur in Mecklenburg*, in: *Musik in Mecklenburg* (wie Anm. 1), S. 175–184, hier S. 179.

³ Clemens Meyer, *Geschichte der Güstrower Hofkapelle: Darstellung der Musikverhältnisse am Güstrower Fürstenhofe im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde* 83 (1919), S. 1–46, hier S. 23 f.

die selbständige Regierung über Mecklenburg-Güstrow antreten und bis 1695 versehen. Da Gustav Adolf ohne männlichen Nachkommen blieb, starb die Güstrower Linie mit ihm aus. Die folgenden langwierigen Erbstreitigkeiten unter seinen Cousins und Neffen führten schließlich im Jahr 1701 zur sogenannten Dritten Landesteilung in Mecklenburg-Schwerin und Mecklenburg-Strelitz, die bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein Bestand haben sollte.

Das Interesse, das Christian (Louis) und Gustav Adolf ihren jeweiligen Hofhaltungen und Hofkapellen entgegenbrachten, war jedoch durchaus verschieden. Christian (Louis) verbrachte den größten Teil seiner Regierungszeit auf Reisen, lebte mehrheitlich in Fontainebleau oder Versailles, konvertierte zum Katholizismus und heiratete die französische Herzoginwitwe Isabelle Angélique de Montmorency.⁴ Der heimischen Residenz widmete er aber nur wenig Aufmerksamkeit. Anders Gustav Adolf in Güstrow: Nach der Heirat mit Magdalena Sibylla aus dem Hause Schleswig-Holstein-Gottorf im Jahr seines Regierungsantritts erlebte die höfische Kultur in der kleineren der beiden Residenzen eine Blüte, an der insbesondere in den 1660er und 1670er Jahren die Hofkapelle maßgeblichen Anteil hatte. Auch Gustav Adolf orientierte sich in manchem am französischen Vorbild und beauftragte etwa den französischen Architekten Charles Philippe Dieussart mit dem Umbau der Schlösser in Dargun und Güstrow;⁵ ein erhaltenes Akzessionsverzeichnis seiner Hofbibliothek verzeichnet zwischen 1670 und 1689 den Erwerb von fast vierhundert Büchern nahezu ausschließlich in französischer Sprache, unter denen sich natürlich auch der jährliche *Mercure Galante* findet.⁶ Auf die beiden Hofkapellen hatten französische Musiker in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenfalls Einfluß, wenn auch in Schwerin anders als in Güstrow. Die unterschiedliche Entwicklung der beiden Hofkapellen soll im folgenden nachgezeichnet werden.

Die reichlich drei Jahrzehnte der Regierung Christian (Louis)' von 1658–1692 bedeuteten für die Schweriner Hofhaltung im wesentlichen Stagnation. Geschuldet war dies weniger den mit dem Westfälischen Frieden noch lange nicht beendeten kriegerischen Auseinandersetzungen um die Vormacht im Ostseeraum, sondern vielmehr Christian (Louis)' zunächst aggressiver, dann desinteressierter Herrschaft, wobei sein schillernder Lebenswandel der heutigen „yellow press“ viele Schlagzeilen wert wäre. Selbst Otto Vitense beschreibt den frankophilen Herzog in seiner grundsoliden *Geschichte von Mecklenburg* als „von Jugend auf eigensinnig, widerspenstig und träge“,⁷ attestiert ihm eine „schon frühzeitig absolutistisch und katholisch gerichtete Sinnesart“⁸ und zitiert als zeitgenössischen Beleg einen Brief der Prinzessin von Orleans, die dem Herzog beschei-

⁴ Stuth, *Frühneuzeitliche höfische Kultur* (wie Anm. 2), S. 179.

⁵ Ebd., S. 180 f.

⁶ MLHA: Bibliothecae XI, 3; vgl. Andreas Waczkat, *Die Güstrower herzoglichen Musikaliensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Musik in Mecklenburg* (wie Anm. 1), S. 193–200, hier S. 195 f.

⁷ Vitense, *Geschichte von Mecklenburg* (wie Anm. 1), S. 230.

⁸ Ebd.

nigt, daß „alles, was er tat, arger [war] als ein Kind von sechs Jahren tun könnte.“⁹ Tatsächlich hatte er gegen den Willen des Vaters seine früh verwitwete Cousine Christine Margarete aus dem Hause Mecklenburg-Güstrow geheiratet, vielleicht in der Hoffnung, damit die Herrschaft über beide Landesteile erlangen zu können. Sein Vater Adolf Friedrich I. jedoch verfügte als Reaktion testamentarisch nun sogar eine Sonderteilung des Schweriner Herzogtums unter seinen drei ältesten Söhnen.

Als Christian (Louis) 1658 die Regierung antrat, verweigerte er jedoch die Eröffnung des Testaments und ging schon wenig später auf ausgedehnte Reisen nach Süddeutschland, Holland und Frankreich.¹⁰ Im Sonnenkönig Louis XIV. sah er sein Ideal und seinen Helfer; im Dezember 1663 schloß er mit ihm ein Schutzbündnis, von dem sich der französische König wiederum wachsenden Einfluß im Ostseeraum erhoffte.¹¹ Im September jenes Jahres konvertierte Christian (Louis) zum Katholizismus, ließ seine erste Ehe vom Papst wegen zu naher Verwandtschaft annullieren und heiratete im März 1664 Isabelle Angelique de Montmorency. Während Christian (Louis) offenbar schon im selben Jahr wieder in Schwerin war und unter anderem den katholischen Gottesdienst in der Schloßkirche einführte, folgte der feierliche Einzug beider in Schwerin erst sieben Jahre später. Auch dieses Mal hielt es Christian (Louis) jedoch nur wenige Wochen in seiner Residenz, bevor er wieder nach Paris aufbrach, um Louis XIV. im Kampf gegen die Niederlande beizustehen. Isabelle führte in Schwerin zwei Jahre lang die Regierungsgeschäfte und begründete nun auch formell eine katholische Schloßgemeinde, zu der nicht zuletzt die zahlreichen französischen Bedienten des Hofes gehörten.¹² Zwei in der herzoglichen Bibliothek enthaltene liturgische Drucke stammen von 1667 und 1668 und können daher erst mit dieser Gemeindegründung in Zusammenhang stehen.¹³

Das für die Hofkapelle prägendste Ereignis dieser Jahre ist sicherlich von der Eheschließung mit Isabelle Angelique unmittelbar berührt. Während in den Rechnungsbüchern für die Jahre von 1657 bis 1659 nämlich ausschließlich deutsche Musiker geführt werden, erscheint von 1664 bis 1669 eine Gruppe französischer Musiker, die meist summarisch als „die 6 Violons“ genannt werden und die man in Analogie zu ihren Kollegen in Versailles hier „Les Violons du Duc“ nennen könnte. Ihre Nachnamen sind bekannt: Clément, Delilie, Fontaine, Dumain, Lesperanz und Lamontagne. Die Rechnungsbücher verzeichnen eine Besoldung der „Violons“ von zusammen 132 Rthlr.¹⁴ Diese Summe ist vergleichsweise gering, erhielt doch der Trompeter Joachim Büchenhauer schon zwei Jahrzehnte zuvor jährlich allein 100 Rthlr.¹⁵ Möglicherweise ist diese schmale Besoldung ein Indiz dafür, daß die „Violons“ aufgrund der häufigen Abwesenheit des Herzogs nur selten in Schwerin zu hören waren.

⁹ Ebd., S. 240.

¹⁰ Ebd., S. 233.

¹¹ Ebd., S. 234.

¹² Stuth, *Frühneuzeitliche höfische Kultur* (wie Anm. 2), S. 182.

¹³ MLHA: Bibliothecae XI. 8, *Die Bibliothek des Herzogs Christian Ludwig (Catalog, ca. 1670)*. Es handelt sich um das *Missale Romanum ex decreto SS. concilij Tridentini restitutum*, Paris 1668 und das *Rituel Romain du Pape Paul V. à l'usage du Diocese d'Alet*, Paris 1667.

¹⁴ Clemens Meyer, *Die Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin 1913, S. 30.

¹⁵ Ebd., S. 29.

Vielleicht weist sie aber auch auf eine recht schlechte Behandlung der Musiker hin, für die es in der Folgezeit weitere Indizien gibt. Nachdem Christian (Louis) nämlich mit Isabelle Angelique das Schweriner Schloß bezogen hatte, leistete er sich erneut ein französisches Streichensemble am Hof, dem zwischen 1671 und 1673 sogar acht „Violons“ angehören: Claude de Lisle, Nicolaus Dumesnil, Jean Barisot, François Galoche, Pierre Janary, Anthoine Mutan, Michel Begne und ein Monsieur Caillat.¹⁶ Diese acht „Violons“ aber werden in Abwesenheit des Herzogs bis 1673 in den Rechnungsbüchern geführt und dann erst in einem Gesuch vom August 1677 wieder erwähnt, in dem die „Violons“ ihre finanziellen Forderung damit begründen, daß eine geraume Zeit verstrichen sei, seit sie über England nach Schwerin geschickt wurden.¹⁷ Zwar ist nicht sicher, ob es sich bei den namentlich nicht genannten „Violons“ von 1677 um dieselben Musiker handelt, die sechs Jahre zuvor im Gefolge des Herzogs nach Schwerin gekommen waren, doch zumindest das zeitliche Zusammenfallen der vorletzten Erwähnung mit Isabelle Angeliques Wegzug ist auffällig. Christian (Louis) seinerseits verließ 1676 Frankreich und reiste über England nach Hamburg, nahm also jenen Weg, den auch die „Violons“ beschreiben. Es ist gut vorstellbar, daß die „Violons“ zunächst mit Isabelle Angelique nach Frankreich, dann wieder mit dem Herzog zurück nach Schwerin geschickt wurden.

Über die von den „Violons“ gespielte Musik ist nur wenig bekannt. Zwar sind die Musikalien der Schweriner Hofkapelle aus dem 16. und dem 18. Jahrhundert nahezu vollständig überliefert,¹⁸ doch aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist nur eine verschwindend geringe Zahl an Quellen bekannt, was angesichts von Christian (Louis)' nahezu ständiger Abwesenheit allerdings nicht weiter verwundert. Rätselhaft bleibt die Existenz der möglicherweise autographen Partitur des 1660 in Wien aufgeführten Oratorium *Il Sacrificio d'Abramo* von Kaiser Leopold I. in den Beständen der Schweriner Hofkapelle.¹⁹ Da es in Schwerin keine Aufführungsmöglichkeit für dieses groß besetzte Werk gab, bleibt nur die Vermutung, daß es sich bei der – allerdings nicht reinschriftlichen – Partitur um ein Geschenk handelt. Neben einem handschriftlichen Sammelband mit Klavierstücken²⁰ und einer sehr umfangreichen Sammlung von *Airs* aus verschiedenen Opern von Jean-Baptiste Lully, bearbeitet für Singstimme und Continuo,²¹ ist lediglich eine weitere Komposition aus der fraglichen Zeit nachweisbar, die allerdings in direktem Zusammenhang mit den Schweriner „Violons“ stehen dürfte: Lullys *Te Deum* LWV 55,²² komponiert zur Taufe von Lullys Sohn in Fontainebleau 1677 und gedruckt in den *Motets à deux choeurs pour la chapelle du Roi* 1684. James R. Anthony beschreibt

¹⁶ Ebd., S. 30 f.

¹⁷ Ebd., S. 29.

¹⁸ Vgl. Otto Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses in den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Schwerin und Wismar 1893, Nachtrag 1899; Ole Kongsted, *Das Repertoire der Musikaliensammlung Herzog Johann Albrechts*, in: *Musik in Mecklenburg* (wie Anm. 1), S. 185–192; Ekkehard Krüger, *Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Louisa Friderica von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock*, Diss. Universität Rostock 2003.

¹⁹ D-SWI: Mus. 3391; vgl. Kade, *Musikalien-Sammlung* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 1 f.

²⁰ Kade, *Musikalien-Sammlung* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 89.

²¹ D-SWI: Mus. 3496; vgl. Kade, *Musikalien-Sammlung* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 26 f.

²² D-SWI: Mus. 3495; vgl. Kade, *Musikalien-Sammlung* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 26.

das breit angelegte, mit Pauken und Trompeten begleitete Werk als Inbegriff der Versailler Motette, deren prächtiger Klang den König von Frankreich und den König des Himmels gleichermaßen verherrlicht.²³ In Schwerin aber erscheint das Werk in merkwürdiger Gestalt, nämlich reduziert auf eine Trompete und den Streichersatz: *TE DEUM* | a Trumpett | Violino 1mo | Violino 2do | Violino 3tio | Alto Primo | Alto Secundo: | Bassus | di Lully. Daß die Vokalstimmen nicht verloren sind, belegt dieser Titel ebenso wie der handschriftliche Hinweis in der Quelle „NB: ohne Text nur Instrumente“. Da Christian (Louis) in seiner Schweriner Hofkapelle über keine Sänger verfügen konnte, mußte das Werk offenbar in dieser Einrichtung erklingen, von der man schwerlich annehmen kann, daß sie mehr als einen schwachen Abglanz der ursprünglichen Klangpracht vermittelt haben soll.

Christian (Louis) starb 1692 ohne Nachfahren in Den Haag. Zu seinem Nachfolger hatte er seinen Neffen Friedrich Wilhelm bestimmt, der die Hofkapelle nicht wesentlich veränderte. Allerdings beschäftigte er von 1692–1695 die französischen Tanzmeister Gouverwil und Dumaine, von 1695–1698 den Tanzmeister Lamontaigne und einen französischen Musikanten Charles Guarnier.²⁴ Ob die Namensgleichheit der Tanzmeister Dumaine und Lamontaigne mit zweien der „6 Violons“ dabei lediglich ein Zufall ist, läßt sich nicht mehr nachvollziehen.

In gleichem Maße, wie der Schweriner Hof unter Christian (Louis) stagnierte, erlebte der Güstrower Hof unter Gustav Adolf in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Blütezeit, die sich auch im geordneten Aufbau der Hofkapelle niederschlug, wengleich die Güstrower Hofkapelle immer recht klein bleiben sollte. Die Ansprüche an die Repräsentation und ihre Finanzierbarkeit klappten recht deutlich auseinander, und das spiegelte sich auch in der Ausstattung der Hofkapelle wider. Augustin Pfleger, der 1664 und 1665 interimistisch als Kapellmeister wirkte, legte Gustav Adolf mit dem Amtsantritt einen „Aufsatz“ vor, „welcher gestalt eine compendiose, doch complete Capelle aufs geringst und füglich zu underhalten sey, [...] mit welcher E. F. D. ich durch die Gnade Gottes verhoffe ein sattsames Concento und gnedigstes wohlgefallen zu geben.“²⁵ Demnach soll die entsprechend zusammengestellte Hofkapelle über neun Musiker verfügen, von denen allerdings nur der Organist und der Baßgeiger lediglich ihr Instrument zu spielen haben. Alle anderen Musiker müssen vielfältig verwendbar sein: In Pflegers hierarchischer Ordnung steht nach dem „Kapellmeister, so dabei die Tenor stim bedienet“ und dem Organisten an dritter Stelle „ein Bassist, so dabei die Violin streichet und zur Noth einen

²³ James R. Anthony, *Lully, Jean-Baptiste*, in: *New Grove Dictionary*, Bd. 11, London u. a. 1980, S. 314–329, hier S. 326: „Musically arid moments in the overlong *Te Deum* are compensated for in part by the relentless drive of the large homophonic choruses, in which exciting speech-rhythms are framed by trumpets and drums. This was the sound of the Versailles motet, which was designed to glorify the King of France as much as the King of Heaven.“

²⁴ Meyer, *Schweriner Hofkapelle* (wie Anm. 14), S. 34.

²⁵ Wiedergegeben bei Meyer, *Güstrower Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 40 f.

Dulcian und Flautin blasen²⁶. Von diesem Zustand war die Hofkapelle aber noch entfernt. Pfleger setzt hinzu, er wolle „möglichsten Fleiß anwenden, obgedachte annoch drei ermangelnde Persohnen, als 1 Bassist und 2 Violisten, an die Hand zu schaffen.“²⁷ Tatsächlich wurden 1666 die Lübecker Brüder Peter und Daniel Grecke als Geiger in die Hofkapelle aufgenommen, ein Jahr zuvor der Kapellknabe Bernard Guerard, über dessen Herkunft aber nichts bekannt ist. Die bescheidene Ausstattung der Güstrower Hofkapelle spiegelt sich auch in ihrem Repertoire wider, das aufgrund eines Musikalienverzeichnisses aus dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts teilweise zu rekonstruieren ist.²⁸ Es überwiegen hier deutlich ältere Kompositionen für kleine Besetzungen, programmatisch etwa in Gestalt von Lodovico da Viadanas *Cento Concerti Ecclesiastici*.

Schon mit seiner Regierungsübernahme 1654 freilich hatte Gustav Adolf begonnen, Musiker in die Hofkapelle aufzunehmen. Französische Musiker gehörten erst später dazu: Neben Guerard wird von 1669 bis 1678 der Sänger Nicolas Chauveau, von 1669 bis 1683 der Diskantist Jean Antoine Ravissart in den Rechnungsbüchern geführt.²⁹ Beide erhielten jährlich 200 Rthlr. Besoldung, eine Summe, die in Güstrow im Rahmen des Üblichen lag. Gustav Adolf bemühte sich auch um die Einstellung von Kastraten, dies jedoch vergeblich. 1669, genau in dem Jahr also, da die beiden französischen Sänger angestellt wurden, ließ er in Wien nach Kastraten suchen, denen er zunächst 500, dann 600, später sogar 800 Rthlr. jährlich bezahlen wollte, doch blieben seine Bemühungen erfolglos.³⁰ Die Verpflichtung der beiden französischen Sänger erscheint damit als eine Reaktion auf das vergebliche Werben um Kastraten, zumal Ravissart als Diskantist auch über die entsprechende Stimmlage verfügt.

Eine herausragende Bedeutung in der Hofkapelle erlangte jedoch lediglich der zunächst als Sänger engagierte, bald aber schon mit der Leitung der Kapelle betraute Daniel Danielis. Danielis wurde 1635 in der Nähe von Lüttich geboren und bekleidete im Alter von 22 Jahren den Organistenposten an der Lütticher Kathedrale und damit eines der führenden musikalischen Ämter der Stadt. Die Verbindung nach Güstrow könnte sich Peter Wollny zufolge anlässlich einer 1658 unternommenen Badereise des Herzogs nach Spa ergeben haben, in deren Verlauf Gustav Adolf anscheinend auch Lüttich besucht hatte.³¹ Danielis wurde 1661 Hofkapellmeister in Güstrow und versah dieses Amt mit Unterbrechungen bis 1681. 1683 bemühte er sich erfolglos um die Nachfolge Henri Du Monts in Versailles und wurde schließlich bis zu seinem Tod 1696 Kapellmeister und Organist an der Kathedrale in Vannes (Bretagne). Wenn auch Friedrich Chrysander es so postuliert,³² ist Danielis trotz dieser späten Karriere sicherlich

²⁶ Ebd., S. 41.

²⁷ Ebd.

²⁸ Waczkat, *Güstrower Musiksammlungen* (wie Anm. 6), S. 196 f.

²⁹ Meyer, *Güstrower Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 31.

³⁰ Ebd., S. 37 f.

³¹ Peter Wollny, *Daniel Danielis und sein Wirken am Hof zu Güstrow*, in: *Miscellaneorum de Musica Conventus. Karl Heller zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Walpurga Alexander, Joachim Stange-Elbe), Rostock 2000, S. 19–23, hier S. 19.

³² Friedrich Chrysander, *Neue Beiträge zur Mecklenburgischen Musikgeschichte*, in: *Archiv für Landeskunde* 6 (1856), S. 666–682, hier S. 666 und passim. Chrysanders Beitrag war zuvor bereits in der *Niederrheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler* 3 (1855) erschienen.

nicht ohne weiteres als französischer Musiker anzusehen. Zwar ist seine gesamte Korrespondenz mit dem Güstrower Hof in französischer Sprache geschrieben,³³ zwar wollte Danielis auch wiederholt gegenüber anderen Musikern der Hofkapelle mit der französischen Sprache offenbar eine gewisse Überlegenheit unter Beweis stellen,³⁴ doch die in Lüttich aufgenommenen musikalischen Einflüsse waren eher italienischer Herkunft.³⁵

Von Danielis' Schaffen sind nahezu ausschließlich geringstimmige geistliche Konzerte erhalten, von denen insbesondere die *Petits Motets et élévations* in der Sammlung von André Philidor (1688) dokumentieren, daß Danielis trotz seiner Prägung durch den italienischen Stil in Lüttich als eine Art Vermittler zwischen italienischem und französischem Stil gelten darf. Die *Petits Motets* hatten ihren Platz am ehesten in der werktäglichen „Messe basse solennelle“,³⁶ wo sie, wie auch der Name von Philidors Sammlung angibt, während der Elevation, dem Anheben von Brot und Wein während der Abendmahlsfeier gesungen wurden. Obwohl Roch Jamelot eine neue Edition von Danielis' Konzerten aus der Güstrower Zeit ebenfalls unter dem Titel *Petit Motets* herausgegeben hat,³⁷ läßt sich doch bei diesen Werken eine Beziehung zum französischen Stil nur schwer herstellen. Sechs seiner erhaltenen Kompositionen lassen sich sicher, weitere sieben mutmaßlicherweise mit seinem Wirken in Güstrow in Verbindung setzen.³⁸ Bei den sechs sicher aus seiner Güstrower Zeit stammenden handelt es sich um geistliche Konzerte in der Sammlung Düben, zu denen einzelne Stimmen von Christian Geist geschrieben worden sind; Geist stammt aus Güstrow und wurde später Organist am schwedischen Hof.³⁹ Die sieben mutmaßlicherweise in Güstrow entstandenen Werke sind in zeitgenössischen Inventaren verzeichnet.

Gemeinsam ist allen Konzerten die Besetzung mit meist drei oder vier Vokalstimmen, zwei oder drei Streichinstrumenten und Basso continuo. Schon diese Besetzung ist aber in der französischen Motette ungewöhnlich: Ein *Grand Motet* im Repertoire der Chapelle du Roy ist in dieser Zeit im allgemeinen mit einem fünf- oder sechsstimmigen Chor und Orchester besetzt, ein *Petit Motet* mit ein bis drei Stimmen und Generalbaß, zu denen nur selten solistische Instrumente hinzutreten. Auch in ihrer Ausdehnung liegen Danielis' Konzerte zwischen diesen beiden Polen. Während ein *Grand Motet* mehrere unterschiedlich besetzte Einzelsätze umfaßt, ist ein *Petit Motet* schon aufgrund der praktischen Bestimmung zur Elevation auf eine relativ knappe Einteiligkeit festgelegt. Danielis' Konzerte dagegen reihen unterschiedlich gestaltete formale Abschnitte innerhalb des einteiligen Werkes aneinander, wie es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts typisch ist für das aus der Motette hervorgegangene geistliche Konzert norddeutscher Prägung. Eine vergleichbare äußere Form läßt sich in der französischen Musik

³³ MLHA: Bestand 2.12–1/26 Hofstaatssachen, VI. Hofverwaltung und Hofeinrichtungen, Hofkapelle, Vol. 1, Mappe D. Danielis; vgl. Wollny, *Daniel Danielis* (wie Anm. 31), S. 23.

³⁴ Meyer, *Güstrower Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 38–40.

³⁵ Christophe Pirenne, *Lüttich*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. ²1996, Sp. 1517–1521, hier Sp. 1518.

³⁶ Herbert Schneider, *Frankreich IV. 17. und 18. Jahrhundert*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. ²1995, Sp. 711–754, hier Sp. 714.

³⁷ Daniel Danielis, *Petits Motets d'Uppsala* (Hrsg. Roch Jamelot), Versailles 1996 (*Anthologies* III.1).

³⁸ Wollny, *Daniel Danielis* (wie Anm. 31), S. 20–22.

³⁹ Zu Geist vgl. Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik*, Uppsala 2002 (*Studia Musicologica Upsaliensia* N.S. 21).

dieser Zeit allerdings etwa in Psalmvertonung für die Vesper finden, also in geistlichen Werken, die nicht für die streng formulierte Messe komponiert sind.

Zwei weitere stilistische Merkmale sind einer großen Zahl französischer *Motets* zueigen: zum einen ein überwiegend homophoner Satz, in dem es nur sehr wenige imitatorische Einsätze gibt, zum anderen eine der französischen Sprache verpflichtete Deklamation des lateinischen Textes, die vornehmlich in Schlußklängen zu einer – im Lateinischen nicht vorgesehenen – Betonung der letzte Silbe führen kann. Bisweilen geht damit einher, daß in einer ansonsten von Dissonanzen freien Kadenz im eigentlichen Schlußklang eine oder mehrere Vorhaltsnoten erklingen, wie es etwa im solistischen Beginn von Marc-Antoine Charpentiers sechsstimmiger Psalmmotette *Nisi Dominus* geschieht:

The image shows two systems of musical notation for Tenor and Bass. The first system is in 4/2 time, with the Tenor part starting on a G4 and the Bass part on a G2. The lyrics are: "Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - - - ve - rit do - mum,". The second system is in 5/6 time, with the Tenor part starting on a G4 and the Bass part on a G2. The lyrics are: "ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - - - ve - rit do - mum,". The notation includes notes, rests, and bar lines.

Notenbeispiel 1: Marc-Antoine Charpentier, *Nisi Dominus*, Beginn

Gleich zweimal erfährt die letzte Silbe von „Dominus“ hier eine Betonung durch Deklamation auf einer schweren Taktzeit, wobei das Wort beim ersten Erklingen zusätzlich noch Ziel einer diatonisch ausgefüllten aufsteigenden Quinte ist, beim zweiten dann durch den Sprung um eine verminderte Quarte im Baß besonderes Gewicht erhält.

Zieht man ein Werk wie Danielis' *Paratum cor meum* zum Vergleich heran, wird schnell deutlich, daß diese Musik auch jenseits der Besetzung nur wenige Anklänge an den französischen Stil hören läßt. Es gehört zu den in der Düben-Sammlung überlieferten Konzerten. Die Stimmen sind von Christian Geist geschrieben, und das Werk läßt sich damit recht sicher auf die Zeit zwischen Danielis' Amtsantritt in Güstrow 1658 und Geists Abreise nach Dänemark 1670 datieren. Die Besetzung mit zwei Sopranen, Tenor, Baß, zwei Violinen und Basso continuo spiegelt deutlich die Möglichkeiten der Güstrower Hofkapelle in diesen Jahren wider; sofern die beiden anspruchsvollen Violinstimmen als Kriterium herangezogen werden können, wäre *Paratum cor meum* noch auf die Zeit nach Anstellung der Brüder Grecke im Jahr 1666 zu datieren. Der harmonisch reizvolle und klanglich üppige homophone Beginn „*Paratum cor meum*“ könnte zwar durchaus an französische Vorbilder erinnern, doch spätestens der anschließende Teil „*cantabo et psalmum dicam Domino*“ mit dem rhythmisch ostinaten Basso continuo belegt, daß

Danielis viel eher dem italienischen Concerto verpflichtet ist. In schöner Regelmäßigkeit setzen hier die vier Stimmen nacheinander in absteigender Folge ein, um nach einem variabel besetzten polyphonen Mittelteil in einen wiederum homophonen Tutti-Schluß einzumünden.

Violine I

Violine II

Sopran
Pa - ra - tum cor me - um, De - us,

Alt
Pa - ra - tum cor me - um, De - us,

Tenor
Pa - ra - tum cor me - um, De - us,

Bass
Pa - ra - tum cor me - um, De - us,

Basso continuo

6

pa-ra - tum cor me - um, pa-ra - tum, pa-ra - tum cor me - um:

pa-ra - tum cor me - um, pa-ra - tum, pa-ra - tum cor me - um:

pa-ra - tum cor me - um, pa-ra - tum, pa-ra - tum cor me - um:

pa-ra - tum cor me - um, pa-ra - tum, pa-ra - tum cor me - um:

14
can-ta-bo et psal-mum di - - - cam Do-mi - no,
can-ta - bo et psal-mum di - - - - - cam Do - mi -
can-ta -

18
no, can-ta -
boet psalmum di - - - - - cam, dicam Do - mi-no, can-ta - bo et
can-ta-boetpsalum di - - - cam, dicam Do - mi-no,

30
Do - mi-no, psal - mum di - cam, psal-mum di - cam Do - mi - no.
Do - mi-no, psal - mum di - cam, psal-mum di - cam Do - mi - no.
Do - mi-no, psal - mum di - cam, psal-mum di - cam Do - mi - no.
Do - mi-no, psal - mum di - cam, psal-mum di - cam Do - mi - no.

Notenbeispiel 2: Daniel Danielis, *Paratum cor meum*, Beginn

Daß der musikalische Stil am Güstrower Hof italienischen Vorbildern verpflichtet war, zeigt auch, daß der Herzog Danielis mit der Komposition einer *Comédie Italienne* nach Art der in Dresden üblichen beauftragte, was Danielis jedoch mit Hinweis auf die knappe Zeit und die fehlende Bezahlung, die ihm schon für verschiedene Ballette vor-enthalten worden war, verweigerte.⁴⁰

Um die Bemerkungen zu den französischen Musikern an den mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in einen Kontext zu stellen, sei abschließend ein kurzer vergleichender Blick auf die Musik am benachbarten und personell vielfach mit Güstrow verflochtenen Hof zu Schleswig-Holstein-Gottorf geworfen, wo der Kapellmeister Georg Österreich in den Jahren zwischen 1692 und 1702 mit teilweiseem Rückgriff auf ältere Quellen die so genannte „Sammlung Bokemeyer“, eine der bedeutendsten Musikaliensammlungen des 17. Jahrhunderts überhaupt, zusammengetragen hat.⁴¹ Französische Musiker sind am Gottorfer Hof nicht nachzuweisen,⁴² und auch in der Sammlung Bokemeyer treten die Werke französischer Komponisten in den Hintergrund: Nur zehn der über 1.800 noch nachweisbaren Kompositionen gehören dazu; neben einigen Klaviersätzen sind das die Motette *Audite coeli* von Michel Delalande und André Campras Opéra-Ballet *L'Europe Galante*, von Campra 1697 anonym veröffentlicht und vielleicht deswegen in der Sammlung Bokemeyer zunächst mit dem falschen Komponistennamen „Jean Battista de Lully“ versehen.⁴³ In der Sammlung Bokemeyer dominieren vielmehr ganz eindeutig die zeitgenössischen italienischen Komponisten: die drei Bononcini, Francesco Conti, der Corelli-Schüler Francesco Gasparini, Alessandro Scarlatti und manche mehr; unter den deutschen Komponisten ist Reinhard Keiser besonders prominent vertreten. Obwohl diese Notenbibliothek wohl eher dem Studium als der Aufführung dienen sollte, übergeht sie nahezu völlig die zeitgenössischen französischen Quellen und unterstreicht damit, daß die französische Musik des späteren 17. Jahrhunderts in Norddeutschland eine Ausnahmeerscheinung ist. Ändern sollte sich dieses wohl erst durch Johann Fischer, der 1701 als Hofkapellmeister in Schwerin angestellt wurde. Als Notist und möglicherweise auch Schüler Lullys hatte Fischer ähnlich wie Georg Muffat den französischen Stil aus erster Hand kennengelernt und etablierte in Schwerin jene Synthese aus französischem und italienischem Stil, wie es Muffat wenige Jahre zuvor in Passau getan hatte. In einem Huldigungsgedicht von Georg Bronner, Heiligen-Geist-Organist in Hamburg, in Fischers 1706 gedruckter, dem Schweriner Herzog Friedrich Wilhelm gewidmeter *Tafel-Musik* heißt es:

⁴⁰ Meyer, *Güstrower Hofkapelle* (wie Anm. 3), S. 42.

⁴¹ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel u. a. 1970 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 18).

⁴² Winfried Richter, *Die Gottorfer Hofmusik*, Diss. Universität Kiel 1986, Hennstedt 1988.

⁴³ Kümmerling, *Sammlung Bokemeyer* (wie Anm. 41), S. 69.

Was Welschlands Edler Geist, vor holde Anmuth zeuget;
 Was Frankreichs fertge Faust, für muntres Wesen führt;
 Das hat Herrn Fischers Hand, in diesem Werck gezeiget,
 Darin die Anmuht sich mit frohen Schertzen ziert.
 Darum wird beedes Volck wanns dieses Werck wird lesen,
 Vermeinen, Fischer sey, Ihr Landesmann gewesen.⁴⁴

Anhang:

Mecklenburgs Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert

<i>Mecklenburg</i>	
Heinrich V. der Friedfertige 1503–1552	Albrecht VII. der Schöne 1503–1547
Johann Albrecht I 1547–1555	
<i>Mecklenburg-Schwerin</i>	<i>Mecklenburg-Güstrow</i>
Johann Albrecht I. 1555–1576	Ulrich 1555–1603
Johann VII. 1576–1592	Karl 1603–1610
Adolf Friedrich I. 1592–1658	Johann Albrecht II. (1611) 1621–1636
Christian I. (Louis) 1658–1692	Gustav Adolf 1636–1695
Friedrich Wilhelm 1692–1713	
	<i>Mecklenburg-Strelitz</i>
	Adolf Friedrich II. 1701–1708

⁴⁴ Meyer, *Schweriner Hofkapelle* (wie Anm. 14), S. 43 f.