

Weihnachtsmusiken Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts

Von Helmut Loos

Daß die Musik einer bestimmten Epoche in historischer Darstellung nach den Grundlagen ihrer Zeit zu betrachten sei, ist nur scheinbar eine Selbstverständlichkeit und in reiner Form gar nicht zu bewerkstelligen. In der Musikgeschichtsschreibung gar ist dieses Prinzip unter dem teleologischen Prinzip des Fortschritts zeitweise brüsk abgelehnt worden (Carl Dahlhaus polemisierte in diesem Sinne stets dagegen, die „durch ästhetische Urteile beeinflusste Bestimmung dessen, was ‚musikgeschichtliche Tatsachen‘ sind, durch bloße Statistik“¹ zu ersetzen). Wenn unter dieser Prämisse eine rigorose Auswahl aus der Musikgeschichte getroffen und die Entwicklung der absoluten Musik zum geschichtsphilosophischen Grundprinzip erhoben wurde, so steht dies im deutlichen Gegensatz zum Bemühen um eine möglichst weitgehende Annäherung an die historische Situation. Bei jeder Musik, die vor der Neuschöpfung einer bürgerlichen Musikanschauung im späten 18. Jahrhundert geschaffen worden ist, muß sie zu einer starken Deformation führen. Dies gilt insbesondere für die Musik des Barocks, die stets aus einem lebendigen Zusammenhang heraus entstanden und zu verstehen ist, die gattungsgeschichtlich bestimmt und zudem regional geprägt ist.

Weihnachtsmusik steht zu den Prinzipien einer fortschrittlichen bürgerlichen Kunstmusik in einem denkbar schroffen Gegensatz. Seit alters her stehen Geschichten und künstlerische Gestaltung dieses Festes in einem besonders festen Traditionszusammenhang, der auch musikalisch einen festen Topos bildet. Die gregorianischen Gesänge zur Weihnacht gehören zum ältesten Repertoire, Tropen und Sequenzen bilden einen eigenen, reichen Bestand. Die musikalische Eigenprägung weihnachtlicher Musik begann mit den Cantiones, die mit dem weihnachtlichen Kindelwiegen in Verbindung stehen: *Resonet in laudibus*, *Joseph, lieber Joseph mein*, *Quem pastores laudavere* und *In dulci jubilo* sind erstmals im 14./15. Jahrhundert nachzuweisen. Wenn auch ihre musikalische Prägung mit wiegendem Dreierhythmus und Dreiklangsmelodik nicht ausschließlich und eindeutig auf Weihnachten verweist, so ist doch die Konstanz, mit der diese Gestaltungsweise in der folgenden Zeit weihnachtlichen Charakter annahm, bemerkenswert. Die Pastorale, musikalisch verwandt und nicht immer zweifelsfrei vom weihnachtlichen Wiegenlied zu trennen, kann erst für die Zeit um 1600 nachgewiesen werden, als die große Zeit barocker Weihnachtsmusik einsetzte.

Doch auch die Ursprünge des Festes mit seiner ersten christologischen Problematik blieben in der römischen Kirche nicht ohne Folgen. Wenn Wiegenlied und Pastorale mit den emotional so tiefgreifenden Erfahrungen menschlicher Geburt die volkstümliche Seite des Weihnachtsfestes repräsentieren, so blieb daneben der von seinem Ursprung bestimmte Charakter als liturgisches Hochfest des „sol invictus“ bestehen, die liturgi-

¹ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 197 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6).

schen Gesänge zeugen dafür ebenso wie frühe volkssprachige Lieder wie *Nun sei uns willkommen Herre Christ* (Aachen 13./14. Jahrhundert). Waren somit schon vor Luther volkssprachige Lieder in der Liturgie (vornehmlich zur Weihnacht) vorhanden, so blieb die Durchsetzung des volkssprachigen Liedes in der Liturgie (als „protestantischer Choral“) ebenso der Reformation vorbehalten wie die Anregung zur Vertonung biblischer Texte in der Landessprache. Gerade in den deutschsprachigen Ländern ist in der Zeit des Barock eine ganz unterschiedliche Gestaltung der Weihnachtsmusiken zu beobachten. Während in den katholischen Regionen mit der Pastoralmesse eine eigene Gattung der Meßkomposition geschaffen wurde, die mit Beispielen aus Italien und Frankreich vergleichbar ist, bildeten Historia und Oratorium in den protestantischen Regionen Vertonungen, deren hauptsächliche Textgrundlage die Bibel darstellt. Daneben sind hier vor allem die Choralvertonungen zu erwähnen, die selbstverständlich auch die Weihnachtsgesänge einschlossen.

Wenn wir uns nun Leipzig zuwenden, so sei die Aufmerksamkeit auf die zwei Stadtkirchen St. Nicolai und St. Thomas sowie die Universitätskirche gerichtet (erst 1699 wurde die Franziskanerkirche als Neukirche geöffnet und ebenso 1712 die Peterskirche). Daß es in Leipzig mit den Cantiones zur Weihnacht eine eigene Bewandnis hat, ist hier aufbewahrten Quellen zu entnehmen. Schon in den ältesten Musikhandschriften in Leipzig sind bedeutende Zeugnisse weihnachtlichen Gesangs und Brauchtums zu finden. Die Handschrift UB Nr. 1305 aus der Zeit um 1400 enthält Texte der Cantiones *Magnum nomen Domini*, *Resonet in laudibus*, *Virga Jesse floruit* mit einem gemeinsamen Refrain *Sunt impleta*; sogar mit Melodie sind enthalten *Corde natus ex parentis* (Aurelius Prudentius), *Dies est laetitiae*, *In dulci jubilo* und *Joseph, liber neve myn* als älteste deutsche Fassung des *Resonet in laudibus* mit Hinweisen zum liturgischen „Kindelwiegen“. ² Die Provenienz der Handschrift ist wahrscheinlich in Schlesien zu suchen, in Leipzig selbst sind offenbar vier Stimmbücher aus der Bibliothek der Thomaskirche in Gebrauch gewesen (Th. Nr. 49), 1558 datiert, die vornehmlich lateinische Kirchenmusik enthalten. Hier finden sich auch vierstimmige Sätze von volkssprachlichen Liedern zur Weihnacht: *In natali domini*, *Ein Kindelein so lobelich*, *Christum wir sollen loben schon*, *In dulci jubilo*, *Vom Himmel hoch* und *Dies est laetitiae*. Sie wurden bei der Weihnachtskurrende und in der Christvesper gesungen, zu der auch mehrstimmige Antiphonen und Responsorien vorliegen: Antiphon *Judaea et Jerusalem*, *Venite exultemus*, Responsorium *Sancta et immaculata*, Introitus *Puer natus est nobis* (3x), Sequenz *Grates nunc omnes* und Responsorium *Verbum caro factum est*. ³ Weiter ist eine sechsstimmige Weihnachtsmesse und ein Magnificat mit Einlagesätzen in der Handschrift aufgezeichnet.

Die Kantionalsätze des Thomaskantors Sethus Calvisius (1556–1615), die auch als Einlagesätze zum Magnificat (in der Christvesper) verwendet wurden, waren berühmt und weit verbreitet. Kunstreicher sind Calvisius' Motetten gestaltet. Die Weihnachtsmotette *Joseph lieber Joseph mein* aus dem ersten Teil des Portenser Florilegiums ist sechsstimmig komponiert und behält bei aller Kunstfertigkeit die Charakteristik des Liedes bei. ⁴ Im Text der Motette hat sich eine Tradition fortgesetzt, die aus dem

² Peter Hauschild, *Leipziger Musikhandschriften*, in: *MGG*, Bd. 8, Kassel 1960, Sp. 574–578.

³ Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1, Leipzig und Berlin 1909, S. 119 f.

⁴ Ebd., S. 378.

15. Jahrhundert für Leipzig bezeugt ist, das Lied *Joseph, liber neve min* im Wechsel mit der *Cantio Magnum nomen Domini* zu singen⁵, indem lateinische Texte übernommen wurden: Calvisius' Motette enthält zwischen zwei Partien im Vierertakt „Sause, liebes Kindelein“ die Texte „Sunt impleta quae praedixit Gabriel“ und „Virgo Deum genuit, quod divina voluit clementia“ im Dreiertakt sowie eine Einfügung „eja“ (Hinweis auf seine Provenienz aus dem „Kindelwiegen“). Auffallend ist in der Sammlung des Florilegium Portense die starke Repräsentanz weihnachtlicher Gesänge zu sechs Stimmen. Zur Sammlung gehört aber auch die berühmte *Parode ad Josquini, Praeter rerum seriem* (thematisch zur Jungfrauengeburt), *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (mit eigener Melodie), *Freut euch und jubiliert* und *Gloria in excelsis Deo* (im Dreiertakt mit anfänglichen Anklängen an die Choralintonation).⁶ Diese Sätze enthalten zahlreiche Madrigalisten, Textbezüge nach dem Muster der rhetorischen Figuren (etwa zu Worten wie „singen“, „jubiliert“ etc.). Auch diese Motetten wurden beim Kurrendesingen vorgetragen.

Der Nachfolger des Calvisius als Thomaskantor, Johann Hermann Schein (1586–1630), vertonte neben seiner deutschsprachigen Kirchenmusik eine Reihe lateinischer Texte, so auch zur Weihnacht. Dies setzt eine Tendenz fort, die schon bei den Kirchenliedern zu beobachten war: Auch wenn deutsche Lieder innerhalb der lateinischen Liturgie schon frühzeitig zur Weihnacht verbreitet waren, hielten sich innerhalb des deutschsprachigen Rahmens die lateinischen Texte am längsten im liturgischen Gebrauch.

Schein reflektierte die alte Kunst der Niederländer in seiner ersten großen Sammlung geistlicher Musik, dem *Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae* von 1615. Mit sieben Stücken bilden die weihnachtlichen Gesänge den größten Einzelblock der Sammlung. Die fünfstimmige Motette *Haec est dies, quem fecit Dominus*⁷ enthält noch einen Cantus firmus, der zunächst im Tenor, dann in allen anderen Stimmen durchgeführt wird und in einen 3/2-Schlußteil zu „exultemus“ mündet, also eine recht altertümliche Satzweise. Ebenfalls sehr traditionell, aber in einem ganz anderen Sinne, ist die achtstimmige Motette *Quem vidistis pastores*⁸ komponiert. Doppelchörig werden zwei Ensembles gegenübergestellt: 1. Chor SSAT, 2. Chor ATBB. Dennoch ist hier keine dramatische Szene gestaltet, denn der Text wechselt ohne inhaltlich erkennbare Zuordnung zwischen den beiden Chören und vereinigt sich zu großen tutti-Partien.

Eine wirklich durchorganisierte dramatische „Szene auf dem Felde“ zu Bethlehem stellt die zehnstimmige Motette *Ehr sei Gott in der Höh allein*⁹ nach dem Lied von Nicolaus Hermann dar (sie ist damit ein frühes Zeugnis des Liedeeinflusses auf die Motette). Der Chorus Angelorum (SSAT) und der Chorus Pastorum (SAATBB) sind über die Doppelchörigkeit hinaus nun auch dialogisch gestaltet. Der Verkündigung des

⁵ Ingeborg Weber-Kellermann, *Weihnachtslieder*, Mainz 1982, S. 45.

⁶ Sethus Calvisius, *Geistliche Chormusik*, hrsg. von Albrecht Tunger, Stuttgart und Hohenheim 1965.

⁷ Johann Hermann Schein, *Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615. Teil 1. 18 Motetten zu 5 und 6 Stimmen*, hrsg. von Arno Forchert und Claudia Theis, Kassel u. a. o. J., S. 29–32.

⁸ Johann Hermann Schein, *Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae 1615. Teil 2. 12 Motetten zu 8, 10, 12 Stimmen und eine Canzon zu 5 Stimmen*, hrsg. v. Arno Forchert u. Claudia Theis, Kassel u. a. o. J., S. 3–19.

⁹ Ebd., S. 120–151.

ersten Chors „Ehr sei Gott“ antwortet der zweite mit den Worten „Hilf Gott, was ist das für ein G'sang?“ Beide Chöre vereinigen sich erst zum Dankgesang „Gott dir sei Dank im höchsten Thron“ und abschließend im Schlußteil „Ehr, Macht, Kraft, Preis und Herrlichkeit“ (im 3/2-Takt). Die dramatische Gestaltung hat sehr alte Vorbilder im mittelalterlichen Spiel, dem nicht nur das unausrottbare „Kindlwiegen“ entsprungen ist, sondern auch zahllose Stücke mit darstellendem Charakter. Selbst Johann Sebastian Bach huldigte dieser Tradition in der Echo-Arie seines Weihnachtsoratoriums. „Alfanzereien“ nannte der preußische König Friedrich Wilhelm I. 1739 solche Bräuche und sprach ein Verbot aus.¹⁰

Nur drei Jahre nach dem Cymbalum Sionium brachte Schein eine Sammlung sehr moderner geistlicher Konzerte heraus (*Opella nova*). Das geringstimmige Konzert mit Basso continuo war aus Italien gerade erst in Deutschland bekannt geworden (Viadanas *Cento concerti ecclesiastici* wurden 1609 in Deutschland gedruckt), und Schein wagte einen der ersten Versuche in Deutschland. Allerdings wandte er eine sehr eigene Technik an, indem er Choräle verarbeitete. Gleich als zweites und drittes Stück der Sammlung, die durchaus eine Reihenfolge nach der „Kirchen-Ordnung“ (de-tempore-Ordnung) aufweist, betrifft dies die Konzerte *Gelobet seist du, Jesu Chris*“ und *Vom Himmel hoch da komm ich her*.¹¹ Die beiden Oberstimmen (CC) konzertieren jeweils in Vorimitationen, bevor der Choral regulariter im Tenor vorgetragen wird. Ist dies wieder ein Beleg für die Bedeutung und große Beliebtheit der Lieder, so ist auch das dramatische Element vertreten. „In dem großen, ganz herrlichen Weihnachtszwiegespräch Nr. 11: ‚Maria, begrüßt seist du holdselige‘ tritt die Stimme des grüßenden Engels (Tenor), der der gebenedeiten Jungfrau sogar in fast dramatischer Weise, im Stile des oratorischen, gottesdienstlichen Dialoges, in ‚wunderbar ausdrucksvoll freier, dreimaliger Wechselrede gegenüber‘.“¹²

Noch eine dritte Sammlung Scheinscher Kompositionen sei angeführt, sein Cantional oder Gesangbuch Augsburger Konfession 1627/1645. Die in einem Gesangbuch übliche de-tempore-Ordnung enthält von Nr. 5 bis 21 siebzehn Lieder *Von der Geburt Jesu Christi*. Einige „Kernlieder“ wie *Vom Himmel hoch da komm ich her* sind in zwei Versionen vertreten, zuerst ein schlichter Kantionalsatz, dann „Vorhergehende Melodey in Contrapuncto“, eine ausgezeichnete Fassung, die sich speziell für Hochfeste eignet. Beachtenswert ist die selbstverständliche Einbeziehung sowohl vom liturgischen Charakter des Hochfestes geprägter Lieder als auch solcher, die dem volkstümlichen Brauchtum verbundenen sind. Im einzelnen handelt es sich um folgende Lieder¹³:

¹⁰ Konrad Ameln, Wilhelm Thomas, *Der Quempas geht um. Vergangenheit und Zukunft eines deutschen Christnachtbrauches*, Kassel u. a. 1965, S. 27.

¹¹ Johann Hermann Schein, *Opella nova. Erster Teil Geistlicher Konzerten 1618. 30 Choralkonzerte zu 2 und 3 Stimmen mit Generalbaß*, hrsg. von Adam Adrio und Siegmund Helms Kassel etc. 1973 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 4).

¹² Johann Hermann Schein, *Opella nova. Geistliche Konzerte (Leipzig 1626). Zweite Abteilung*, hrsg. von Arthur Prüfer, Leipzig 1919 (*Sämtliche Werke*, Bd. 6).

¹³ Johann Hermann Schein, *Cantional oder Gesangbuch Augsburger Konfession 1627/1645. Teil 1. Choralsätze zu 4 und 5 Stimmen (ein Satz zu 6 Stimmen von Sethus Calvisius)*, hrsg. von Adam Adrio, Bd. 2.1, Kassel 1965 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*).

5. Vom Himmel hoch da komm ich her
6. Hymnus Sedulii. A solis ortus cardine
7. Verteuscht D. M. Luth. Christum wir sollen loben schon
8. Ein ander Lied. D. M. Luth. Vom Himmel kam der Engel Schar (Melodie = 5, möglich auch „Im Thon“ Nr. 6)
9. Ein anders. D. M. Luth. Gelobet seist du, jesu Christ
10. Dies est laetitiae Der Tag, der ist so freudenreich
11. Ein alt geistliche Lied von der Geburt Jesu Christi. Puer natus in Bethlehem (Lat u. dt.)
12. Ein ander alt Liedlein. In dulci jubilo
13. Am H. Christtag/Evang. Luc. 2. Im Thon: der Tag der ist/stc. (= Nr. 10)
14. Ein alt Christ-Metten Liedlein. Quem pastores laudavere
15. Ein Liedlein vom neugebornen Kindlein Jesu. Lobt Gott, ihr Christen all zugleich bis 21, dann Vom newen Jahr
16. Ein anders. Geborn ist uns der Herre Christ
17. Freut euch, ihr lieben Christen
18. Uns ist geborn ein Kindelein
19. Uns ist ein Kindlein heut geborn
20. Nun ist es Zeit zu singen hell
21. Wir Christenleut habn itzund Freud

Scheins Nachfolger im Thomaskantorat (1631–1657), Tobias Michael (1592–1657), müssen wir hier übergehen, da sich unter seinen wenigen Kompositionen keine Weihnachtsstücke finden¹⁴.

Auch Sebastian Knüpfer (1633–1676), Thomaskantor von 1657 bis 1676, hat nur relativ wenige Weihnachtsstücke geschrieben. Zu nennen sind etwa *O benegnissime Jesu*, *Ach mein herzliebes Jesulein*, *Dies ist der Tag, den der Herr macht* und *Dies est laetitiae*, letzteres ist als Manuskript aus der Fürstenschule Grimma in der Sächsischen Landesbibliothek aufbewahrt und zeigt als Aufführungsjahre jeweils „Fer. 1. Nat. Chr.“ (Feria prima nativitatis Christi) 1682, 1683, 1687, 1692, 1695, 1696, 1699 und 1719. Ausführende sind ein sechsstimmiger Chor (CCATTB, 4 voci nel rip.), Streicher (2 Vl., 3 Vla.) und Bläser (2 Fag., 2 Clarinos, 3 Tr., Pk., 4 Bombardi/3 Piffari, Bc.). Ein besonders hervorstechendes Werk stellt das Weihnachtskonzert *Vom Himmel hoch, da komm ich her* dar; vier Aufführungen in Grimma sind für die Jahre 1682, 1684, 1698 und 1722 verzeichnet. Die instrumentale Besetzung ähnelt dem *Dies est laetitiae*, auch hier sind „Bombardi“ eingesetzt. Die Herausgeberin der Neuausgabe hat dies mit „Posaunen“ übersetzt und auch die Verwendung von Fagotten freigestellt.¹⁵ Jedenfalls sind Holzbläser die angemesseneren Instrumente, denn im Verlauf des Stückes werden die Bombardi konsequent mit dem „Choro dei Pastori“ (ATB) kombiniert (Posaunen sind Instrumente hochgestellter Persönlichkeiten, Holzblasinstrumente traditionell den

¹⁴ Tobias Michael, *Psalm-Motetten für fünfstimmigen Chor und Basso continuo*, hrsg. von Claudia Theis, Kassel u. a. 1988.

¹⁵ Sebastian Knüpfer, *Vom Himmel hoch, da komm ich her. Weihnachtskonzert für drei Soprane, Alt, Tenor, Baß (solistisch oder chorisch), vierstimmigen gemischten Chor, drei Violinen, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, Harfe (ad. Lib.) und Basso cantino*, hrsg. von Claudia Theis, Kassel u. a. 1992, S. 46.

Hirten zugeschrieben), die Streicher mit den „Chori angelorum“ (SSS).¹⁶ Abschließend vereinigen sich die beiden Chöre im „Choro pieno“ zum „Alleluja. Gelobt sei Gott“. Damit ist schon klar, daß es sich bei diesem Stück wiederum um eine dramatische Szene handelt; auf Melodieübernahmen aus dem Choral verzichtet Knüpfer.

Als letzter Thomaskantor im 17. Jahrhundert wirkte seit 1677 Johann Schelle (1648–1701). Er hat neben zwei Vertonungen von *Uns ist ein Kind geboren* und einer (von Arnold Schering bezeichnet als) „Duettkantate oder besser ‚Aria‘“¹⁷ *Ach mein herzliebtes Jesulein*¹⁸ drei größere Weihnachtsstücke komponiert: eine Kantate *Ehre sei Gott in der Höhe*, eine Choralkantate *Vom Himmel kam der Engel Schar*¹⁹ und den *Actus Musicus auf Weyh-Nachten*. Die Kantate *Ehre sei Gott in der Höhe*²⁰, groß besetzt mit Trompeten und Pauken als Festtagsmusik, wird von einer Sonata pastoralen Charakters (3/2-Takt) eingeleitet und besteht dann aus einem großen polyphonen Chor, der (wie übrigens auch bei Knüpfer die entsprechende Textstelle) mit einem Kanon beginnt und nach einem mehrteiligen, reduzierteren Mittelabschnitt wiederholt wird; es handelt sich also um ein recht traditionelles Stück. Die Choralkantate dagegen ist von „neuerem Typ“ (Schering) und ergänzt durch die musikalische Verarbeitung der Chormelodie die neuartige Predigtpraxis des orthodoxen Pfarrers Johann Benedict Carpzwow, sonntäglich ein Kirchenlied genauer zu erläutern. (Schelle war einerseits in die Auseinandersetzungen zwischen Pietisten und Orthodoxen involviert und hatte andererseits an dem pietistischen Gesangbuch *Andächtige Studenten* des Johann Pezel mitgearbeitet.) Die sechs Strophen des Lutherschen Chorals werden in der Kantate in unterschiedlicher Weise behandelt: 1) fünfstimmiger Chorsatz, figural begleitet, mit Cantus firmus in der Oberstimme, 2) das Sopran-Solo koloriert die Chormelodie und konzertiert mit zwei Violinen, gegen Ende der Strophe tritt der Chor hinzu, 3) nach einem achttaktigen Ritornello beginnen die einzelnen Zeilen der Strophe jeweils motettisch mit Vorimitation und münden in den homophonen Liedsatz, 4) Chormelodie in der Baßstimme, Oberstimmen koloriert und polyphon in dramatisch aufgelöster Satzstruktur (beginnt mit einer Akklamation), es folgt ein Ritornello, 5) das Tenor-Solo koloriert die Chormelodie, ist aber ansonsten kompositorisch ähnlich wie die zweite Strophe gestaltet, 6) die sechste Strophe ähnelt in der Anlage stark der ersten. Satztechnisch ist damit ein doppelter Rahmenbezug gegeben zwischen erster und sechster sowie zweiter und fünfter Strophe, der jeweils durch ein Ritornell vor der dritten und nach der vierten Strophe noch verstärkt wird.

Sicherlich das interessanteste Stück aus der genannten Reihe ist der *Actus Musicus auf Weyh-Nachten* aus dem Jahre 1683.²¹ Textgrundlagen sind die Bibel (Lukas 2, 1–20) und 14 Strophen des Chorals „Vom Himmel hoch“ (1–11, 13–15). Der Bibeltext wird von

¹⁶ So wörtlich im Manuskript D-DI: Hs. 1825/E/520.

¹⁷ Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau, *Ausgewählte Kirchenkantaten*, hrsg. von Arnold Schering, Leipzig 1918, S. L. (DDT 58/59).

¹⁸ Ebd., S. 219–223.

¹⁹ Ebd., S. 167–206.

²⁰ Johann Schelle, *Ehre sei Gott in der Höhe. Kantate für 5-stimmigen Chor, Orchester und Orgel*, hrsg. von Dietrich Krüger, Stuttgart und Hohenheim 1960 (*Die Kantate* 90).

²¹ Johann Schelle, *Vom Himmel hoch. Actus musicus auf Weih-Nachten für Sopran- und Tenor-Solo, gemischten Chor, Streicher, Bläser und Basso continuo*, hrsg. von Friedrich Wanek, Mainz 1969.

einem Evangelisten (Testo) in oratorischer Art als Rezitativ vorgetragen, die wörtliche Rede (Soliloquenten) des Engels arios mit konzertierender Posaune, die der Engelschar als sechsstimmiger polyphoner Chor (beides im 3/2-Takt). Für die Sechsstimmigkeit, in diesem Werk ein Einzelfall, gibt es eine ganze Reihe von Parallelbeispielen. Das Rezitativ des Bibeltextes beginnt einleitend „sine fundamento“. Nach einem Rezitativo secco von 15 Takten setzt, sobald von der Heiligen Familie die Rede ist, eine Streicherbegleitung ein (Rezitative accompagnato), doch beschränken sich die Rezitative ansonsten auf das Rezitativo secco. Zahlreiche Textbezüge sind auszumachen, Schlüsselwörter werden immer wieder durch Koloraturen (beispielsweise bei „leuchtet“ und „eilend“) oder durch Wechselnoten und eine Drehfigur (wie bei dem sujetbedingten Text „wickelt ihn in Windeln“) hervorgehoben. Im ariosen Gesang geschieht dasselbe etwa mit dem Wort „Freude“.

Der Weihnachtschoral *Vom Himmel hoch* zieht sich als roter Faden durch das ganze Stück. Die musikalische Verarbeitung richtet sich nach Satztypen, die auch in der Chorkantate *Vom Himmel kam der Engel Schar* zu finden sind: 1) homophoner Liedsatz (Melodie in der Oberstimme) mit Orchesterbegleitung, 2) motettischer Satz mit Vorimitation der einzelnen Zeilen und homophon vorgetragenem Abschluß, 3) polyphoner Satz mit Cantus firmus im Baß und schließlich 4) Vortrag der kolorierten Chormelodie mit konzertierendem Charakter und instrumentalem Einschub eines weiteren, akkordisch vorgetragenen Chorals (*Gelobet seist du, Jesu Christ* und *Wir Christenleut*; eine Anspielung auf den Choral *Lobt Gott ihr Christen alle gleich* findet sich in Teil drei). Dieser Praxis ist aber schon die einleitende Sonata verpflichtet, deren Tutti-Partien im Stile einer Intrada durch die vier Choralzeilen des beherrschenden Weihnachtschorals *Vom Himmel hoch* unterbrochen wurden. Eine Besonderheit bildet der vierte verarbeitete Weihnachtschoral, der gleich zweimal auftritt: eine *Sonata pastorella* mit einer Melodievariante des *In dulci jubilo*.

Hier findet sich also die Aufnahme eines Liedes der volkstümlichen Tradition in den Zusammenhang eines großdimensionierten Kirchenmusikwerks. Wie bereits erwähnt wurden die volkstümlichen Lieder zur Weihnacht in Leipzig immer in der Vesper zum Magnificat und beim Kurrendesingen gesungen.²² Darüber hinaus waren dramatische Spiele wie „Larvae natalitiae oder das Heilige Christ Spiel“ oder das „Agiren des heiligen Christ“ bis 1680 üblich, und wurden wegen der Pest wenig später als „päpstische Greuel“ verboten und abgeschafft.²³ Doch die Hauptgottesdienste zur Weihnacht begannen mit dem Introitus *Puer natus est nobis*. Liturgisch geprägte Choräle wurden erst nach der Epistel (*Gelobt seist du Jesus Christ*) und vor der Predigt (*Ein Kindelein so löblich*) gesungen. Wie der Gedanke der dramatischen Darstellung in die Werke von Schein (*Ehr sei Gott in der Höh allein* und *Maria, begrüßt seist du holdselige*) und Knüpfer (*Vom Himmel hoch, da komm ich her*) Eingang gefunden hat, so bedeutete es einen weiteren Schritt der Akzeptanz bürgerlichen, ja sogar bäuerlichen Brauchtums, wenn nun volkstümliche Lieder in die feierliche Kirchenmusik aufgenommen wurden. Was dies zu jener Zeit bedeutete, läßt sich am besten in der Gegenüberstellung der

²² Siehe auch Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs. Zweiter Band: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 19.

²³ Ebd., S. 76.

Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1664 beobachten. Dieses Werk enthält keinerlei Bezüge zur weihnachtlichen Liedtradition, nur andeutungsweise läßt Schütz in der Verkündigung durch den Engel den pastoralen Topos anklingen. Es ist noch ganz von den aus dem gregorianischen *Accentus* abgeleiteten Rezitativen und den geistlichen Konzerten der Soliloquenten geprägt, und somit von seinem höfischen Umfeld in der Residenz Dresden bestimmt.²⁴ Die Dominanz des protestantischen Choral in der Leipziger Weihnachtsmusik verweist dagegen auf die bürgerliche Prägung der Stadt, die eben in der Aufnahme des Gesangs der Gläubigen eine besondere Nähe dokumentiert, die selbst vor volkstümlichen Elementen nicht zurückscheut. Dies ist ein Beispiel für die nicht nur regional und konfessionell, sondern auch sozial bedingten Ausprägungen der Musik. Sie besitzt über alle Zeitstilistik hinaus eine spezifische Differenzierung, die nicht im Sinne eines künstlerisch wertvolleren oder kompositorisch fortschrittlicheren Prinzips für eine Kunstgeschichte als mehr oder weniger relevant beurteilt werden sollte, zumindest nicht von einer sich als kritisch verstehenden Geschichtswissenschaft. Gerade die Festigkeit der Weihnachtstraditionen in der Musik ist dann eben kein Kriterium, diese Werke von vornherein aus der Kunstmusik auszuschließen, wie es übrigens mit der gesamten Kirchenmusik seit etwa 1800 unter dem Verdikt des „Funktionalen“ tatsächlich geschehen ist.

²⁴ Helmut Loos, *Weihnachten in der Musik. Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik*, Bonn 1991, S. 62 f.