

Ständige Konferenz  
Mitteldeutsche Barockmusik  
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

MBM

# JAHRBUCH 2001

**P**

Präsenz

SLUB Dresden  
zell1

LQ  
80100  
S778  
-2001



IM VERLAG DER MUSIKALIENHANDLUNG  
KARL DIETER WAGNER

FH1



# JAHRBUCH 2001

Musikwissenschaftliches Institut  
an der Universität zu Köln

## JAHRBUCH

2001





Ständige Konferenz  
Mitteldeutsche Barockmusik  
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

# JAHRBUCH

## 2001

Herausgegeben von  
Wilhelm Seidel und Peter Wollny

Redigiert von  
Dagmar Paetzold und Bernhard Schrammek

Verlag der Musikalienhandlung  
Karl Dieter Wagner

Die „Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.“ erhält ihre Mittel vom Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, dem Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt, dem Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst und dem Thüringer Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst.

Wir bitten darum, Manuskripte, Anfragen und Rezensionsexemplare an das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, Postfach 100920, 04009 Leipzig oder an die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V., Geschäftsstelle Michaelstein 3c, 38889 Blankenburg zu senden.



ISBN 3-88979-098-4

© 2002 by Karl Dieter Wagner, 29640 Schneverdingen

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung  
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich  
geschützte Werk oder Teile daraus in einem fotomechanischen oder sonstigen  
Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Druck und Verarbeitung: WS Druckerei Werner Schaubruch GmbH, Bodenheim

## Inhalt

Vorwort	7
Wolfgang Horn: Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken Johann David Heinichens	9
Helen Geyer: „Die Phantasie ist izt die wirksamste Kraft seiner Seele“ Rührung und Modernität. Überlegungen zu Wielands und Schweitzers <i>Alceste</i>	41
Michael Maul: Elias Nathusius. Ein Leipziger Komponist des 17. Jahrhunderts	70
Wilhelm Seidel: Das Kleid und sein Träger. Eine Vorüberlegung zur Stilfrage	99
Lothar Schmidt: Bemerkungen zur Reflexion auf Nation und Stil in der Frühen Neuzeit	109
Jürgen Heidrich: Heinrich Isaacs (?) <i>Missa Carminum</i> . Überlieferung – Werkgestalt – Gattungskontext	123
Peter Wollny: Zur Thüringer Rezeption des französischen Stils im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert	140
Dieter Gutknecht: „... dessen zu dem Päbſtlichen GOTTES-Dienſte <i>componirte</i> Stücke ... von vielen Teuſchen <i>Muſicis</i> hochgehalten.“ Zur Rezeption der in Italien komponierten Werke Johann Rosenmüllers in Mitteldeutschland	153
Brit Reipsch: Telemann unter italienischem Einfluß – die Opernarien der zwanziger Jahre	164
Hartmut Krones: Mitteldeutsche Barockkomponisten im Wiener Musikſchrifttum des frühen 19. Jahrhunderts	186
Jaroslav Bužga: Die Kirchenkompositionen Dresdner Komponisten in Böhmen	203
Luba Kyyanovska: Barocke und insbesondere Bachſche Einflüſſe auf das Schaffen Lemberger Komponisten des 20. Jahrhunderts	214
Panja Mücke: Johann Adolf Haſſes Dresdner <i>Drammi per muſica</i> und die italienische Operntradition	222
Wolfgang Ruf: Händel in England. <i>L'Allegro, il Penſeroſo ed il Moderato</i>	232

Barbara Wiermann: Aleksandra Patalas, <i>Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow</i> , Kraków 1999 (Besprechung)	242
Claudia Konrad: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2001	248
Personen- und Ortsregister	257

## Vorwort

Das vorliegende Jahrbuch bietet eingangs den ersten Teil der Studie „Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre“ von Wolfgang Horn. Ihr zweiter Teil wird im nächsten Jahrbuch erscheinen.

In der zweiten Hälfte des Jahrbuchs, beginnend mit dem Beitrag von Wilhelm Seidel, werden die Referate veröffentlicht, die 2000 im Rahmen der Tagung „Mitteldeutsche Barockmusik im europäischen Kontext“ im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig gehalten worden sind.

Die Herausgeber



# Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre

## Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken

Johann David Heinichens\*

von Wolfgang Horn

### 1. Einleitung: „Harmonik“ als das Allgemeine des Spezifikums „Satz“

Bei der Frage nach den Anfängen harmonischen Denkens stößt man auf ein Problem-bündel, in dem sich historische und systematische, praktische und theoretische, objektive und subjektive Aspekte in vielfältiger Weise durchdringen und zu verschiedenen Konstellationen fügen. Von vornherein ist klar, daß die Kompositionstechnik selbst einen Stand erreicht haben muß, der zum einen den Faktor „Harmonie“ als solchen deutlich hervortreten läßt, und der zum anderen die Beschreibung dieses Faktors gemäß einer geringen Anzahl genereller Normen oder „Regeln“ erlaubt, ohne daß dieser Stand die Annahme eines absolut meßbaren „Fortschritts“ in der Komposition legitimieren könnte.

Freilich ist es dem modernen „historischen Gewissen“ nicht angenehm, mit Phänomenen konfrontiert zu werden, über die man offenkundig nur in anachronistischen Begriffen reden kann. Es hielte sich lieber nur an dasjenige, was eine Zeit selbst an expliziten Äußerungen über Musik hinterlassen hat, in der Hoffnung, dann „angemessen“ verstehen zu können, wie Kinder dieser Zeit ihr Tun begriffen und wie sie ihre Ideen in die Tat umgesetzt haben. Dieser rigide Historismus, der von den in der Textinterpretation vielfach eingeübten hermeneutischen Verfahren<sup>1</sup> methodisch gestützt wird, unterstellt eine Gleichzeitigkeit von praktischem Handeln und theoretischer Reflexion, die nur in Bezirken plausibel ist, in denen man ohne vorherige Kenntnis expliziter Anweisungen – also ohne konkretes Bewußtsein von konventionell geregeltm richtigem und falschem Handeln – nicht zurechtkäme. Man könnte keinen strengen Satz schreiben – um von Gebilden wie einer Fuge zu schweigen –, wenn man nicht wüßte, daß Dissonanzen vorbereitet und durch Sekundschritt abwärts aufgelöst werden müssen. Musikalischer „Satz“ beruht fraglos auf Konventionen, und mit diesen Konventionen muß man sich vertraut machen, um die Regularität einer Komposition beurteilen zu können. In diesem Bereich wird man gerne auf ältere Texte zurückgreifen, die diese Konventionen nicht nur bezeugen, sondern auch als Normen ausweisen, deren Verletzung begründet werden muß, wenn nicht ein Satzfehler konstatiert werden soll.

---

\* Teil II: „Die Besprechung der Cantata *Della mia bella Clori* von Carlo Francesco Cesarini in Johann David Heinichens *Anweisung* zum Generalbaß (1711)“ wird im Jahrbuch 2002 erscheinen.

<sup>1</sup> Gemeint sind hier Interpretationsweisen im Gefolge von Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6. Auflage, Tübingen 1990 [1. Auflage 1960], die die Geschichtlichkeit nicht nur der Kunstwerke, sondern auch der Möglichkeiten ihres Begreifens reflektieren, nicht aber solche Analysemethoden, die ihr Ziel in der Freilegung irgendwelcher symbolischer oder semantischer Gehalte von Musik sehen.

Wo aber sind die Texte, die das „harmonische Denken“ der Komponisten um 1700 dokumentieren würden? Wo wird in der Literatur dieser Zeit die in den Kompositionen zunehmend einfacher werdende kadenzelle Struktur der Harmonien beschrieben in einer praxisnahen, in kompositorisches Handeln umsetzbaren Weise? Darf man vom verbreiteten Schweigen auf die Nicht-Existenz oder Nicht-Relevanz des Bereiches einer „harmonischen Konzeption“ schließen, die im übrigen der musikanalytische „common sense“ für die Barockmusik – und partiell auch für frühere Zeiten – stillschweigend annimmt? August Wilhelm Ambros hat über den großen und erfindungsreichen Harmoniker Franz Schubert die tiefgründigen Sätze geschrieben: „Schubert lernte musikalisch die Regel und das Gesetz, wie ein Kind die Sprache seiner Heimat lernt und vortrefflich redet, ohne sich nach Grammatik und Syntax über das Gesprochene Rechenschaft geben zu können“.<sup>2</sup> Wenn man in eine Musiksprache hineinwachsen kann wie in eine Muttersprache, dann wäre das Schweigen des Schrifttums verständlich: die Lernprozesse funktionieren auch ohne explizite Kenntnis der Strukturen, die es zu erlernen gilt. Daraus folgt freilich nicht, daß derartige Strukturen nicht auf den Begriff gebracht werden könnten. Verhielte es sich so, daß man in Ermangelung „authentischer“ Begriffe auf willkürliche Setzungen angewiesen wäre, so würde dies bedeuten, daß eine Qualifizierung analytischer Methoden und Ergebnisse nicht möglich wäre. Solche Bedenken kann eine Disziplin, die nach Wissenschaftlichkeit strebt, schlechterdings nicht sorglos beiseite schieben.

„Harmonische Analyse“ – gleich welcher Observanz – reduziert den konkret notierten Satz auf ein „Allgemeineres“, das als „gerichtete Bewegung von Harmonien“ umschrieben werden kann. „Harmonie“ besagt, daß äußerlich verschiedene Akkorde einen gemeinsamen Ursprung haben können und in einem Klanggehalt aufgehoben sind, der eine im Kern identische „Bedeutung“ repräsentiert. Die Möglichkeit der Reduktion verschiedener Akkorde auf eine gemeinsame Harmonie setzt das Theorem der „Umkehrbarkeit“ voraus. Das Verfahren, Akkorde ohne durchgängige Terzenstruktur auf die sie umgreifende Harmonie zurückzuführen, besteht in der Reversion von Umkehrungen: die Bedeutung der „Dominante“ in C-Dur kann den verschiedensten Akkorden zukommen, sofern sie auf *G* fundiert sind und die Durterz *H* aufweisen. Sextakkord, Dominantseptakkord, Quintsextakkord, Terzquartakkord, Sekundakkord, verkürzter Dominantseptnonakkord usw. sind besonders „gefärbt“, aber im Kern ihrer Dominantbedeutung identisch. Der Ausdruck „gerichtete Bewegung“ in der oben genannten Bestimmung setzt eine Hierarchie unter den Klängen, mithin auch die Annahme eines „Bezugszentrums“<sup>3</sup> voraus. Da den Klängen im zeitlich bewegten Gefüge eine „Bedeutung“ nicht absolut zukommt, sondern relativ, d. h. in Abhängigkeit vom Zentrum und von einander, kann

<sup>2</sup> August Wilhelm Ambros, „Schubertiana“, in: ders., *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1874, S. 174–191; zitiert nach: *Schubert-Anthologie*, hrsg. v. G. Braungart und W. Dürr, Stuttgart 1996, S. 102.

<sup>3</sup> Die eingebürgerte Rede von einer „Zentrierung“ um die Tonika ist zwar unmißverständlich – und auch im vorliegenden Beitrag wird sie nicht vermieden –, doch sei wenigstens hier darauf hingewiesen, daß das Bild des „Zentrums“ eher einer Kreis- oder Kugelvorstellung entspricht, die dem linearen Ablauf von Musik in der Zeit nicht recht angemessen ist. Hinter dieser Redeweise steht vielmehr ein Ordnungsbestreben, das die Systematik der Klangbeziehungen möglichst einfach veranschaulichen möchte, wobei dann die Zeitgebundenheit musikalischer Vorgänge preisgegeben wird.

man diese Art der Bedeutungskonstitution als „funktional“ bezeichnen. „Funktional“ ist jede Art des Denkens, die die um ein Bezugszentrum gruppierten Klänge in Abhängigkeit von diesem Zentrum bestimmt. Wenn ein solches Denken auf die Anwendung des Umkehrungstheorems verzichtet, mithin die Reduktion von Umkehrungsformen auf Terzenstrukturen nicht vollzieht, so muß es mit einer größeren Anzahl von Klangcharakteren operieren, die aber nichtsdestoweniger ihre Position und Bedeutung im Gefüge behaupten. Im Moment einer wechselseitigen Abhängigkeit der Akkordbedeutungen oder „Funktionen“ – und nicht lediglich in der farblos-formalen Bedeutungsnuance im Sinne von „Amt, Aufgabe“ oder gar „Zweckdienlichkeit“ – liegt die tiefere Berechtigung für die Verwendung gerade dieses Ausdrucks, der dadurch in die Nähe des in der Mathematik gebräuchlichen Funktionsbegriffs gerät, dessen Eindeutigkeit ihm jedoch mangelt.<sup>4</sup>

Wenn es gelingt, die Vorstellungen von „Harmonie“ und „Klangzentrum“ wenigstens als Implikationen eines Textes zu erweisen, dann dokumentiert dieser Text unter der Oberfläche älterer Terminologie und partiell anderer Denkweisen im Kern bereits funktionsharmonisches Denken, und die funktionsharmonische Analyse der Musik kann dann selbst in streng historistischer Perspektive nicht mehr als anachronistisch, als historisch unangemessen und den Sinn des Analysierten verfehlend betrachtet werden; denn der scheinbare Anachronismus ist durch logisch nachvollziehbare Operationen beseitigt worden. „Funktionsharmonisches Denken“ als Implikation einer Kantatenanalyse zu erweisen, die Johann David Heinichen 1711 publiziert hat, ist das Ziel der beiden Teile des vorliegenden Beitrags, der demnach nicht lediglich der Wissensvermittlung dienen will, wenngleich eine erklärende Paraphrase des Primärtextes zuweilen nötig ist. Es geht dabei nicht in erster Linie um einen Prioritätsnachweis. Sollte die implikationsbezogene Lektüre früherer Autoren zu ähnlichen Ergebnissen führen, so wäre es desto besser für die hier vertretene Meinung, daß Heinichens Schriften im Hinblick auf das musikalische Denken und Handeln von Komponisten einen terminus ante quem darstellen: einen Zeitpunkt, zu dem die Existenz der reflektierten Phänomene bereits vorauszusetzen ist. Im Rückblick kann gesagt werden, daß die Vorstellung, eine „Tonart“ und damit ein für Konzeption wie Wahrnehmung wichtiges Orientierungsschema werde harmonisch und auf der Grundlage der Dur- oder der Molltonleiter konstituiert, ein Konzept mit großer Zukunft war, dessen ästhetische Überlegenheit über alternative Konzepte früherer Zeiten weder erwiesen werden kann noch behauptet werden muß.

Heinichens Zugang zu den Grundkategorien des Komponierens – Zeit und Klang – war von den Fragen und Problemen desjenigen geleitet, der vom Cembalo aus die

<sup>4</sup> „Stufen-“ und „Funktionstheorie“ sind in keiner Weise „Theorien“ gleichen Ranges. Will eine „Stufentheorie“ etwas über Harmoniebeziehungen aussagen und nicht lediglich ein toter Akkordkatalog sein, so operiert sie wenigstens implizit mit dem Funktionsbegriff. Dies klargemacht zu haben, gehört zu den zahlreichen Verdiensten der Arbeit von Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1967 (2. Auflage 1988, = Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Band 2), vgl. insbesondere S. 31–33. Im vorliegenden Text werden Stufen der Leiter in sonst nicht üblicher Weise mit arabischen Ordnungszahlen gezählt, um eine mißverständliche Verquickung der rein deskriptiven Angabe der Tonposition mit bestimmten harmonischen Funktionen zu vermeiden. Die „6. Stufe“ in Dur kann sowohl die Funktion Tp (bei Bezifferung 5.3) als auch die Funktion 3S (bei Bezifferung 6) haben, während man bei der Angabe „VI. Stufe“ primär an Tp denken wird.

Komposition rekonstruierend verstehen wollte, um von diesem Verständnis aus das Stück gleichsam von innen heraus mit- und nachschaffend korrekt begleiten zu können.<sup>5</sup> Der Ausdruck „pragmatische Harmonielehre“ benennt Weg und Absichten Heinichens und soll – ohne Werturteil – zur Abgrenzung von jener anderen Disziplin dienen, die in den Traditionen spekulativer Musiktheorie nach „metaphysischen“ (mathematischen, physikalischen, psychologischen) Gründen der Phänomene forscht. Heinichens Ansatz erlaubt freilich näher liegende Schlüsse auf kompositorische Praxis als etwa Rameaus viel tiefer gehende Forschungen. Zwar ist die Durchführung des Ansatzes und die Verbalisierung der Ergebnisse eine große individuelle Leistung Heinichens. Doch man darf vermuten – beweisen kann man es nicht –, daß sich in Heinichens Formulierungen Denkkategorien zeigen, die beim Gros barocker Komponisten als internalisierte Handlungsmaximen wirkten.

Die beiden Traktate Heinichens werden im folgenden abgekürzt zitiert als *Anw* (1711)<sup>6</sup> und *GbC* (1728)<sup>7</sup>.

## 2. Johann David Heinichens *Neu erfundene und gründliche Anweisung* (Hamburg 1711) und die *Cantata Della mia bella Clori* von Carlo Francesco Cesarini (1666 bis nach 1741)

Zunächst sind in aller Kürze Fakten zu referieren, die in anderem Kontext bereits ausführlicher dargestellt worden sind.<sup>8</sup> Johann David Heinichen, geboren 1683 in Krössuln bei Teuchern im sächsischen Sekundogeniturfürstentum Sachsen-Weißenfels, besuchte in Leipzig die Thomasschule, studierte danach die Rechte und musizierte zu dieser Zeit im Telemannischen Collegium musicum, wohl als Spieler der Tasteninstrumente, wobei ihm natürlich in erster Linie die Ausführung des Generalbasses oblag. Nebenbei brachte er Opern aus seiner Feder in Leipzig und Naumburg auf die Bühne. Die Naumburger Opern der Jahre 1709 und 1710 hatte Heinichen im Auftrag des Herzogs Moritz Wil-

<sup>5</sup> Mit Heinichens Rekonstruktion des Akzenttaktes und der zeitlichen Dimension musikalischer Kontinuität hat sich der Vf. in drei früheren Arbeiten befaßt. Auch die einfachen Ordnungsvorstellungen im Bereich der Zeit ließen sich als „funktional“ verstehen: betonte und nicht betonte Zeiten entstehen nur im Gefüge, „absolut“ existieren sie nicht. Vgl. Wolfgang Horn, „Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit. Die ‚quantitas intrinseca‘ und der Begriff des Akzenttakts“, in: *Musiktheorie* 7 (1992), S. 195–218; ders., „Notation als Repräsentation der Akzentstruktur. Die Erscheinungsformen des Zweier- und Dreiertaktes in den Autographen Johann David Heinichens“, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 1–23; ders., „Takt, Tempo und Aufführungsdauer in Heinichens Kirchenmusik. Ein Beitrag nicht nur zur Aufführungspraxis“, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 147–168, sowie: „Quellentext: Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung* [...]“, Hamburg 1711, S. 65–111 und 175–183, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 169–181.

<sup>6</sup> Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Reprint der Ausgabe Hamburg 1711, hrsg. v. W. Horn (= Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, XV), Kassel 2000.

<sup>7</sup> Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim und New York 1969).

<sup>8</sup> Wolfgang Horn, „Einleitung“ zum Faksimile der *Anw* (1711), S. 5\*–27\*; ders., „Johann David Heinichens erste dokumentierte Begegnung mit der italienischen Cantata. Anmerkungen zu Heinichens frühen Jahren und zu dem Stück *Della mia bella Clori* des Carlo Francesco Cesarini“, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 113–136.

helm von Sachsen-Zeitz geschrieben; daß er aber dessen Hofkapellmeister gewesen sei, läßt sich nicht belegen. Mit der Landstrauer nach dem Tod des Zeitzer Thronfolgers Anfang 1710 endete die Verbindung Heinichens zu diesem Hof. Es folgte ein längerer Italienaufenthalt (1710/11–1716/17), der Heinichen ein Engagement als Hofkapellmeister in Dresden einbrachte; in dieser Position ist er 1729 gestorben.

Die Konzeption seiner Generalbaßlehre fällt in die Leipziger und Zeitzer Jahre. Sie hat sich in zwei Büchern niedergeschlagen: in der 1711 erschienenen *Anweisung*<sup>9</sup> und dem 1728 im Selbstverlag herausgegebenen *General-Bass in der Composition*. Es ist für die Geschichte des Nachdenkens über Musik bedeutsam, daß das spätere Buch die Grundlinien des früheren Buches beibehält. Ausgebaut wurden vor allem die 1711 nicht oder nur rudimentär vorhandenen, in ihrer Intention aber eher konservativen Ausführungen zum figürlichen Dissonanzgebrauch.<sup>10</sup>

In beiden Traktaten bespricht Heinichen eine vollständige italienische Cantata. 1728 ist dies eine Cantata von Alessandro Scarlatti mit dem Textbeginn „Lascia, deh lascia al fine di tormentarmi più, Tiranno Amore“, deren Verfasser Heinichen ausdrücklich nennt und die auch in zahlreichen Handschriften breit überliefert ist. Dieses Stück ist – nicht zuletzt dank der Transkription durch George J. Buelow<sup>11</sup> – dem Studium leicht zugänglich. Dies gilt nicht für die Cantata *Della mia bella Clori*, die Heinichen 1711 in der *Anweisung* ohne Nennung eines Autors publiziert hat. Die Konkurrenz des Buches von 1728 und das schlechtere Druckbild des Buches von 1711 – ein gravierender Mangel, den natürlich auch ein Faksimile-Nachdruck nicht beheben kann –, haben wohl dazu geführt, daß die ältere Cantata, ja das ältere Buch insgesamt, kaum jemals Gegenstand eingehender Betrachtung geworden sind.

Erst im Zuge der Vorbereitung des Faksimile-Nachdrucks der *Anweisung* wurde der römische Geiger Carlo Francesco Cesarini (1666 bis nach 1741) als Komponist der Cantata ermittelt; Heinichen selbst wußte vielleicht gar nicht, von wem das Stück stammt.<sup>12</sup> Die Cantata ist nicht exakt datierbar; ein Autograph ist nicht erhalten. Die Angabe „um

<sup>9</sup> Erschienen bei „Benjamin Schiller im Dohm“ zu Hamburg. Im gleichen Verlag erschienen auch die Schriften von Friedrich Erhard Niedt und Johann Matthesons *Neu-eröffnetes Orchestre* (1713), Faksimile-Nachdruck Hildesheim und New York 1993.

<sup>10</sup> Vgl. *GbC* (1728), Andere Abtheilung, I. Capitel: „Von theatralischen Resolutionibus der Dissonantien“, S. 585–724. „Konservativ“ ist die Tendenz dieses Kapitels deshalb, weil es darum geht, „moderne“ satztechnische Verfahren über den Lizenz- oder Figurbegriff an die alten Regeln des strengen Kontrapunkts zurückzubinden. Der *GbC* (1728) ist in vielen Punkten als Frucht langjähriger Beschäftigung mit der Materie vielfach besser organisiert und breiter ausgebaut als die *Anw* (1711). Doch kommt insbesondere im Hinblick auf die harmonischen Implikationen des „normalen“ musikalischen Satzes nichts hinzu, was gegenüber den bereits 1711 vorhandenen Äußerungen „wesentlich“ neu wäre.

<sup>11</sup> George J. Buelow, *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*, Berkeley und Los Angeles 1966 (Revised Edition 1986; auch: University of Nebraska Press [1992]), Chapter IX, S. 230–260, und Appendix, S. 281–294 (1966), bzw. Chapter 9, S. 249–274, und Appendix A, S. 293–306 (1992).

<sup>12</sup> Cesarini als Person interessiert im vorliegenden Beitrag nicht; vgl. die beiden derzeit neuesten Lexikonartikel: Hans Joachim Marx, Art. „Cesarini, Carlo Francesco, genannt ‚Carlo del Violino‘“, in: *MGG* 4 (Personenteil), 2. Auflage, Kassel 2000, Sp. 604–606, und Lowell Lindgren, Art. „Cesarini, Carlo Francesco“, in: *NGroveD* 5, Second edition, London 2001, S. 391 f. Die im Text genannten Lebensdaten folgen dem in den genannten Artikeln referierten neuesten Erkenntnisstand; überholt und korrekturbedürftig sind damit die Daten „um 1664 bis um 1730“, die in den in Anm. 8 genannten Publikationen noch im Anschluß an die vorangehenden Auflagen von *MGG* und *NGroveD* angeführt sind.

1700“ ist wohl weit genug, um das richtige Datum einzuschließen. Es ist unbekannt, auf welchem Wege Heinichen Kenntnis von diesem Stück erlangte. Offenkundig war keine der untersuchten Parallelquellen Vorlage (auch nicht umgekehrt Abschrift) des von Heinichen publizierten Notentextes. Gerade dies aber zeigt die europaweite Verbreitung des italienischen Solokantatenrepertoires in musizierfreudigen Zirkeln, wie es sie auch und gerade in der Universitätsstadt Leipzig gab.

Den Lesern seiner *Anweisung* gab Heinichen für das Studium von Exempeln folgenden Rat:

Will sich nun ein Liebhaber die Sache noch leichter machen / als es gewisser Umstände halber allhier sich hat wollen vor rahtsam finden lassen: so schreibe er die von denen 5. Special-Regeln à part gegebene Exempel so wohl / als insonderheit das letztere General-Exempel auf einen Bogen Papier ab / notire die Signaturen ausdrücklich drüber nach denen darüber gesetzten Remarquen, und halte jede Signatur genau gegen die gegebenen Special-Regeln. Solchergestalt wird er von diesen Exercitio nicht allein im General-Bass, sondern auch zugleich in der Composition profitieren können.<sup>13</sup>

Diese Arbeit soll den „Liebhabern“ durch den Neudruck von Cesarinis Stück und Heinichens Kommentar im Jahrbuch 2002 abgenommen werden. Über das primär methodologische Interesse des vorliegenden Beitrags hinaus wird so zugleich ein quellenkundlicher Zweck erfüllt.

### 3. Heinichens pragmatische Harmonielehre und ihre Implikationen

#### 3. 1 Heinichens Ausgangsfrage

Vollständig und korrekt bezifferte Continuostimmen waren in der Musikpraxis um 1700 eher die Ausnahme als die Regel. Im Bereich der Solokantate für Singstimme und Basso continuo hatte der Cembalist zumeist eine Partitur aus weitgehend unbeziffertem Baß und darüber notierter Singstimme vor sich:

[...] da werden uns Arien und Recitativ-Cantaten oder gantze Opera vorgeleget / allwo der General-Bass sehr wenig oder vielmehr gar keine Signaturen über sich führet / und der General-Bassiste bloß mit dem oft unzulänglichen Vortheil vergnügt sein muß / daß die Vocal-Stimme jederzeit darüber geschrieben stehet. Das übrige kömmt auf Kunst und Gehöre an / welches beydes schon bey denjenigen praesupponiret wird / welcher sich unterstehet dergleichen Sachen zu accompagniren.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Anw* (1711), S. 210.

<sup>14</sup> *Anw* (1711), S. 185.

Über „Kunst“ verfügen heißt für den Generalbaßspieler, die Satzregeln anwenden zu können. Über „Gehör“ verfügen heißt dagegen, den künftigen harmonischen Verlauf aus dem bisherigen Gang der Harmonien prognostizieren zu können. Dies kann nur dann gelingen, wenn dieser Verlauf nicht beliebig ist, sondern bestimmten Prinzipien folgt.<sup>15</sup>

Heinichens Frage lautet konkret: wie findet man bei unbeziffertem Baß unter Beachtung der zugleich gegebenen Singstimme den jeweils passenden Akkord? Eine fundierte Antwort, die über den Einzelfall hinaus gültig ist, läßt sich nur durch analytische Betrachtung der harmonischen Verhältnisse in der zeitgenössischen Musik gewinnen, die zur Konstatierung des Typischen führt, aus dem sich Regeln ableiten lassen.<sup>16</sup> An diesem Punkt, zu dem Heinichen aus pragmatischen Erwägungen gelangt, gewinnen seine Überlegungen theoretisches Interesse. Denn zum einen verweist Heinichens Frage, die sonst gegenstandslos gewesen wäre, auf die Existenz einfacher „Normalverhältnisse“ in der Harmonik der Musik um 1700. Zum anderen implizieren seine Ergebnisse ein Bewußtsein nicht allein von Klangfolgen, sondern von deren Ordnung nach einfachen Grundmustern, die sich nicht spekulativ, sondern aus analytischer Erfahrung ergeben.

Unter diesem Aspekt ist der geläufige Einwand, daß Regeln zur Aussetzung eines unbezifferten Basses niemals alle Möglichkeiten und Feinheiten des Komponierens erfassen können, schief, trivial und peripher, selbst wenn er von C. P. E. Bach geäußert wurde:

Wir sehen allenthalben aus dem Inhalte unserer Anleitung, daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren, und man siehet zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestalt [sic] abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden seyn könnte.<sup>17</sup>

Dieser scheinbar autoritative Einwand trifft Heinichens Unternehmen keineswegs an der Wurzel. Die unterschiedliche Auffassung über den Wert solcher Regeln liegt einzig und allein in den unterschiedlichen Anforderungen an ein „gutes Accompagnement“ und in der daraus resultierenden Bewertung des Bereichs möglicher Abweichungen, also des „Restrisikos“. Zugespitzt hätte Heinichen sagen können: „90% richtige Akkorde sind schon eine gute Trefferquote“, während C. P. E. Bach urteilen würde: „10% falsche Akkorde ruinieren die ganze Musik“.

Heinichens Untersuchungsgegenstand ist der zweistimmig, partiell aber auch nur einstimmig notierte „Rahmensatz“, dem vom Komponisten eine bestimmte Harmonik als

<sup>15</sup> Vgl. dazu die wiederholte Berufung auf das „Gehör“ in Heinichens Kommentar zu Cesarinis Cantata, Abschnitt 4.6 des vorliegenden Beitrags.

<sup>16</sup> Würde man unterstellen, daß Heinichen nur seine eigene Praxis hätte reflektieren müssen, so ließe dies auf dasselbe hinaus, insofern diese Praxis allgemeinen Gepflogenheiten entsprach und zuvor auf irgend eine Weise angeeignet worden sein muß.

<sup>17</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 [mit den Ergänzungen der Ausgabe Leipzig 1787] und Teil II, Berlin 1762 [mit den Ergänzungen der Ausgabe Leipzig 1797], mit den Notenbeispielen im Neustich, einem Vorwort, bibliographischen Hinweisen und einem ausführlichen Sachregister herausgegeben von W. Horn, Kassel 1994, Teil II, S. 298.

Intention eingeschrieben ist. Der Generalbaßspieler muß diese Intention aus dem Rahmensatz herauslesen: hier hat er es mit der harmonischen Dimension des Stückes zu tun. Sodann muß er die erkannte Harmonik des Satzes in ein kontrapunktisch, d. h. hinsichtlich von Dissonanzbehandlung und Parallelenvermeidung korrektes, primär vierstimmig-homorhythmisches Gewand kleiden: hier hat er es mit der Anwendung von Satzregeln zu tun.<sup>18</sup> Erneut zeigt sich, daß „Harmonik“ und „Satz“ auf verschiedenen Ebenen liegen, also voneinander getrennt werden können: man kann mit einem korrekten Satz die intendierte Harmonik des Stückes verfehlen, und man kann umgekehrt die richtig erkannte Harmonik in einen Satz voller Quinten- und Oktavparallelen und falsch aufgelösten Dissonanzen umsetzen.

In der *Anw* (1711) gibt Heinichen dem Spieler jeweils sechs „General-“ und „Special-Regeln“ an die Hand (im folgenden stets abgekürzt als „GR“ und „SR“).<sup>19</sup> Auf eine Besprechung des von Heinichen zusätzlich angeführten Verfahrens der Akkorderschließung mit Hilfe der notierten Oberstimme kann hier verzichtet werden; es betrifft vor allem den Spezialfall der Dissonanzen, die niemals dem unbezifferten Baß allein entnommen werden können. Heinichen selbst betont die Nachrangigkeit dieser Betrachtungsweise im Vergleich mit den GR und SR:

Dieses ist also genug gesaget von Erfindung [= „Auffindung“] der Dissonantien in einen ohne Signaturen bezeichneten General-Bass. Hinführo werden wir mehr mit Consonantien als der Tert. Maj. # Min. b. und 6. zu thun haben / welche an der Zahl zwar kleiner / an sich selbst aber mehr Fundamenta von der Composition bey sich führen.<sup>20</sup>

Eine interpretierende Paraphrase des mit „Hinführo“ beginnenden Satzes könnte lauten: „Künftig werden wir es mehr mit Konsonanzen wie der Tertia Major, die in der Regel mit einem # beziffert ist, der Tertia Minor, mit b beziffert, und der Sexta zu thun haben. Diese Signaturen sind zwar weniger (nämlich nur 3) als die Signaturen dissonanter Akkorde (von denen es eine Vielzahl gibt), ihre Auffindung aber erfordert in weit höherem Maße die Kenntnis von abstrakt formulierten Kompositionsgrundsätzen, auf die man zur Erkenntnis der Dissonanzen, die ja nur der konkret notierten Oberstimme zu entnehmen sind, nicht oder kaum zurückgreifen muß.“

<sup>18</sup> Die *Anw* (1711) gibt relativ wenige aufführungspraktische Hinweise, die eine Differenzierung des „schlichten Accompagnements“ als Möglichkeit andeuten. Der „Generalbaß in der Composition“ gibt hierzu wesentlich ausführlichere Anleitung. Die „schlichten“ Ursprünge lassen Heinichens auf kompositorische und satztechnische Aspekte gerichtete Absichten desto deutlicher hervortreten.

<sup>19</sup> Die Regeln sind im *GbC* (1728; S. 725–768) teilweise anders formuliert und numeriert; die wesentlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden im folgenden berücksichtigt. Die ähnlich gerichteten Bestrebungen von Francesco Gasparini, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig 1708 [Faksimile-Nachdruck New York 1967], cap. IV, S. 30–40, und cap. VIII, S. 72–89, kannte Heinichen 1711 offenbar noch nicht. Bei gewissen Unterschieden im Detail laufen Gasparinis und Heinichens Regeln (denen man einige Schemata Rameaus hinzufügen könnte) auf dieselbe „Normalharmonik“ hinaus: ein schon von Heinichen konstatiertes Beleg für die „Wahrheit“ der Regeln und die allgemeine Verbreitung der durch sie erfaßten Praxis (vgl. *GbC* [1728], S. 765 f., 918 f.). Die Frage danach, wer der „primus inventor“ derartiger Regeln gewesen sei, ist unter diesem Aspekt unerheblich.

<sup>20</sup> *Anw* (1711), S. 193.

Die GR und SR liefern Kriterien zur Beantwortung einer einzigen Frage: „Dreiklang oder Sextakkord“? Sie setzen voraus, daß es die „moderne“ Musik nur noch mit zwei Skalentypen zu tun hat, die den verfügbaren Tonvorrat abbilden, mit Dur und Moll:

Nun ist bekandt, daß wir in heutiger praxi nur 2. Haupt-Modos haben, nemlich Modum majorem, und minorem. Wir wissen auch aus obigen, daß alle modi majores nur Transpositiones von dem c dur, und alle modi minores nur Transpositiones von dem a moll seynd.<sup>21</sup>

Diese elementare Materialgrundlage wird in der *Anw* (1711) mehr oder weniger stillschweigend vorausgesetzt<sup>22</sup>, im *GbC* (1728) aber wiederholt thematisiert, so im Referat einer Ansicht Rameaus, die auch Heinichen teilt:

Es statuiret dieser Autor p. 157. gleichfals nach heutiger praxi 2. Haupt-Modos, nemlich majorem und minorem, welche er nach denen 12. Chromatischen Clavibus, und dem Unterscheid ihrer 3. maj. & min. in 24. Tone oder subalterne modos vertheilet. Sehen wir also, daß auch in Franckreich ein einzig Genus musicum und 24. modi musici nichts neues seynd.<sup>23</sup>

Das von Heinichen hier zu Grunde gelegte dreigliedrige Klassifikationsschema geht vom Allgemeinen zum Besonderen und bezeichnet mit „Genus musicum“ das diatonisch-chromatische Tonsystem, mit dem Ausdruck „Haupt-Modi“ die beiden „Tongeschlechter“ Dur und Moll, mit dem Ausdruck „modi musici“ schließlich die je 12 speziellen Dur- und Molltonarten, die innerhalb des diatonisch-chromatischen „genus“ unter Absehung von enharmonischen Weiterungen aufzufinden sind.

GR wie SR nehmen nirgends auf die notierte(n) Oberstimme(n) Bezug. Das bedeutet, daß nicht erst der zweistimmige Rahmensatz, sondern schon der Baß allein die harmonischen Normalverhältnisse repräsentieren kann. Es ist deshalb nur konsequent, wenn Heinichen im *GbC* (1728) ein Kapitel ergänzt, in dem er – mit einigen Vorbehalten – die Harmonik und in ihrem Gefolge den Satz nur aus dem unbezifferten Baß ohne zusätzlich angegebene Oberstimme entwickelt.<sup>24</sup> Die GR leisten nach Heinichens Ansicht weniger als die SR. Da sie keine Fälle bezeichnen, die nicht auch durch Anwendung einer SR beurteilt werden könnten, wären sie unter theoretischem Gesichtspunkt eigentlich überflüssig.<sup>25</sup> Ihre praktische Rechtfertigung besteht aber darin, daß sie von demjenigen ausgehen, was der Spieler unmittelbar vor Augen hat: nämlich von der aktuellen Baßfortschreitung. Denn der Ausdruck „General-Regeln“ meint offenkundig nicht: „Regeln von

<sup>21</sup> *GbC* (1728), S. 785; vgl. auch S. 738 und 837.

<sup>22</sup> Vgl. etwa *Anw* (1711), S. 103.

<sup>23</sup> *GbC* (1728), S. 764, Anm. (o); vgl. auch S. 785 und 837.

<sup>24</sup> „Von einem nützlichen Exercitio Practico und einigen Consiliis, wie man sich selbst weiter helfen, und die Perfection im General-Basse suchen müsse“, *GbC* (1728), S. 917–934. Ebenso wäre es natürlich möglich, eine als immanent vorausgesetzte Harmonik aus der Melodiestimme zu erschließen. Doch zeigt die Praxis der Choralharmonisierung, daß hier zumeist mehrere plausible Möglichkeiten existieren.

<sup>25</sup> Im *GbC* führt Heinichen denn auch alle GR auf die bezifferten Baßmodelle für Dur und Moll zurück, die durch Anwendung der SR entstehen; vgl. *GbC* (1728), S. 745 f.

größerem Geltungsbereich“ oder gar „höherrangige Regeln“, sondern eher im Gegenteil: „äußerliche Regeln, die nicht nach der kompositorischen Organisation des jeweiligen Musikstückes, sondern nach der schriftlichen Außenseite urteilen und entsprechend formuliert sind“. Gerade umgekehrt ist es bei den „Special-Regeln“, die von Spezifika der Komposition her urteilen und eine weitaus höhere prognostische Kraft haben.

Die „Special-Regeln“ – und nur sie – dokumentieren Heinichens Erkenntnis, daß die Harmonisierung einer Baßnote mit dem Dreiklang oder dem Sextakkord primär in Abhängigkeit (mithin als „Funktion“) von einem Klangzentrum erfolgt, und daß umgekehrt dieses Klangzentrum von der Konfiguration der Baßharmonisierung als solches ausgewiesen wird. Das Gefüge verhält sich dabei zu seiner klanglichen Konkretisierung – formal gesprochen – wie das Allgemeine zum Besonderen, wie das Potentielle zum Aktualisierten, oder – grammatisch gesprochen – wie die abstrakte Satzkonstruktion zu ihrer jeweiligen Verbalisierung.

Heinichens GR und SR spiegeln die „normale“ Harmonik einer Komposition, die sich ergibt nicht „wenn“, sondern „weil“ sich Komponisten um 1700 auf ein harmonisch etabliertes Tonartzentrum bezogen haben. Daß seine Regeln praxistauglich sind, demonstriert Heinichen an einer vollständigen Cantata, die in der üblichen Form mit Singstimme und unbeziffertem Baß notiert ist. Er versieht die meisten Baßnoten mit Indexbuchstaben und erläutert in einem Kommentar, nach welcher Regel der jeweils zugehörige Akkord zu bestimmen ist. In diesen Erläuterungen spielt die Singstimme nur in wenigen Fällen eine Rolle – dann nämlich, wenn der Harmonieverlauf nicht der „Normalgrammatik“ entspricht. In der überwältigenden Mehrzahl der Fälle aber wird die Akkordfolge als Repräsentation des Harmonieverlaufs allein aus der unbezifferten Baßstimme erschlossen. Heinichens exemplarische Besprechung der Generalbaßfindung zu einem unbezifferten Baß ist – soweit ich sehe – ein einzigartiges, im vorangehenden Musikschrifttum sonst nicht zu findendes Dokument. Es dürfte aber eine im persönlichen Unterricht praktizierte Methode spiegeln, die freilich – je nach Lehrer – auf mehr oder weniger gut reflektierten Grundsätzen beruhte. Heinichens Zugangsweise zu den harmonischen Normalverhältnissen der Musik seiner Zeit läßt sich mit dem Stichwort des „ambitusharmonischen Denkens“ charakterisieren, das nahe an konkreten Satzvorstellungen bleibt, aber den entscheidenden Schritt von der bloßen Katalogisierung hin zu einer Erkundung und Formulierung von Organisationsprinzipien der Akkord- und Harmoniefolgen bereits vollzogen hat (vgl. Abschnitt 3. 5).

### 3. 2 Konventionelle Klangschrittregele („General-Regeln“)

Die GR, die im folgenden kurz zusammengefaßt werden, sind nach der Art von „Klangschrittregele“ formuliert: Heinichen nennt eine Baßfortschreitung und sagt dann, welcher Akkord normalerweise zur ersten oder zur zweiten Note anzuschlagen ist.<sup>26</sup> Die Harmonisierung der jeweiligen Baßtöne ergibt sich mithin in konventioneller Weise aus einem

<sup>26</sup> Der originale Wortlaut findet sich in *Anw* (1711) an den im folgenden genannten Stellen. Zu GR 1: S. 193, § 25; zu GR 2: S. 193, § 26; zu GR 3: S. 194, § 28; zu GR 4: S. 194, § 29; zu GR 5: S. 194, § 31 und zu GR 6: S. 194 f., § 32.

vorgegebenen cantus-firmus-Schritt und nicht aus der Stellung des Baßtones zum Zentralklang oder – was dasselbe meint – aus seiner Position in der modellhaft vorgestellten Baßleiter.

GR 1: Steigt der Baß um eine kleine Sekund, steht über der ersten Note ein Sextakkord.<sup>27</sup>

GR 2: Fällt der Baß um eine kleine Sekund, steht über der zweiten Note ein Sextakkord.

GR 3: Steigt der Baß um eine große Terz, steht über der zweiten Note ein Sextakkord.

GR 4: Fällt der Baß um eine große Terz, steht über der ersten Note ein Sextakkord.<sup>28</sup>

GR 5: Über einer akzidentiell erhöhten Note steht der Sextakkord.

GR 6: Wenn bei einer Terzfortschreitung des Basses eine der Noten akzidentiell verändert ist, muß dieses Akzidens in den Oberstimmen des jeweils anderen Akkordes beachtet werden.

Aus den Bestimmungen von GR 1–2 und GR 3–4 können mit leichter Mühe harmonische Normalverhältnisse innerhalb einer Tonart erschlossen werden (als die „Vorbilder“, die von Heinichens Regeln gespiegelt werden). In der *C*-Dur-Tonleiter<sup>29</sup> kommen kleine Sekunden zwischen den Tönen *e* und *f* sowie *H* und *c* vor. Die Regeln 1–2 konstatieren und stellen sicher, daß die Baßtonfolgen *ef* und *H/c* als *e6/f5.3* und *H6/c5.3* realisiert werden (mutatis mutandis die Folgen *f/e*, *c/H*), also nicht als kadenzferne Folgen *e*-Moll/*F*-Dur<sup>30</sup>



<sup>27</sup> Heinichen operiert nirgends ausdrücklich mit dem Theorem der Akkordumkehrung (allenfalls läßt es sich als Implikation aus SR 2 erschließen; vgl. die Bemerkungen zu dieser Regel im Haupttext weiter unten), das für einen Generalbaßspieler im übrigen eher hinderlich als hilfreich wäre. Dennoch sei es gestattet, der Einfachheit halber von „Sextakkord“ statt „Terz-Sext-Klang“ oder ähnlichem zu reden, wobei ausdrücklich anerkannt sei, daß die Differenz in der Wahrnehmung von *c5.3* und *e6* für Heinichen und seine Zeitgenossen größer gewesen sein mag als für Hörer, die *e6* als bloßes Schattenbild von *c5.3* zu betrachten gewohnt sind. Andererseits scheint klar, daß auch für Heinichen die Nähe von *e6* zu *c5.3* größer war als die Nähe von *e5.3* zu *c5.3* – und darum geht es letztlich, wenn man die Harmonisierung der modellhaft verstandenen Baßleiter in den Büchern von Heinichen oder Gasparini (um von Rameau zu schweigen) betrachtet, die eben (in *C*-Dur) *e6* als den Normalfall setzen und damit eine Reduktion eigenständiger Klangprofile im Rahmen einer jeweils herrschenden Tonart anzeigen.

<sup>28</sup> Ohne sich selbst beim Namen zu nennen, übt Heinichen später Selbstkritik an Formulierungen, bei denen von der zweiten Note auf die erste zurückgeschlossen wird; vgl. *GbC* (1728), S. 733, Anm. (d) mit *Anw* (1711), S. 193 ff. Diese Kritik ist allenfalls formal nachvollziehbar; praktisch haben die kritisierten Regeln durchaus ihren Nutzen. Da man nämlich beim Generalbaßspielen wie bei jedem prima-vista-Spielen die Noten „vorauslesen“ muß, ist die Formulierung von GR 1 und GR 4 in *Anw* (1711) akzeptabel. Denn das Ergebnis des „Rückschlusses“ liegt zum Zeitpunkt des Akkordanschlags zur „ersten“ Baßnote bereits vor und kann damit praktisch umgesetzt werden. Daß Heinichens GR nach dem Vorbild Werckmeisters formuliert sein dürften, sei am Rande vermerkt; vgl. zu den genannten Stellen Andreas Werckmeister, *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuos oder General-Baß wol könne tractiret werden* ..., Aschersleben (1698), Faksimile-Nachdruck Michaelstein o. J., S. 32.

<sup>29</sup> Sie stehe exemplarisch für alle Dur-Tonarten. Für Moll wären etwas umständlichere Überlegungen erforderlich.

<sup>30</sup> Im *GbC* (1728) schreibt Heinichen zu der jeweils mit 5.3 bezifferten Baßtonfolge *e-f-f-e* ausdrücklich: „In antiqven Sachen findet man folgende unnatürliche Sätze zweyer neben einander liegenden halben Tone alle Augenblick [...]. Der moderne Gusto aber richtet sie besser nach seinen modis ein, und vermischet sie auff unterschiedene Arth mit der 6te“ (s. Anm. 7, S. 742, Anm. [k]).

oder *h*-vermindert (oder gar *h*-Moll)/*C*-Dur.<sup>31</sup> GR 3–4 stellen sicher, daß die Sprünge in großen Terzen – in *C*-Dur *c–e*, *f–a*, *g–h* – jeweils mit dem Dreiklang und „seinem“ Sextakkord harmonisiert werden, nicht aber mit den funktional eher farblosen Dreiklängen *C*-Dur/*e*-Moll usw.

GR 5 stellt sicher, daß Baßtonfolgen des Typs *cis–d* (bei angenommener Haupttonart *C*-Dur) als dominantische, mithin funktionsharmonisch nächstliegende Verbindungen realisiert werden (hier *d*-Moll:  ${}_3D–t$ ), die den vorübergehenden Wechsel des Bezugszentrums, also eine Ausweichung in eine nahe verwandte Tonart anzeigen (vgl. hierzu SR 5). Da ein akzidentell erhöhter Ton in der Regel der untere Teil eines Halbtonschrittes aufwärts ist, bleibt auch bei dieser scheinbar „absolut“ formulierten Regel die *cantus-firmus*-Bindung erkennbar. GR 6 schließlich sorgt für die Verhinderung von Querständen. Die Geltungsbereiche einzelner Regeln können sich überschneiden; so trifft auf eine Baßtonfolge *cis–d* in einem *C*-Dur-Stück nicht nur GR 5, sondern auch GR 1 zu. Solche Regeln sprechen je verschiedene Aspekte derselben Situation an und bieten so dem Spieler eine doppelte Entscheidungshilfe.

### 3. 3 Neuartige Harmonieregeln („Special-Regeln“)

Anders als die primär deskriptiven GR fragen die „Special- oder Composition-Regeln“<sup>32</sup> nach Gründen, und die Antworten werden in der planvollen harmonischen Organisation einer „Tonart“ gefunden. Da Heinichen die Implikationen der schon 1711 gegebenen Regeln im *GbC* (1728) ausführlicher erläutert hat, soll im folgenden auch das spätere Buch berücksichtigt werden. SR 1–4 (1728: SR 1–6)<sup>33</sup> geben Regeln zur Harmonisierung innerhalb einer Tonart (also Regeln in Bezug auf ein festgehaltenes Zentrum, eine festgehaltene „I“ oder Tonika).<sup>34</sup> SR 5 ermöglicht das Erkennen des gängigsten Ausweichungstyps, und SR 6 faßt die üblichen Ausweichungsziele in geordneter und durch den Terzen-/Quintenzirkel untermauerter Weise zusammen. SR 1–4 (1711) und expliziter noch SR 1–6 (1728) betrachten Töne nicht mehr als Bestandteile eines *cantus-firmus*-Schrittes, sondern als Vasallen eines Zentralklangs.

<sup>31</sup> Der verminderte Dreiklang war für Heinichen aufgrund der dissonanten verminderten Quinte ein satztechnisch problematisches Gebilde, das auch dem Gehör unangenehm auffiel. Freilich wäre hier zu fragen, inwieweit die „negative“ Bewertung des Intervalls durch die ratio die Gehörsempfindung beeinflusst hat.

<sup>32</sup> So die Gleichsetzung in *Anw* (1711), S. 196, § 34: „flattiren wir uns damit / daß wir durch folgende wenige Regeln nicht ein geringes Licht / von vielen nutzbahnen Principiis der Composition selbst erlangen können“. Diese „Principia der Composition“ dürfen nicht verwechselt werden mit traditionellen und expliziten Satzregeln: es handelt sich um Verfahrensweisen der harmonischen Konzeption, wie sie eben bis dato nicht Gegenstand der (schriftlich fixierten) Lehre waren.

<sup>33</sup> Die Regeln verhalten sich wie folgt zueinander: SR 1 (1728) entspricht SR 1 (1711); SR 2 (1728) betrifft die 4. Stufe und ist teils als Folgerung aus SR 4 (1711) gezogen, teils ohne älteres Vorbild formuliert; SR 3 und 4 (1728) resultieren aus der Aufspaltung von SR 2 (1711) in zwei Regeln; SR 5 (1728) entspricht SR 3 (1711). SR 6 (1728) hat 1711 noch kein Vorbild und betrifft die 6. Stufe.

<sup>34</sup> Nachweis von SR 1–4: SR 1: S. 196 f., § 35; SR 2: S. 197 f., § 36; SR 3: S. 198 f., § 37; SR 4: S. 199 f., § 38, und S. 201–204, § 41 f.; SR 5: S. 204–210, § 46 ff.; SR 6: S. 211 f., § 52 ff.; die Fundorte der SR des *GbC* (1728) werden ad hoc nachgewiesen.

[SR 1 (1711)]: Der Componiste tractiret ordinair das Semitonium unter denjenigen Töne, worinne er modulirt; also muß es der General-Bassiste auch observiren. Z. E. So lange man in d. moll modulirt, so lange muß man cis und nicht c. hören lassen / sonst ist es dem Gehöre zuwieder.

Das besagt: zu jeder Tonart gehört wesentlich der Halbton unter dem Grundton, das „subsemitonium modi“,<sup>35</sup> das als „Leitton“ fungiert und zugleich den Grundton als solchen ausweist. Dies impliziert: zur „normalen“ Dreiklangsharmonie der 5. Stufe gehört die Durterz (als Ermöglichungsbedingung dominantischer, zentrumsbezeichnender Wirkung). Die Formulierung von SR 1 (1728) spricht dies offen aus: „Die 5ta modi maj. und min. hat natürlich 3. maj. über sich“.<sup>36</sup>

[SR 2 (1711)]: Das Semitonium drunter und die 3tie drüber desjenigen Tons, worinnen man modulirt, haben allezeit natürlich die 6. über sich. (Die Raison fliesset eines Theils aus vorhergehender Regel.)

Diese Regel konstatiert und stellt sicher, daß die 7. und 3. Stufe Sextklänge erhalten, die aus denselben Tönen gebildet sind wie die Dreiklänge auf der 5. bzw. 1. Stufe. Eine „teilweise“ Begründung von SR 2 aus SR 1 ergäbe sich dann, wenn man eine unlösbare Beziehung des „Semitoniums drunter“ zum Durdreiklang der 5. Stufe und der „3tie drüber“ zum Dreiklang der 1. Stufe annähme, aus der dann notwendig ein „Sextakkord“ bei Baßlage der subsemitonalen Stufen (in C-Dur: *e* und *h*; in c-Moll ist *es* allerdings eine subtonale Stufe) resultierte. Das würde zugleich die Annahme funktionaler Identität der genannten Akkorde bedeuten, wie sie in der späteren schulmäßigen Harmonielehre mittels des Umkehrungskonzepts erläutert wird. Allerdings gibt Heinichen 1728 zu der dort als SR 3 gezählten Regel, die hier allein das „semitonium drunter“ betrifft, eine andere „ratio“: „Es ist vor dieses Semitonium keine 5ta perfecta in ambitu modi vorhanden“.<sup>37</sup> Dies ist unter der Voraussetzung der Oktavregeln, daß nur Dur- und Mollldreiklänge sowie Sextakkorde zur Wahl stehen, eine hinreichende Begründung, die zugleich zeigt, wie stark Heinichens harmonische Vorstellungen an die konkreten Vorgaben der Dur- und Molltonleiter gebunden sind oder – objektiv formuliert – wie sich Dur- und Molltonleiter einerseits, Kadenzharmonik andererseits zu den beiden zunehmend untrennbaren Seiten einer Medaille verbinden. Freilich wird dadurch die Frage nach womöglich tiefer liegenden Zusammenhängen nicht überflüssig, zumal die von Heinichen 1728 gegebene „ratio“ nicht erklärt, weshalb sich SR 2 (1711) „eines Theils“ aus SR 1 (1711) ergeben soll.

<sup>35</sup> Vgl. Formulierungen wie: „das Semitonium modi, als das unzertrennliche Kennzeichen aller Modorum“ (*GbC* [1728], S. 764).

<sup>36</sup> *GbC* (1728), S. 739.

<sup>37</sup> *GbC* (1728), S. 741. SR 4 (1728) konstatiert die 6 als Ziffer über der „3a modi maj. und min.“. Die „raisons“ sind für Dur und Moll verschieden. In Dur argumentiert Heinichen mit dem Halbtonanschluß zur 4. Stufe; Baßtöne im Abstand eines Halbtons aber hätten nach einem modernen „principium compositionis“ nicht beide den Dreiklang über sich. (Heinichen hätte sich auch auf eine GR berufen können, doch hätte er dies wohl nicht als „raison“ betrachtet.) In Moll dagegen hat die „3a modi“ keine reine Quint über sich, sofern man das subsemitonium nach SR 1 voraussetzt (vgl. *GbC* [1728], S. 742).

[SR 3 (1711)]: In denen Tönen moll hat die 2de auffwärts ordinaire die 6 über sich. (die Raison fließet eines Theils gleichfalls aus der ersten Regel).<sup>38</sup>

Diese Regel konstatiert die Verwendung des Leittons als Sexte über der 2. Stufe in Moll; der entstehende Akkord – kontrapunktisch ein konsonierendes Gebilde, da nur Terz und Sext zum Baß auftreten – ist funktional der Dominante zuzurechnen (ob man die Rede-weise „verkürzter Dominantseptakkord mit Quint im Baß“ nun schön finden mag oder nicht). Den Terzquartakkord (6.4.3) zieht Heinichen aus satztechnischen Gründen nicht in Erwägung (vgl. dazu Teil II des Beitrags im Jahrbuch 2002).

Die analoge SR 5 (1728) nennt als „Ratio“ für den Sextakkord die verminderte Quint über der 2. Stufe, die die Wahl des Dreiklangs verhindert. Argumentiert wird demnach erneut mit der Struktur der Tonleiter, dem „ambitus modi“, nicht aber mit dem Theorem der Umkehrung.

Wichtig ist die Ergänzung von Bemerkungen zur 2. Stufe in Dur, die Heinichen 1711 noch übergangen hatte. Hier ist eine reine Quinte in der Leiter vorhanden, und es kann deshalb sowohl der Dreiklang (funktional: Sp) als auch der Sextakkord (funktional:  ${}_3D\setminus^7$ ) stehen.<sup>39</sup> Die Wahl des Akkordes ist jedoch nicht beliebig, sondern je nach dem Kontext des Baßverlaufs, mithin auch des Harmonieverlaufs zu treffen: „Natürlicher lautet die 6. wenn man gradatim in die 3e auff oder rückwärts gehet [...] Kömt aber die 2da modi mitten im Sprunge zu stehen, so fällt die 5te natürlicher aus“.<sup>40</sup>

[SR 4 (1711)]: In allen Tönen moll hat man ordinaire mit der 6b des jenigen Tons, worinne das Stücke modulirt, zu schaffen / wofern sie nicht allbereit mit vorgezeichnet.

Aus dieser Regel, die eher ein „principium“ formuliert, folgt zum einen, daß die 4. Stufe in Moll einen Molldreiklang über sich hat. Zum anderen wird dadurch das „Aeolische“ gegen das „Dorische“ als Paradigma der Molltonleiter ausgewiesen (diese Ausdrücke verwendet Heinichen nicht, sie dienen hier nur der raschen Verständigung). Die Formulierung dieser Regel ist deshalb nötig, weil noch zu Heinichens Zeit die Praxis begegnet, insbesondere Molltonarten „mit einem b zu wenig“ zu bezeichnen, also etwa c-Moll mit 2 statt 3 b.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Auch hier ist ein logisches Ableitungsverhältnis nicht zu erkennen. Sollte Heinichen nur meinen, daß die „Größe“ der Sexte sich aus der Tatsache ergibt, daß der Komponist mit dem Halbton und nicht dem Ganzton unter dem Grundton operiert? Wo läge in SR 1 eine „Raison“ für die Sexte als solche?

<sup>39</sup> Zu der im vorliegenden Text verwendeten Funktionsschreibweise s. Anm. 47.

<sup>40</sup> *GbC* (1728), S. 743, mit vier Exempeln. Im ersten Beispiel (*c-d6-e6-d6 / c*) ergibt sich ein dominantischer Sextakkord zwischen Tonikaklängen; im vierten Beispiel (*c-f-d-g-a-d-g / c*, nur Dreiklänge) fungiert der Dreiklang über *d* eindeutig als Sp. Ex. 2 ist mit 6 beziffert, ließe aber auch den Dreiklang zu, während Ex. 3 funktionsharmonisch indifferent ist und wie der Anfang einer (eher seltenen) Quartfallsequenz wirkt.

<sup>41</sup> Vgl. dazu den Notentext der Cantata (*Anw* [1711], S. 229 ff.): c-Moll ist mit 2 b notiert. Auch Es-Dur ist in der Cantata nur mit 2 b notiert; mithin muß die Quart *as* per Akzidens gefordert werden. Die Ausweichung in die Tonart der 5. Stufe wird dagegen nicht durch Akzidens angezeigt, da der Leitton *a* ja schon vorhanden ist: ein Sachverhalt, der den Generalbaßspieler eher stört, weil ihm ein sichtbares Zeichen für die Modulation vorenthalten wird.

Der Ton *as* als kleine Sexte über dem Grundton *c* muß dann jedesmal durch ein eigenes Vorzeichen gefordert werden, dessen Bezeichnung als „Akziden“ der „essentiellen“ Bedeutung dieser Stufe nicht gerecht würde. Im übrigen läßt sich die 6. Leiterstufe in Moll nicht so strikt festlegen; sowohl in der Melodie als auch im Baß kommt sie immer wieder auch in erhöhter Form vor (zwischen kleiner Sext und Leitton liegt das unmelodische Intervall der übermäßigen Sekund). Deshalb hat die systematisch unvollständige Vorzeichnung durchaus auch einen (in Moll primär melodisch bestimmten) musikalischen Sinn.<sup>42</sup>

Nachzutragen bleiben der zweite Teil der Bestimmungen von SR 2 (1728) sowie SR 6 (1728). SR 2 (1728) richtet den Blick auf die 4. Stufe. In Moll ergibt sich der Molldreiklang aus der Setzung des „Aeolischen“ als Modell der Molltonleiter. In Dur dagegen läßt der Leitervorrat sowohl den Dreiklang als auch den Sextakkord zu, was kadenzharmonisch als Wahl zwischen S und  ${}_3\text{Sp}$  zu bezeichnen wäre und keinen wesentlichen Unterschied ausmachen würde. Heinichen bemerkt dazu: „Die übrige Harmonie aber der 4te [sic] modi maj. und min. betreffend, so hat sie am allernatürlichsten den ordinären Accord. (Die 6. oder 6.5 seynd ausserordentliche Fälle.)“ Wenn der Baß aber aus der 5. Stufe über die 4. in die 3. Stufe über dem Grundton absteigt, ergibt sich (exemplifiziert in C-Dur) die Klangfolge *g-f♭.4.2-e6*, funktionsharmonisch betrachtet also die Folge *D-7D-3T*.<sup>43</sup> Die Baßbetrachtung der Generalbaßlehre konzentriert sich auf das Konkretum, das den Spieler einzig interessiert: den notierten Baßton (hier: *f* als 4. Stufe über *c*). Je nach kompositorischem Kontext vertritt dieser Baßton die Funktionen S, Sp (als  ${}_3\text{Sp}$  bzw.  ${}_3\text{Sp}^7$ ) oder D (als  ${}_7\text{D}$ ). In explizit satztechnischen Begriffen hält Heinichen damit Fälle auseinander (S/Sp einerseits, D andererseits), denen implizit ein wesentlicher Funktionsunterschied entspricht.

SR 6 behandelt die 1711 noch nicht berücksichtigte 6. Stufe in Moll und Dur. In Moll ist der Sextakkord „am allernatürlichsten“, in Dur sind – je nach Kontext, „wie es die Modulation mit sich bringet“ – sowohl Dreiklang als auch Sextakkord möglich, letzterer aber besonders dann, „wenn mit der 4ta modi per saltum verfahren wird“, was sich als Sprung von *f* nach *a* oder von *a* nach *f* in C-Dur, mithin als Folge *S-3S* (oder umgekehrt) verstehen läßt. „Ausser diesen ist die 5te sehr natürlich“, was nach Ausweis der Beispiele zu Folgen der Art *T-Tp* oder zur trugschlüssigen Wendung *D-Tp* führt.<sup>44</sup>

SR 1-4 (1711) und SR 1-6 (1728) führen je ein beziffertes Baßmodell für Dur und Moll auf (vgl. Notenbeispiel 1)<sup>45</sup>, das dann durch die 2 x 12 Tonarten „durchdekliniert“ werden kann. Die Modelle stellen keine Oktavskalen dar; die Einreihung des subsemitoniums zwischen den wiederholten Grundton zu Beginn bietet insbesondere in Moll den Vorzug einer Umgehung des Problems der je nach Kontext variablen 6. Stufe. Ein Auf-

<sup>42</sup> Die auf das gänzlich andere, genuin nicht-harmonische Denken der alten Moduslehre verweisende Bezeichnung „dorische Vorzeichnung“ wäre dabei als irreführend zu vermeiden. Sie erledigt sich von selbst, weil man das Pendant des mit 2 b bezeichneten *Es*-Dur analog und unsinnig als „lydische Vorzeichnung“ bezeichnen müßte.

<sup>43</sup> Vgl. *GbC* (1728), S. 740 f.; ob 6 oder 6.5 in der Praxis wirklich „ausserordentliche Fälle“ sind, wäre durch statistische Untersuchungen zu überprüfen, die je nach Komponist zu unterschiedlichen Ergebnissen führen könnten.

<sup>44</sup> Vgl. dazu *GbC* (1728), S. 744.

<sup>45</sup> Nach *Arnw* (1711), S. 201, § 41 und *GbC* (1728), S. 745, § 12.

stieg von *e* nach *a* (in *a*-Moll) hätte Heinichen 1711 zur Erweiterung von SR 4 genötigt. Im *GbC* (1728) fällt die Darstellung etwas reichhaltiger aus; dem Fall der erhöhten 6. Stufe in Moll trägt Heinichen durch einen „Anhang“ zum Moll-Schema Rechnung.<sup>46</sup> In Dur wie auch in Moll bleibt der „Aufstieg in die Sext mit subsemitonal umspieltem Grundton“ zudem etwas näher an der Gestalt möglicher Generalbaßführungen, als dies bei einer Oktavleiter der Fall wäre. Die Baßtöne repräsentieren die kadenzanalogen Funktionen. In den differenzierteren Schemata des *GbC* (1728) ergeben sich die Funktionen:<sup>47</sup>

(Dur) T – <sub>3</sub>D – T – Sp  $\frac{1}{5}D \setminus \overset{7}{-}$  – <sub>3</sub>T – S – D – Tp  $\frac{1}{3}S – D, 7D – \substack{3}{T} – \substack{5}{D} \setminus \overset{7}{-}$  – T;

(Moll) t – <sub>3</sub>D – t –  $\frac{1}{5}D \setminus \overset{7}{-}$  – <sub>3</sub>t – s – D –  $\frac{1}{3}s – D, 7D – \substack{3}{t} – \substack{5}{D} \setminus \overset{7}{-}$  – t.

#### Schemata Dur und Moll nach Anw. (1711), SR 1-4

*c dur.* 6 6 *a moll* 6 6# 6 #

Reg. 2. Reg. 2. Reg. 2. Reg. 3. Reg. 2. Reg. 1.

#### Schemata Dur und Moll nach *GbC* (1728), SR 1-6

(C-Dur) 6 56 6 56  $\frac{6}{4}$  6 6

Reg. 3. Reg. 5. Reg. 4. Reg. 6. Reg. 2.

(a-Moll) 6 6# 6 3 # 6 #  $\frac{6}{4}$  6 6# # 6 6 6 6 #

Reg. 3. R. 5. R. 4. R. 2. R. 1. R. 6. R. 2. (Anm. zu Reg. 2.)

#### Notenbeispiel 1: Die bezifferten Schemata für Dur und Moll

Da im Verlauf eines Stückes verschiedene Bezugszentren vorkommen, ist das Erkennen der Übergänge von entscheidender Bedeutung; das wichtigste Kriterium wird in der fünften Regel genannt.

<sup>46</sup> Die Vorzüge seines Schemas gegenüber den Schemata von Gasparini und Rameau hebt Heinichen insbesondere auf S. 764 des *GbC* (1728) hervor.

<sup>47</sup> Die Funktionsbezeichnung richtet sich mit kleinen Modifikationen nach den im Gefolge Hugo Riemanns entwickelten praktikablen Grundsätzen von Hermann Grabner und Wilhelm Maler, die Peter Rummenhölter, *Arbeitsblätter zur Tonsatzlehre, Heft 3: Beispielsammlung für die harmonische Analyse tonaler Musik*, Stuttgart 1972, S. VI–XI („Vorschlag für eine funktionale Bezeichnung tonaler Harmonie“), in eine leicht überschaubare Form gebracht hat. Tiefgestellte 3 und 5 vor dem Symbol bezeichnen Terz bzw. Quint über dem Fundament als den jeweiligen Akkordbaßton. Die hochgestellte Zahl 7 bezeichnet in der Funktionsschrift anders als in der Generalbaßbezeichnung stets die Septime zum „Grundton“, auch wenn dieser in „verkürzten“ Akkorden gar nicht real erklingt; die Erfassung eines Zeichens in „back slashes“ bedeutet „Verkürzung“ (fehlendes Fundament) des Akkordes. Die hier verwendete Schreibweise hat den Vorteil, auf einer einzigen Zeile darstellbar zu sein. Ein normaler Schrägstrich zwischen zwei Funktionszeichen meint „oder“ (T/t bedeutet „Tonika in Dur oder Tonika in Moll“):

[SR 5 (1711)]: So oft ein neues # / welches bißhero nicht da gewesen / sich in General-Bass oder andern Stimme angebet: so oft changiret der vorige Ton in denjenigen / welcher über dem # lieget. (Die Raison wird gleichfalls aus obiger Reg. 1. Special. hergenommen.)

Damit erfaßt Heinichen den (zumindest in der „durchschnittlichen“ Musik um 1700) gängigsten Modulationsweg, der durch den Akt der Erhöhung eines Tones der Ausgangsleiter diesen erhöhten Ton zum Leitton erklärt, der seinerseits den darüberliegenden Halbton als (vorübergehend gültigen) neuen Grundton ausweist. Liegt der durch Kreuz erhöhte Ton in der Baßstimme, so ergibt sich (bezogen auf den neuen Zentralklang) die Fortschreitung  ${}_3D-T$  (oder  $t$ ); liegt der Ton aber in einer Mittel- oder der Oberstimme, die dann notiert sein muß, so ergeben sich vor allem Fortschreitungen des Typs  $D-T/t$  oder  ${}_3D^7-T/t$ .

In funktionsharmonischer Perspektive ist bei Heinichen demnach der Leitton das eigentliche A gens der Dominantwirkung; die Dominantseptime spielt keine (explizite) Rolle. Das besagt nicht, daß sie nicht zur Erzeugung oder Verstärkung von Dominantwirkung beitragen könnte; es besagt nur, daß es auch ohne sie geht. Da Heinichens Generalbaßregeln allein von der Entscheidung zwischen Dreiklang oder Sextakkord handeln, kann eine mögliche tonartkonstitutive Rolle der Dominantseptime auch deshalb nicht in sein Blickfeld geraten.<sup>48</sup> Nimmt man die Umkehrungen des Dominantseptakkordes hinzu, so wären die obigen Angaben zu den Fortschreitungen zu erweitern. Bei der Lage des durch Kreuz erhöhten Tones im Baß ergäbe sich die Fortschreitung  ${}_3D^7-T/t$ , bei einer Lage des erhöhten Tones in anderen Stimmen ergäben sich die Fortschreibungsmöglichkeiten  $D^7-T/t$ ,  ${}_5D^7-T/t$  oder  ${}_7D-{}_3T/t$ .

Bestimmte gängige Modulationen der Form  ${}_3D^7-t$  führten 1728 zu einer Präzisierung der Modulationsregel, die hier als SR 7 gezählt wird und darüber hinaus noch einen weiteren, wohl seltenen Fall erwähnt:

Reg. 7. special. So oft ein neues # oder erhöhendes ♯. welches vorher nicht da gewesen, in einer Stimme ergriffen wird, so oft changiret der Modus in den nechst darüber gelegenen halben Ton. [...] Hat aber ein solches im Basse selbst vorkommendes frembdes # oder ♯ wiederum eine frembde i. e. accidentale 6. maj. oder 3. maj. über sich, so changiret der Modus in den, über der 6. maj. oder über der 3. maj. nechst gelegenen halben Ton.<sup>49</sup>

Die entsprechenden Akkorde weisen zwei, ja drei per Akzidens erhöhte Töne auf; die weite Formulierung von SR 5 (1711) gab noch keine Hinweise darauf, welcher dieser

<sup>48</sup> Für Gasparini, der mindestens ebenso pragmatisch wie Heinichen vorgeht, gehört die Dominantseptime derart fest zur Penultima-Harmonie einer Kadenz, daß sie sogar nach oben in die Tonikaquint fortschreiten kann. Vgl. dazu Gasparini (s. Anm. 19, cap. VI, S. 50), der ausdrücklich die Akkordfolge  $d'-f'-h'/e'-g'-c'$  bei Baßfortschreitung  $G-c$  empfiehlt. Für Heinichen, der an den Satzregeln auch und gerade beim Generalbaßspiel eisern festhielt, wäre dies inakzeptabel gewesen: zu der nach oben geführten Dissonanz kommen noch die verdeckten Quintenparallelen  $G-f/c-g'$  hinzu.

<sup>49</sup> *GbC* (1728), S. 752 f.

Töne dann als „semitonium modi“ fungieren soll. Mit seiner späteren Präzisierung spricht Heinichen Fälle an, in denen z. B. in *C*-Dur bei einer Baßfortschreitung *c-g-fis6#-e* nach *e*-Moll moduliert wird: „Z. E. wenn im *c* dur das oben besagte *fis* die 6. maj. über sich hätte, so changirte der Modus in *E* Moll.“<sup>50</sup> So gelangt man von einer Ausgangstonika in Dur oder Moll durch Vermittlung des  $\sqrt[3]{D}$ <sup>7</sup> in die „um ein Kreuz höhere Molltonart“ (deren Durvariante läge bei einer Vorzeichendifferenz von vier Kreuzen außerhalb von Heinichens Blickfeld).

SR 7 (1728) erfaßt auch noch einen zweiten Fall. Über einem durch Kreuz erhöhten Baßton kann auch ein Akkord mit akzidentiell erhöhter Terz gefordert werden. Dabei kann es sich dann nur um einen Dreiklang oder Septakkord handeln, dessen Quint – was Heinichen nicht erwähnt – dann ebenfalls per Akzidens erhöht sein muß. Ein Sextakkord kommt hier nicht in Betracht: im obigen Beispiel könnte nur der Akkord *fis-ais-cis*<sup>1</sup>[-*e*<sup>1</sup>] stehen, nicht aber der Terz-Sext-Klang *fis-ais-dis*<sup>1</sup>, der als Derivat eines Molldreiklangs nicht als Dominante fungieren kann, weil er keinen Leitton besitzt. Solche entlegenen Ausweichungen führen in die „um zwei Kreuze höhere Molltonart“ (deren Durvariante mit einer Vorzeichendifferenz von fünf Kreuzen nicht in Betracht käme): „hätte aber eben gedachtes *fis* die 3. maj. über sich, so würde der Modus in *H* moll changiren, wofern er anders so weit auszuweichen pflegte.“<sup>51</sup>

Daß ein akzidentiell erhöhter Ton als Terz in einem Dreiklang oder als Baßton eines Sextakkords Leittonfunktion annimmt, ist die Grundlage von Heinichens Modulationsverständnis. Die Leittonfunktion der erhöhten Sext über erhöhtem Baßton wird von Heinichen nur als empirischer Befund formuliert. Unter Anwendung des Umkehrungstheorems läßt sich diese Sext (z. B. *dis*<sup>1</sup> im Akkord *fis-a-dis*<sup>1</sup>) auf eine Terz zurückführen: *fis* wäre in unserem Beispiel die reine Quinte, *dis* aber wäre die Terz der Dominante in der hypostasierten Grundform [*h*]-*dis*<sup>1</sup>-*fis*<sup>1</sup>-*a*<sup>1</sup>, mithin der hier gesuchte Leitton nach *e*-Moll. Das Umkehrungstheorem ist demnach sinnvoll und erkenntnisfördernd auf Heinichens Denken anwendbar, wenngleich es historisch kein expliziter Bestandteil seines Denkens war.

Es verdient festgehalten zu werden, daß die Modulation von Dur zu Dur im Quintenzirkel abwärts, also etwa von *C*-Dur nach *F*-Dur, auf diese Weise nicht erfaßt werden kann, ebensowenig die Modulation von Moll in paralleles Dur. Heinichen argumentiert in solchen Fällen mit der Herstellung der „reinen Quart“ zum neuen Grundton (Erniedrigung von *h* zu *b* bei Modulation von *C*-Dur nach *F*-Dur), der Aufgabe des subsemitoniums in Moll (Erniedrigung von *gis* in *a*-Moll zu *g*, das auf *C*-Dur weist), oder auch nur allgemein mit einem Appell an das „Gehör“. Womöglich hängt das Fehlen einer griffigen Regel zur Modulation im Quintenzirkel abwärts und von Moll in paralleles Dur damit zusammen, daß eine akzidentielle Erniedrigung (als Pendant zur Erhöhung) mehrdeutig ist: Erniedrigungen können „Vermollungen“ anzeigen, aber auch „neapolitanische“ Subdominanten oder – in Moll – normale melodische Fortschreitungen beim Abstieg aus dem Grundton in die Unterquart. Einen eher beiläufigen, von Heinichen nicht weiterverfolgten Reflex hat die einseitige Fixierung auf das „neue Semitonium“ im

<sup>50</sup> *GbC* (1728), S. 753.

<sup>51</sup> Ebd.

Vorfeld der Formulierung von SR 8 (1728) gefunden. Es komme darauf an, schnell zu erkennen, „in welchen von diesen Neben-Tönen uns ein neues  $\#$ .  $\flat$ . oder  $b$ . führen möchte.“<sup>52</sup> Hier läge der Ausgangspunkt für eine Erweiterung von Heinichens Angaben zur Modulation.

[SR 6 (1711)]: Weil aber an Erkenntniß des öfftern Changementes der Tone gedachtermassen nicht wenig gelegen; hingegen auch hierinnen die meiste Schwürigkeit verborgen: so wollen wir annoch auf einen Vortheil denken / und den Ambitum jedwedens Tones, oder in was vor Neben-Tone iedwedes Musicalische Stück ausweichen kan / deutlich zeigen nach denen Principiis der Composition. [...] Statt der 6ten Special Regul: stehet also folgende doppeltes [sic] Nota Bene: Alle Tone dur weichen ordentlich aus in 3. 5. und 6. ausserordentlich in Secunda und 4ta: Hingegen alle Tone moll, weichen ordentlich aus in Tertia und 5ta, ausserordentlich in 7. 4ta und sehr selten in 6b. Folgar kan eine Music aus dem c dur gesetzt / ausweichen in die Tertia e. in die 5te g. in die 6te a. in die 2de d. und in die 4te f. Eine Music aus a moll gesetzt kan ausweichen in die 3tie c. in die 5te e. in die 7ma g. in die 4te d. und selten in die 6b. f.

Heinichens Verständnis des Tonartenwechsels hat für seine Zwecke einen ganz entscheidenden Vorteil: er muß die Baßharmonisierungsregeln nur ein einziges Mal darstellen, da sie sich auf jedem neuen Niveau wiederholen. So verlangt er nur, „daß man wohl achtung gebe / wohin der angefangene Ton, welcher in einen Stücke gar oft changiret / ausweicht; und alsdenn fängt man in diesen neuen Töne die Signaturen wieder an / wie sie nach dem Schemate gewöhnlich lauten“.<sup>53</sup>

Die Modulationsziele, die innerhalb eines Stückes (nicht alle in jedem Stück) angestrebt werden können, sind durch ältere Kompositionskonventionen vorgegeben. Strikt zu beachten ist dabei, daß sich das Tongeschlecht der angestrebten Stufen nach den Vorgaben der Tonleiter der Haupttonart richtet, die mittels dieser Regulierungskraft ein beliebiges Umherschweifen im Raum der zwei mal zwölf Tonarten verhindert. Im *GbC* (1728) schreibt Heinichen dazu: „[...] weil sich die Tertia solcher ausweichende Töne jederzeit nach dem Ambitu oder nach denen Clavibus des Haupt-modi richtet“.<sup>54</sup> Die „ordentlichen“ Ausweichungen führen demnach in einer Durtonart nach V-Dur, III-Moll und VI-Moll, die „ausserordentlichen“ Ausweichungen nach II-Moll und IV-Dur. In Moll führen die „ordentlichen“ Ausweichungen nach III-Dur und V-Moll,<sup>55</sup> die „ausserordentlichen“ Ausweichungen nach (nicht erhöhtem) VII-Dur, IV-Moll und (nicht erhöhtem) VI-Dur.

Heinichens verbale und tabellarische Angaben zu den „ordentlichen“ und „ausserordentlichen“ Ausweichungen in Moll sind 1711 konsistent.<sup>56</sup> Im *GbC* (1728) wird die

<sup>52</sup> *GbC* (1728), S. 761; Hervorhebung nicht original.

<sup>53</sup> *Anw* (1711), S. 204.

<sup>54</sup> *GbC* (1728), S. 761, Anm. (m).

<sup>55</sup> Da die „Funktion“ der Dominante einen Durklang voraussetzt, sollte das Modulationsziel V-Moll in einer Molltonart niemals als „Modulation in die Dominanttonart“ bezeichnet werden, da hier in mißverständlicher Weise Begriffe miteinander verquickelt werden.

<sup>56</sup> Vgl. den Text auf S. 211 mit der Tabelle auf S. 212.

Auflistung der Ausweichungsziele als SR 8 gezählt, wobei sich einige Unstimmigkeiten eingeschlichen haben. Die Tabelle „ad pag. 761“ im *GbC* bezeichnet die Ausweichungen nach Moll: III, V, VII als „Ordentlich“, diejenigen nach Moll: IV und VI<sup>b</sup> als „Außerordentlich“. Vermutlich ist diese Tabelle irrig, womöglich vom Stecher in Analogie zu Dur gestaltet, wo auch drei „ordentliche“ zwei „außerordentlichen“ Ausweichungszielen gegenüberstehen. Zwar liegt an dieser Einteilung nicht viel, da eine Ausweichung nach Moll: VII keine Anhaltspunkte für eine spezifische Interpretation gibt, sei sie nun als „ordentlich“ oder „außerordentlich“ einzustufen. Verbal aber folgt Heinichen seiner älteren Einteilung: „Hingegen alle Modi minores weichen aus, ordentlich: in die 3e und 5te, ausserordentlich: in die 4te, 6te min. und 7me.“<sup>57</sup>

### 3. 4 Die Rolle des Terzen-/Quintenzirkels

Über die tabellarische Zusammenstellungen hinaus ist es Heinichen gelungen, das bloße Herkommen durch die „Rekonstruktion“ einer einleuchtenden Figur zu untermauern: „Nota Bene. Das Fundament von diesen beyden Tabellen, und warum jedweder Ton nicht anders oder weiter ausweichen kan / ist aus dem in folgenden 5ten Capitel angegebenen Musicalischen Circul gar leicht zu demonstriren.“<sup>58</sup> In Heinichens Zirkel werden die Tonarten gemäß ihrer „Verwandtschaft“ angeordnet, wobei Dur- und Mollparallele als vorzeichengleiche Tonarten mit Terzabstand des jeweiligen Grundtons direkt nebeneinander liegen und sich die jeweils quintverwandten Nachbarn gleichen Geschlechts (Vorzeichendifferenz: „1“) nach rechts und links anschließen.<sup>59</sup> Dieser Zirkel veranschaulicht ein Ordnungsprinzip, das als Regulativ auch dem überkommenen Bestand an Modulationszielen unterlegt werden kann: die „ordentlichen“ und „ausserordentlichen“ Ausweichungen einer Tonart erweisen sich als die im Zirkel nächstbenachbarten Tonarten zur Linken und zur Rechten der Haupttonart.

Der Zirkel 1711 zeigte noch eine „Linksorientierung“, während 1728 die quinthöheren Tonarten rechts von den quinttieferen angeordnet sind. Die alten Tabulaturnamen wie „dis“ für „es“ und „gis“ für „as“ werden durch den Kontext als sinnwidrig ausgewiesen, da sie die im Schema veranschaulichten Verwandtschaftsgrade nicht adäquat ausdrücken. Sie waren aber so eingeschliffen, daß Heinichen auch 1728 noch keinen Grund zur Änderung sah.

<sup>57</sup> *GbC* (1728), S. 761; warum die 7me von der dritten an die fünfte Position gerutscht ist, vermag ich nicht zu erkennen.

<sup>58</sup> *Anw* (1711), S. 212. Die gewöhnliche Rede vom „Quintenzirkel“ ist zu ungenau, da Heinichen den Zirkel ausschließlich im Bereich der Modulationsziele nutzt, wo Terzverwandtschaft ebenso wichtig ist wie Quintverwandtschaft. Deshalb wird hier scheinbar umständlich vom „Terzen-/Quintenzirkel“ geredet.

<sup>59</sup> Anfangs zeigen sich noch gewisse Unstimmigkeiten; vgl. *Anw* (1711), Graphik gegenüber S. 261, etwa mit S. 264, § 14; siehe dazu die Einleitung zum Faksimile, S. 9\*–11\*, zur geschichtlichen und systematischen Stellung des Zirkels vgl. die erhellenden Ausführungen bei Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson*, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin usw. (= Geschichte der Musiktheorie), Darmstadt 1994, Band 8/II, insbesondere Kap. X/5: Organistische Tonarten / Zusammenhang der Tonarten, S. 160–163. Primär referierend ist die Passage bei Joel Lester, *Between Modes and Keys. German Theory 1592–1802* (= Harmonologia Series No. 3), Stuyvesant 1989, S. 106–112.

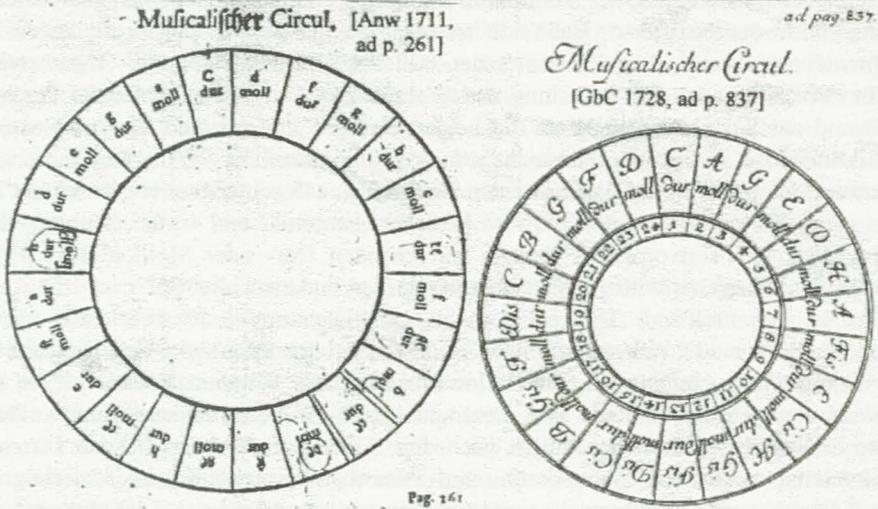


Abb. 1: Heinrichens *Musicalischer Circul* (1711, 1728)

Überlegungen zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den im Zirkel abgebildeten Verwandtschaftsgraden im Makrobereich der Modulationsziele einerseits, den Beziehungen im Mikrobereich der Funktionsharmonik andererseits stellt Heinrich nicht an. Sie wären mit dem Begriffsinstrumentarium der Harmonielehre leicht durchzuführen, was kurz angedeutet sei. Je drei benachbarte Dur-Akkorde (z. B. F, C, G) vertreten die Grundfunktionen einer Dur-Kadenz. Die terzverwandten Moll-Akkorde (d, a, e) können in der Dur-Kadenz als Stellvertreter der Grundfunktionen eintreten<sup>60</sup> (Sp, Tp/Sg, Tg [die Funktion „Dp“ funktioniert in der Praxis nicht]). Die Moll-Kadenz bedarf einer Modifikation: die Fundamente der Grundfunktionen beruhen zwar auch auf der Quintverwandtschaft, doch muß der jeweils quinhöchste Akkord Dur sein, um Dominantfunktion ausüben zu können, die Musterfolge lautete demnach d, a, E usw. Freilich würde all dies nur bedeuten, daß den Akkordbeziehungen, auf die sich die Komponisten gestützt haben, ein einfaches Schema unterlegt werden kann, wobei nicht feststeht, ob die derart veranschaulichten Beziehungen womöglich noch einer tiefergehenden Erklärung zugänglich sind.

<sup>60</sup> Es gibt etwa bei Chopin – also in einem ganz anderen harmonischen Umfeld – eine Form der Dominante mit Sexte statt Quinte, die den Anschein erweckt, als handle es sich bei ihr um ;Dp. In Wahrheit handelt es sich bei der Sexte über der 5. Stufe aber um die Vorwegnahme der Tonikaterz oder um einen „unaufgelösten Sextvorhalt“. Der Akkord wäre als D<sup>6</sup>, nicht als ;Dp zu bewerten. Man vgl. statt weiterer Erläuterungen in Chopins *Ballade g-Moll*, op. 23, die Takte 68 und 70 (die harmoniebestimmenden Akkorde wären gemäß dem letzten Viertel als b-d'-g' bzw. f'-a'-d' zu lesen) mit der vollgriffigen Parallelstelle T. 106 und 108.

### 3. 5 Das Konzept des „ambitusharmonischen Denkens“

In Heinichens Darstellung der Vorstrukturierung des kompositorisch verfügbaren Klangraums, die in den bezifferten Baßmodellen zusammengefaßt ist, spielen mindestens vier Momente eine konstitutive Rolle: 1.) der Baß als Ausgangspunkt der Argumentation (nicht notwendig auch der Erfindung und Wahrnehmung von Musik); 2.) der Dreiklang (5.3) und der Sextakkord (6.3) als die beiden einzigen konsonanten Tonkomplexe, mit denen die Musik in ihrer Grundschrift jedoch völlig auskommt; 3.) die Bestimmung der Akkordpräferenz (5.3 oder 6) eines jeden Baßtons gemäß seiner Stellung zu einem Zentrum oder – in anderer Perspektive – im aktuellen „ambitus“ und 4.) der „ambitus modi“ selbst, d. h. der Tonvorrat der jeweils herrschenden Dur- oder Molltonleiter, der die jeweils möglichen Griffe über einem Baßton reguliert und einschließt.

Das so zu umreißende Denken kann als „ambitusharmonisch“ bezeichnet werden. Vom „Ambitus modi“ reden die Punkte 3 und 4, die berücksichtigen, daß für Heinichen die Akkordtöne nicht nur Klangbausteine eines vertikal betrachteten Komplexes sind, sondern zugleich Bestandteile von kontrapunktisch zu bewertenden Stimmverläufen. Diese Stimmen richten sich sämtlich nach dem Tonvorrat der herrschenden Dur- oder Molltonleiter als der für einen bestimmten Tonartbereich konstitutiven Materialgrundlage.<sup>61</sup> Die Akkorde können nicht unter beliebiger Verwendung der Töne der chromatischen Skala gestaltet werden; „Zwischendominanten“ oder alterierte Akkorde gehören nicht zur Grundschrift der von Heinichen beschriebenen Musik. Auf „Harmonik“ ist dieses Denken gerichtet, weil es mit Akkorden operiert, deren Einheit der Spieler gleichsam „im Griff“ hat, und insbesondere auch deshalb, weil es die Akkordpräferenzen der Baßtöne relational, im Rahmen eines als normal oder „natürlich“ empfundenen Gefüges bestimmt, was den Begriff des Zentrums zugleich voraussetzt wie auch etabliert. Heinichen nähert sich damit dem Grundgedanken funktionsharmonischer Zusammenhangsvorstellungen an, ohne sich an irgend eines der späteren Systeme zu binden. Mit der Durchführung seines Planes, die Konstitution des musikalischen Zusammenhangs vom Begriff des im Baßverlauf zugleich gegebenen Akkordklanges, also von der „Harmonie“ her zu bestimmen, hat Heinichen die Gedankenwelt der „Moduslehre“ gleich welcher Schattierung endgültig verlassen. Allgemeine harmonische Beziehungen, nicht modellhafte Melodieverläufe begründen primär den Konnex der Musik. Damit ist nichts Gerin-

<sup>61</sup> Insofern läßt sich die Frage kaum entscheiden, ob die Reduktion der kompositorisch verwendeten Skalen auf Dur und Moll (Aeolisch), die sich in Heinichens Denken und erst recht in seiner Musik spiegelt, die Kadenzharmonik „verursacht“ habe, oder ob es umgekehrt die „Plausibilität“ kadenzharmonischer Fortschreitungen war, die die Reduktion der Skalen auf Dur und Moll „verursacht“ habe. Leiterreduktion und Kadenzharmonik sind bei Heinichen zwei Seiten derselben musikalischen Sache, die man in ihrer Korrelation anerkennen kann, ohne die später heiß umstrittene Frage, ob die „Melodie“ aus der „Harmonie“ entspringe oder umgekehrt, dogmatisch entscheiden zu müssen. Im übrigen ließe sich auch diese Frage besser behandeln, wenn man das Problem der „Verursachung“ nicht in den Objekten selbst, sondern in der Reflexion über die Objekte ansiedeln würde. Die Frage würde dann lauten: welche Aspekte der Musik leuchten auf, wenn ich die eine oder die andere Hypothese über das objektiv anscheinend unlösbare Problem annehme?

geres dokumentiert als ein Paradigmenwechsel in der Beantwortung der Frage danach, was ein Musikstück im Innersten zusammenhält.<sup>62</sup>

Da die Zentren in einem Stück wechseln, ist das Erkennen des Wechsels unabdingbar: „Weiß man nun solchergestalt das Changement der Tone genau zu observiren, so ist es alsdenn leicht, bey jedwedem changirten Tone den natürlichen ambitum und die rechten Signaturen nach Anweisung obiger Schematum zu finden.“<sup>63</sup> Der „ambitus modi“ in diesem durchaus neuartigen Verständnis ist also nicht nur eine Tonleiter, sondern zugleich Träger und Repräsentant einer „Normalharmonik“: Heinichen versteht darunter „die richtige Speciem 8<sup>vac</sup> Bassi seu Baseos eines jedwedem Modi, nebst seiner darüber gehörigen natürlichen Harmonie, wie sie [...] in denen Schematibus [...] zu ersehen ist.“<sup>64</sup>

„Ambitusharmonisches Denken“ kommt zunächst der konkreten Situation des Generalbaßspielers in idealer Weise entgegen: sein Ausgangspunkt ist die Baßlinie (Punkt 1), seine Hauptaufgabe bei unbeziffertem Baß ist die Entscheidung zwischen Dreiklängen und Sextakkorden (Punkt 2), seine Wahl wird mitbestimmt durch die Vorgaben des jeweils herrschenden Ambitus (Punkt 3), dessen Geltungsbereich bestimmt werden kann durch die Ermittlung der geltenden Tonika, die den Begriff der positionsbestimmten Harmonisierung der Baßnoten einschließt (Punkt 4). Darüber hinaus aber ist zu vermuten, daß diese Denkform auch den Komponisten zugute kam. Denn das „ambitusharmonische Denken“ steht in einer idealen Mitte zwischen vertikaler und horizontaler Orientierung: es ermöglicht sowohl die perfekte Kontrolle harmonischer Vorgänge wie auch die differenzierteste und idiomgerechteste Ausarbeitung der einzelnen Stimmen, deren Bahnen allgemein durch den Skalenvorrat, speziell aber durch das Fortschreitungs- und Dissonanzreglement der „Satzlehre“<sup>65</sup> vorgezeichnet sind. Dieses Denken kann Harmonik als einen einfachen Funktionszusammenhang erfassen und bietet damit die Möglichkeit zu einer dramaturgisch fruchtbaren, weiträumigen Klangregie, ohne sich durch Abstraktionen vom konkreten Satz weit entfernen zu müssen. Insbesondere kann es auf die Anwendung des generalbaß- und satzfremden Umkehrungstheorems verzichten.

Durch das Konzept der „Ambitusharmonik“ wird funktionsharmonisches Denken bei „antirameauischen Grundsätzen“ vorstellbar, und womöglich kommt man dadurch auch dem Denken von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach ein wenig näher, die die Harmonik ihrer Sätze bei hoher Differenziertheit der Stimmen stets unter Kontrolle

<sup>62</sup> Nochmals sei gesagt, daß Heinichens Projekt und seine Methode voraussetzen, daß das von ihm artikuliert Verständnis als implizites Moment von Praxis bereits existierte. Möglichkeiten und Grenzen der Anwendung von Heinichens Kategorien auf ältere Musik bis hin zur Frottola wären eigens zu diskutieren; fest steht allerdings, daß dabei einige wichtige Bestimmungen (wie die Beschränkung der Skalen auf Dur und Moll) zu modifizieren wären. Im übrigen soll damit nicht gesagt werden, daß es nicht noch zu Heinichens Zeit Nischen gab, in denen die alten „Modi“ sich partiell auswirken konnten, etwa in der Choralkomposition oder in bestimmten Arten der Fugenkomposition. Allerdings reden „Moduslehre“ und „Harmonielehre“ weitgehend aneinander vorbei: die Weigerung der „Moduslehre“, „Harmonik“ als potentiellen Faktor musikalischer Zusammenhangsbildung anzuerkennen, besagt nichts über das tatsächliche Potential von Harmonik.

<sup>63</sup> *GbC* (1728), S. 755.

<sup>64</sup> *GbC* (1728), S. 957.

<sup>65</sup> Der andernorts auch in umfassenderer Bedeutung gebrauchte Ausdruck bezeichnet hier und im folgenden stets in eingeschränkter Bedeutung den Kernbestand der konventionellen „Kontrapunktlehre“ (ohne Weiterungen wie Fuge, Kanon und anderer „obblighi“).

behielten. C. P. E. Bachs Diktum: „Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze anti-rameauisch sind, können Sie laut sagen“,<sup>66</sup> darf daher nicht als (absurdes) Bekenntnis zu funktionsharmonischer Ignoranz verstanden werden. Heinichen weist einen Weg zur pragmatischen Erfassung von Harmonik, der mit dem Weg und dem Anspruch Rameaus kaum vergleichbar ist. Jedenfalls steht fest: worin immer die „antirameauischen“ Grundsätze von Bach sen. und jun. bestanden haben mögen: eine „antifunktionsharmonische“ Gesinnung oder Kompositionspraxis ist daraus nicht abzuleiten.

### 3. 6 Anmerkungen zu Walter Heimanns Buch über den „Generalbaß-Satz“

Die Überlegungen der vorangehenden Abschnitte wurden maßgeblich gefördert und auch provoziert durch ein Buch von Walter Heimann, das Heinichens Namen nicht in seinem Titel trägt; es heißt: *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz*.<sup>67</sup> Die folgenden kritischen Anmerkungen schränken die Bedeutung dieses im positiven Sinne eigenartigen Buches nicht ein; sie dienen lediglich der präziseren Festlegung der Grenze zwischen Heimanns Heinichen-Interpretation und dem Verständnis, das im vorliegenden Beitrag entwickelt wird. Diese Grenze verläuft zwischen dem soggetto-gebundenen „Satz“ und der Kategorie einer eigenständig zu entwerfenden „Harmonik“. Heinichen überschreitet diese Grenze; Heimann muß diese Grenzüberschreitung bagatellisieren, weil er Heinichen von vornherein zum Kronzeugen für einen „Choral-Satz“ reduziert, in dem die Möglichkeiten einer frei zu entwerfenden Harmonik durch den *cantus firmus* stark eingeeignet sind.

Heimanns Arbeit baut auf einer breit ausgeführten Heinichen-Exegese auf; der Text wird dabei nicht nur erläuternd referiert, sondern mit dem Ziel eines „historisch angemessenen“ Verständnisses „des“ Bachschen Choral-Satzes interpretiert.<sup>68</sup> Wenn es Heimann nur darum ginge, „diejenige Tradition der Generalbasslehre“ herauszuarbeiten, „in der Bach stand, und die er in seinem Kompositionslehrgang realisierte“,<sup>69</sup> dann wäre ihm dies wohl gelungen. Die Darstellung und Interpretation der „satztechnischen“ Momente in Heinichens Lehre ist überzeugend, die Unterstellung ähnlicher Gedanken bei Bach ist plausibel. Die Ausführungen zu Kirnberger, Mattheson und Niedt tragen zum Verständnis der Stellung von Heinichens Büchern im Schrifttum des 18. Jahrhunderts bei.

<sup>66</sup> Überliefert in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*, 2. Teil, 3. Abt., S. 188; nähere Angaben dazu in *Bach-Dokumente*, hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig, Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 1972, Dok. 767, insbesondere S. 236. Ob „antirameauisch“ heißen soll „prokirnbergerisch“ oder etwas ganz anderes meint, kann hier offen bleiben, da man über Vermutungen kaum hinauskommen wird.

<sup>67</sup> Walter Heimann, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 5), München 1973. Dieses Buch gehört zu den seltenen Arbeiten, die älteres Musikschrifttum im Dienste eines aktuellen Erkenntnisinteresses kritisch aufnehmen und es nicht lediglich paraphrasieren, zusammenfassen und in eine historische Reihe einfügen, deren mögliche Querbeziehungen zur Musikproduktion zumeist nicht thematisiert werden.

<sup>68</sup> Die Arbeit bezieht sich nicht auf die *Anw* (1711), sondern ausschließlich auf den *GbC* (1728). Dies kann gerechtfertigt werden, weil es zu den Vorzügen des *GbC* gehört, die „Satzlehre“ als Grundlage der Generalbaßlehre deutlicher hervortreten zu lassen.

<sup>69</sup> Heimann, *Der Generalbaß-Satz* [s. Anm. 67], Vorwort, S. 3.

Heimann neigt aber zugleich dazu, die Relevanz, ja die Möglichkeit einer vom konkreten Satz begrifflich zu unterscheidenden „funktionsharmonischen Konzeption“ bei Heinichen (und in der Perspektive damit auch bei Bach) verschwinden zu lassen. An deren Stelle soll eine Verbindung von kontrapunktischen Dissonanzregeln mit einer das „Kontinuum“ garantierenden Anzahl von „Oktavregeln“ treten (Heinichens GR und SR), die mit einer gewissen Zwangsläufigkeit jegliche Choralharmonisierung präformieren. Dabei komme es darauf an, sich nicht durch spätere Sichtweisen „den Zugang zur Eigenbedeutung der sich hier erklärenden Ordnung“ zu verschütten.<sup>70</sup> Da diese „Ordnung mit Eigenbedeutung“ am Beginn von Bachs Kompositionslehrgang den Schülern vermittelt worden sein soll, liegt die Suggestion nahe, daß Heinichen, Bach und die von ihm unterrichteten Schüler ein Verständnis von Klanglichkeit gehabt hätten, das eine Anwendung von Funktionsbegriffen problematisch mache, wenn nicht gar verbiete. Da Heimann fast keine Sekundärliteratur heranzieht,<sup>71</sup> bleiben mögliche Gegenpositionen unbenannt, die ihrerseits der erstrebten neuen Sicht ein schärferes Profil hätten verleihen können.

Die Anwendung „späterer“ Begriffe ist immer dann notwendig, wenn ein aktuelles und zu rechtfertigendes Interesse von älteren Dokumenten nicht artikuliert wird. Dies gilt insbesondere dann, wenn es um eine Dimension wie diejenige der harmonischen Kontinuität<sup>72</sup> geht, die auf einem „Regelwerk“ beruht, das in den traditionellen Begriffen der Satzlehre gar nicht expliziert werden kann. Denn Kontrapunktregeln greifen bekanntlich nur bei einer bereits gegebenen Gegenstimme. Grob gesprochen fehlt der Kontrapunktlehre ein entscheidendes Element, das sie erst zur Kompositionslehre im Sinne einer „Konzeptionslehre“ machen würde: sie gibt den Leitfaden des *cantus firmus* vor, ohne die Bildung eines solchen Leitfadens zu lehren. Für das Verständnis des „Kontinuums“ – seiner Konzeption und Rezeption – können die konventionellen Satzregeln, die den Hauptinhalt der Kontrapunktlehre bilden, daher nicht herangezogen werden. Hierfür kommen nur die Oktavregeln, insbesondere die „Special-Regeln“ in Betracht.

Heimanns Interpretation von Heinichens Oktavregeln ist zwar vordergründig ausgerichtet auf den kompositorischen Spezialfall des Choralatzes: einer einfachen Form des vierstimmigen und weitgehend homorhythmischen Kontrapunkts. Dabei will er die Grundschrift des Satzes aus Dreiklängen und Sextakkorden von „kadenzlogischen“ Normen möglichst freihalten zugunsten einer tendenziell beliebigen, aber durch kontrapunktisch-satztechnische Rücksichten beschränkten Setzbarkeit dieser konsonanten Akkorde. „Harmonik“ als mögliche Dimension der Konzeption eines Choralatzes ist damit praktisch überflüssig geworden: sie ergibt sich mehr oder weniger von selbst.

<sup>70</sup> Ebd., S. 64.

<sup>71</sup> Man vgl. das „Verzeichnis der benutzten Literatur“ auf S. 221. Womöglich richtet sich Heimanns Versuch der historischen Lokalisierung einer möglichen Genese von Bachs Choralatz gegen Bücher wie Lars Ulrich Abraham, *Harmonielehre. Der homophone Satz*, Köln 1965. Abraham weiß selbst um die Historizität von Satzlehre, setzt sich aber mit der Applikation einer eklektisch gewonnenen „Erklärungsweise“ harmonischer Vorgänge auf das „Oeuvre Joh. Seb. Bachs“ (S. 13) dem Verdacht der Anwendung unangemessener Begriffe aus (über dessen Triftigkeit damit noch nicht entschieden ist).

<sup>72</sup> Streng genommen geht es um „musikalische Kontinuität“ schlechthin, die auf den Faktoren „Klang“ und „Zeit“ beruht.

Dieses Konstrukt stellt Heimann unter der Überschrift „Der Oktavregelsatz“ (S. 62–71) vor. Dort behandelt er die konventionellen „General-Regeln“; von den „Special-Regeln“ aber werden nur die Regeln 1–6 (1728) besprochen, die die Grenzen einer Tonart nicht überschreiten. Die Existenz von SR 7 und 8 (1728; die entsprechenden Regeln trugen 1711 die Nummern 5 und 6) wird nicht einmal erwähnt; gerade sie aber machen klar, daß Heinichen nicht nur mit traditionell vorgegebenen Dreiklangs- und Sextakkordfolgen jongliert, sondern harmonische Organisationsprinzipien benennt, die über die Regeln jeder konventionellen „Satzlehre“ hinausgehen und – als „*principia compositionis*“ – einen kategorial anderen Status haben als die Kontrapunktregeln. Wenn man sich auf den Aspekt des „Satzes“ – auf das lokale Gebiet der Akkordsetzung und Dissonanzbehandlung – konzentriert, mag der Verzicht auf die Modulationsregeln eben noch verständlich sein. Dann aber dürfen auch keine globalen Aussagen über Ordnungsprinzipien im Oktavregelsatz gemacht werden. Die Behauptung, daß erhöhte Töne „noch keineswegs als ‚Leittöne‘ aufgefaßt werden, sondern als frei setzbare, vor allem melodisch motivierte Abweichungen von der naturalen Skala“, <sup>73</sup> ist vor dem Hintergrund von SR 7 (1728) eindeutig falsch. Denn SR 7 hebt ja gerade die Bedeutung des Leittons (generalisierbar zum Begriff Dominanterterz) für die unmißverständliche Etablierung eines neuen Tonartenzentrums (generalisierbar zum Begriff Tonika) hervor und bestätigt damit den Grundgedanken der Funktionsharmonik, weil im Begriff des Klangzentrenwechsels der Begriff eines Klangzentrums überhaupt enthalten ist.

Ebenso ungeklärt bleibt der Funktionsbegriff, gegen den Heimann etwa in den Sätzen opponiert:

Die ordnungsbildende Rolle liegt nicht in der Funktionalität der Klänge, sondern in der Basisfunktion der Fundamentstimme, die für die Harmonie und das Kontinuum des konsonanten Satzes maßgeblich ist. Infolge dieser Urteilsweise impliziert das Reglement des konsonanten Satzes durchaus auch Harmonieverbindungen, die sich gegenüber der späteren Kadenzlogik indifferent verhalten, denn es widerspricht nicht seiner Gesetzmäßigkeit, wenn aufgrund der Baßführung gelegentlich nach einer Dominante die Subdominante folgt.<sup>74</sup>

Im Blick auf Heinichens Lehre wäre auf der Objektseite die Trennung einer „Funktionalität der Klänge“ und der „Basisfunktion der Fundamentstimme“ sachlich unzutreffend, da die „Fundamentstimme“ hier eben doch eine Klanglichkeit impliziert, die auf die Grundverhältnisse der „späteren Kadenzlogik“ hinausläuft. Mit anderen Worten: eine konzeptionell bedeutsame „Basisfunktion“, die über eine bloße *cantus-firmus*-Funktion hinausginge, kann der Baßstimme schlechterdings nicht zugesprochen werden, wenn man sie lediglich als ein nicht weiter zu befragendes Faktum betrachtet. „Basisfunktion“ kann man ihr erst dann attestieren, wenn man Klarheit über die ihre jeweilige Gestalt bestimmenden Momente gewonnen hat. Und nichts spricht gegen die Möglichkeit, daß

<sup>73</sup> Heimann, *Der Generalbaß-Satz* [s. Anm. 67], S. 66.

<sup>74</sup> Ebd., S. 70.

diese Momente mit denjenigen identisch sind, die auch die „Funktionalität der Klänge“ ausmachen.

Funktionsharmonisches Denken argumentiert Heimann schließlich auch dadurch aus dem „Oktavregelsatz“ hinaus, daß er die Ursache des Wandels als bloßes Akzidens in den Hintergrund verlegt: der „Vorgang, der zu diesem scheinbar funktional ordnenden Oktavregelsatz führt, ist gegenüber der Ordnung des 17. Jahrhunderts nicht ein Umdenken oder eine Neu-Ordnung, sondern gleichsam ein Erweiterungs- oder Dehnungsvorgang der alten musikalischen Beurteilungsweise: Die Oktavregeln vollziehen im wesentlichen nur eine Neuformulierung der alten Sextenregeln des 17. Jahrhunderts [...] für den gewandelten Tonartbegriff des Jahrhundertbeginns und gehen im übrigen nicht über die alten grundsätzlichen musikalischen Denk- und Urteilkategorien des 17. Jahrhunderts hinaus.“<sup>75</sup> Da aber der „gewandelte Tonartbegriff“ bereits in Heinichens 1711 publizierten „Special-Regeln“ nichts Geringeres voraussetzt als die harmonische Etablierung eines Klangzentrums, mithin funktionsharmonisches Denken bei Komponisten und Hörern, sind diese Behauptungen logisch unstimmg. Denn die Formulierung eines „gewandelten Tonartbegriffs“ um 1700 bedeutet eben gerade einen entscheidenden Schritt über die „alten grundsätzlichen Urteilkategorien“ hinaus.

Die erwähnte Möglichkeit, daß im „Oktavregelsatz“ D vor S stehen kann, ist noch kein Argument gegen eine als unangemessen verdächtige „spätere Kadenzlogik“. „Kadenzlogik“ ist ja kein von Theoretikern erlassenes Gesetzeswerk (selbst wenn Theoretiker den Charakter ihrer Arbeit zuweilen in dieser Weise mißverstanden haben sollten), auf das dann die Pedanten unnachsichtig pochen, sondern ein Inbegriff „normaler“, unmittelbar plausibler Klangfolgen, der natürlich auch weniger normale, aber noch immer plausible Klangfolgen zuläßt. Mozart eröffnet das Credo seiner *Missa brevis in F-Dur* (KV 192), mit dem berühmten viertönigen Motiv  $f^1 - g^1 - b^1 - a^1$ , das er mit den Klängen  $F-C-BC-F$ <sup>76</sup> harmonisiert, die als T-D-SD-T aufzufassen sind. Das gleiche Motiv<sup>77</sup> liegt dem Schlußsatz der *Jupiter-Sinfonie* (KV 551) zu Grunde, hier exponiert mit den Tönen  $c^2 - d^2 - f^2 - e^2$ . Dort lautet die analoge Harmoniefolge (in einfachster Form): T-S-D-Tp. Was soll aus der Ergreifung verschiedener Möglichkeiten für Mozarts musikalisches Empfinden folgen, was für die „Kadenzlogik“, und was für die adäquate Rezeption? Wenn man einwendet, daß die Folge D-S zu Mozarts Zeiten „unnormal“ geklungen habe, während sie im „Oktavregelsatz“ „normal“ geklungen hätte, so beruft man sich auf ein Urteil über die Auffassungsweise längst verstorbener Hörer. Dieses kann direkt weder verifiziert noch falsifiziert werden. Es wäre durch Textinterpretation und durch begleitende statistische Untersuchungen plausibel zu machen. Hier aber wäre erst noch zu erweisen, daß etwa bei Bach die Folge D-S eine derart bedeutende Rolle spielte, daß sie uns nötigen würde, seine musikalischen Begriffe in einer Weise zu den-

<sup>75</sup> Ebd., S. 64.

<sup>76</sup> Fehlender Strich zwischen Buchstaben bedeutet: zwei Harmonien zum Motivton; von Umkehrungsformen sei abgesehen.

<sup>77</sup> Im Detail wären Unterschiede zu benennen: im „Credo“ eine Motivteilung in 2+2 Töne („Credo, credo“), während in der *Jupiter-Sinfonie* der Gestus des Motivs von 1-4 reicht. Die Zäsur im „Credo“ ist aber nicht so stark, um zwischen D und S eine die harmonische Wirkung gleichsam neutralisierende Kluft zu schaffen: zu klar ist die ganze Harmoniefolge als F-Dur-Kadenz angelegt.

ken, die von der (wie auch immer beschaffenen) Art abweicht, in der wir uns Haydns oder Mozarts Begriffe vorstellen.

Ein gegenüber funktionsharmonischem Denken indifferenten „Oktavregelsatz“ mag sich aus anderen Schriften – etwa denjenigen Werckmeisters oder gar Schonsleders – konstruieren lassen; in Heinrichens Absicht lag die Darstellung eines solchen Satzes nicht. Anders als das Erkenntnisinteresse Heimanns war das Interesse Heinrichens nicht auf den Choralatz gerichtet, sondern auf die Organisationsprinzipien cantus-firmus-freier Musik, wie die Wahl einer „Cantata“ als Demonstrationsexempel zeigt. Unbeschadet dieser Einwände, die Heimanns Heinrichen-Deutung betreffen (die bei ihm in partiell problematischer Weise nur Mittel zum Zweck ist), erlangt man durch das Studium von Heimanns Arbeit eine intime Kenntnis satztechnischer Konventionen, die der Analyse insgesamt zugute kommt auch und gerade dann, wenn die Verbindung von harmonischer Konzeption und satztechnischer Konkretion zu charakteristischen Satzmodellen geführt hat, wie sie insbesondere die Musik der Bach-Zeit ausgeprägt hat.<sup>78</sup>

#### 4. Heinrichens Denken und Mitteldeutschland

Heinrichens intellektuelle Originalität wird bezeichnet durch den von ihm beschrifteten schmalen Grat, von dem aus er sowohl die Regeln des strengen und des lizentiösen Kontrapunktsatzes als auch die beiden grundlegenden Parameter einer „Tiefengrammatik“ musikalischer Zusammenhangsbildung in der Musik seiner Zeit – Akzenttakt und Funktionsharmonik – erreichen und dem Lehrling vermitteln konnte. Heinrichens Lehre ist keine Frucht apriorischer Spekulation, sondern die Lösung einer praktischen Aufgabe, die er sich gestellt hat. Da ein Generalbaß mit wesentlichen Eigenschaften der Komposition übereinstimmen muß, liegt es nahe, den Generalbaß selbst als eine auf das Wesentliche reduzierte Form der Komposition zu betrachten. Der primär homorhythmische, dabei kontrapunktisch korrekte Satz kann aus einer unbezifferten Baßstimme rekonstruiert werden, wenn es Regeln gibt, nach denen die Einzelstimme als Repräsentantin einer Klanglichkeit verstehbar ist, die zu der vollständig ausgeführten Komposition paßt.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Vgl. etwa Georg Reichert, „Harmoniemodelle in Johann Sebastian Bachs Musik“, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. A. A. Abert und W. Pfannkuch, Kassel 1963, S. 281–289. Solche „Modelle“ stehen – wie die Klauseln – als „fast konkretisierte Schemata“ gleichsam an der Schwelle von allgemeinharmonischem „Wesen“ zu satztechnischer „Erscheinung“. Die in der Musik des Spätbarock verbreiteten, kadenzharmonisch nicht restlos zu erklärenden Modelle wie 5–6-Ketten über stufenweise aufsteigendem oder 7–6-Ketten über absteigendem Baß, ferner Quintfallsequenzen oder ähnliche Baßmuster spielen in Heinrichens Regeln keine Rolle. Zweifellos verdanken die genannten Modelle ihre Plausibilität elementaren melodischen Bewegungen wie dem stufenweisen Auf- bzw. Absteigen oder elementaren harmonischen Bewegungen wie dem Quintfall in Verbindung mit Dreiklängen und Septakkorden. Eine umfassende Beschreibung der von einzelnen Komponisten verfolgten klanglichen Maximen müßte versuchen, das Verhältnis von kadenzkonformen Momenten und der quantitativen wie qualitativen Bedeutung von partiell anders motivierten Modellen in nachvollziehbarer Weise darzustellen. In Heinrichens eigenen Kompositionen spielen Modelle der genannten Art gegenüber kadenzkonformer Harmonik eine sehr untergeordnete Rolle. Bei anderen Komponisten der Zeit mag dies anders sein.

<sup>79</sup> Dies umschreibt Heinrichens Generalbaß-Definition: „Der General-Baß an sich selbst ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft / vermittelt welcher man nach gewissen Regeln zu der eintzigen vorgelegten Bass-Stimme eine völlige Harmonie dergestalt erfinden kan / daß sie mit der dazu gesetzten Vocal- oder Instrumental-Music genau übereinstimmet“ (*Anw* [1711], S. 25).

Die theoretisch anspruchsvollsten Regeln, von Heinichen als „Special- oder Composition-Regeln“ bezeichnet<sup>80</sup>, machen die Interpretation des einzelnen Baßtons abhängig von seiner Stellung zu einem Zentralton. Das Gefüge von Abhängigkeiten und Relationen weist den einzelnen Baßtönen eine Position oder „Funktion“ zu, und dieser Schritt, von Heinichen durch Generalisierung analytischer Befunde vollzogen, überschreitet die Grenze zwischen einer Denkweise, in der Klänge nur als isolierte Phänomene oder als akzidentielle Folgeerscheinung von Stimmbewegungen konstatiert werden, hin zu einer Perspektive, die musikalischen Zusammenhang wesentlich in Form von taktmäßig bewegten Klangfolgen wahrnimmt, die auf ein Zentrum gerichtet sind.

Heinichen hat seine in den Jahren nach 1700 begonnenen Erkundungen 1728 unter dem Titel *Der Generalbaß in der Composition* in erweiterter Form publiziert. Damit hat er eine nicht mehr übertroffene theoretisch-praktische Konzeption von Generalbaßlehre vorgelegt, die zum einen als Satzlehre dienen kann, zum anderen aber in den Bereich leitender Organisationsprinzipien vorstößt, die einer traditionellen Satzlehre unzugänglich bleiben, weil sie auf eine Vorgabe, einen „cantus firmus“ oder „soggetto“ angewiesen ist. Dieser Grenzübertritt ist angedeutet im Untertitel des späteren Buches, in dem Heinichen „die Principia der Composition“ (die eben nicht restlos mit den vordergründigen Satzregeln zusammenfallen) als den eigentlichen Quell seiner Lehre bezeichnet. Heinichen ist von universaler Bedeutung für die Geschichte des musikalischen Denkens, weil er diese Grenzüberschreitung in einer Weise vollzogen hat, die sich eng an die kompositorische Realität seiner Zeit bindet und zeigt, wie man die grundsätzlich schwer ansprechbare Satzqualität der „Harmonik“ mit minimalem theoretischem Aufwand auf Begriffe bringen kann, deren pragmatische Ausrichtung sowohl dem Generalbaßschüler als auch dem modernen Analytiker entgegenkommt.

Es bedeutet keine Einschränkung der universalen Bedeutung von Heinichens Büchern, wenn man für deren Entstehung und Anlage auch einige spezifisch mitteldeutsche Ursachen anführt, die nicht in den Gedanken selbst, wohl aber in den sie fördernden Voraussetzungen zu sehen sind. Daß Heinichen nicht nur die Idee zu einem Projekt hatte, sondern auch die intellektuelle Kraft und Fähigkeit, es durchzuführen, hat sicher zu tun mit seinem Aufwachsen in der mitteldeutschen Kantorentradition, seinem Besuch der Thomasschule und dem Unterricht bei Kuhnau – einem gleichfalls sehr nachdenklichen Musiker –, seinen Erfahrungen im Leipziger Musikleben um 1700, nicht zuletzt aber mit der argumentativen Schulung auf dem Gymnasium und in den Kollegien an der Leipziger Universität. Man könnte an den rebellischen Geist des Christian Thomasius (1655–1728) denken, wenn man Heinichens Tiraden gegen abergläubische Autoritätenverehrung in den Vorreden seiner Traktate liest. Freilich wird der Name des furchtlosen Thomasius, der 1690 aus Leipzig nach Halle fliehen mußte, von Heinichen nicht erwähnt. Ausdrücklich beruft er sich 1711 aber auf die bei dem „gelehrten Scherzer, Mohrhoff und andern braven Autoribus angegebene Methoden, wie ein Knabe in Studiis

---

<sup>80</sup> Vgl. Anm. 32.

durch gute Anführung es allen andern zuvor thun“ könne.<sup>81</sup> In diesen Hinweisen spiegeln sich gewiß eigene Lese- und Bildungserfahrungen Heinichens.

Daniel Georg Morhof (1639–1691) hat neben seinen enzyklopädischen *Polyhistor*-Bänden u. a. eine *Oratio de intemperantia in studiis, et eruditorum qui ex ea oriuntur, morbis* (Kiel 1672) und einen *Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie* (Kiel 1682)<sup>82</sup> verfaßt.

Der Leipziger Theologe und Universalgelehrte Johann Adam Scherzer (1628–1683) hat ein erstmals 1654 publiziertes und vielfach nachgedrucktes *Vade mecum sive Manuale philosophicum* verfaßt,<sup>83</sup> das eine vorwiegend lexikalische und knappe Aufbereitung von Grundbegriffen der aristotelisch-scholastischen Tradition darstellt. Scherzer widmet dem Aspekt einer didaktisch optimalen Vermittlung besondere Aufmerksamkeit.

Findet das Bestreben nach leichter Faßlichkeit besonders in seiner ‚resolutiven‘ Darstellungsmethode der philosophischen Axiome seinen Ausdruck, mit der er diese durch Hinzufügung von *limitationes* dem Verständnis der Studenten anzupassen sich bemüht, so ist das Ideal der Kürze kennzeichnend für Scherzers gesamte literarische Tätigkeit und gewinnt bei ihm, dem vielleicht markantesten Repräsentanten der kompendiösen Schulphilosophie, geradezu den Charakter eines Credo: ‚Nihil enim in tota rerum natura eruditionis esse credo, quod non in aliquod compendium (Methodicum tamen) possit redigi‘.<sup>84</sup>

Bei Scherzer findet sich nicht nur reiches Material zur „Methode“ des Denkens, sondern auch eine Bestimmung des Nachdenkens im Rahmen von „praktischen Disziplinen“, zu denen die Generalbaßlehre zweifellos gehört. Dieses Nachdenken ist notwendig zweckgerichtet, mithin „pragmatisch“; deshalb gehören Heinichens Ausführungen (wie die Generalbaßlehre überhaupt) nicht zur „Musiktheorie“, sofern man den Namen der „Theorie“ als einer spekulativen, rein betrachtenden Wissenschaft ernst nimmt. Scherzer schreibt:

§. 1. Quemadmodum in disciplinis practicis omnia tendunt ad finem & prima consideratio finis est (quod *methodi Analyticae*, quâ traduntur *practicae*, proprium est,) ne omnis labor sit frustraneus, ita etiam in nostro hoc exercitio omnia, quae tradituri sumus ad certum finem debent tendere. Frustrâ enim consulimus de mediis, ubi finis

<sup>81</sup> *Anw* (1711), Vorrede, S. 2. Aufschlußreich ist auch der Vergleich des „Rechenmeisters“ und des „Algebraisten“ auf S. 3, der leicht übertragen werden könnte auf den einsichtsarmen Generalbaßpraktiker einerseits, den kompositionsverständigen Accompagnisten andererseits.

<sup>82</sup> Faksimile-Nachdruck der vermehrten und verbesserten Ausgabe Lübeck und Frankfurt am Main 1700, Bad Homburg v. d. H. 1969.

<sup>83</sup> Hier wurde der leicht greifbare Faksimile-Nachdruck verwendet: Johann Adam Scherzer, *Vade mecum sive Manuale philosophicum*. [Faksimile-]Neudruck der Ausgabe Leipzig 1675, herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von S. Meier-Oeser, Stuttgart 1996.

<sup>84</sup> Meier-Oeser im Vorwort zu Scherzer, *Vade mecum* [s. Anm. 83], S. XIX; das lateinische Zitat findet sich in pars 5, S. 3, des Scherzerschen „Vade mecum“. Eine deutsche Übersetzung könnte lauten: „Ich glaube, daß es im gesamten Bereich der Bildung nichts gibt, das nicht in die Form eines kurzen, gleichwohl auf bestimmten Grundsätzen beruhenden Leitfadens gebracht werden könnte.“

est impossibilis, inquit Philosophus. §. 2. Finis autem noster est indagatio veritatis latentis in rebus ipsis. Quae veritas non semper eodem modo est indagabilis; sed pro diversitate rerum, diversum sibi deposcit modum eruendi [...].<sup>85</sup>

[Wie in den praktischen Disziplinen alles auf den Zweck ausgerichtet ist, so gilt dem Zweck auch das Hauptaugenmerk – was zugleich das eigentümliche Merkmal der „analytischen Methode“ ist, mittels welcher die praktischen Disziplinen gelehrt werden –, damit nicht alle Mühe vergebens sei: so müssen auch in der Disziplin, die wir lehren wollen, alle Überlegungen auf einen bestimmten Zweck abzielen. Umsonst denken wir über Mittel nach, wenn der Zweck unerreichbar ist, sagt der Philosoph.<sup>86</sup>

§. 2. Unser Zweck ist die Erforschung der Wahrheit, die in den Dingen selbst verborgen ist. Diese Wahrheit ist nicht immer auf gleiche Weise erforschbar; vielmehr verlangt die Verschiedenheit der Dinge eine je verschiedene Untersuchungsmethode...]

Bei allen Unterschieden im Einzelnen – Scherzer handelt vom Denken und richtigen Disputieren – lassen sich diese Sätze auch auf Heinrichens Projekt beziehen. Der Forscher, der die Mittel, die seinem Zweck entsprächen, nicht im Schrifttum vorfindet, wird zwangsläufig auf die „res ipsas“, also auf die Empirie in Form der konkreten zeitgenössischen Kompositionen verwiesen, die er mit möglichst klaren Begriffen untersuchen wird, um sie auf ihre wesentlichen Elemente und Strukturen zurückführen zu können. Die von Heinrichen herausgearbeiteten zeitlichen und klanglichen Grundstrukturen der Musik seiner Zeit sind von größter Schlichtheit: die Zeit wird geordnet nach Zweier- und Dreierakzenteinheiten, der Klang wird in einer prinzipiell noch weiter zu vereinfachenden Weise auf leicht überschaubare Normalverhältnisse in einem zentrierten Gefüge reduziert. Der Versuch einer Synthese der Momente Zeit und Klang müßte berücksichtigen, daß der Klang die Zeit benötigt, um eine Folge bilden zu können, während die Zeit den Klang benötigt, um real werden zu können. Die weite Bestimmung von Musik als bewegtem Klang und erklingender Zeit wäre im Hinblick auf Barockmusik durch die aus Heinrichens Schriften zu gewinnenden Kategorien und Muster zu spezifizieren.

Der Spruch „simplex sigillum veri“<sup>87</sup> enthält zwar eine ungedeckte Behauptung; aber im Rückblick betrachtet formuliert Heinrichen Vorstellungen, die mit nur geringfügigen Abweichungen im Grunde genommen aller landläufig-modernen musikalischen Elementarlehre zugrunde liegen. Das bedeutet nicht, daß die vollendeten Musikstücke zur Zeit Heinrichens insgesamt „simpel“ gewesen wären; es bedeutet vielmehr, daß die ungeheure Komplexität, die die Musik der Zeit in ihren Gipfelwerken erreichen konnte, auf schlichten Grundlagen ruht, die sicher wesentlich zum anhaltenden „Erfolg“ dieser Musik beitragen.

<sup>85</sup> Scherzer, *Vade mecum* [s. Anm. 83], pars 4, S. 8 [fortlaufende Paginierung: S. 776]; Übersetzung vom Vf.

<sup>86</sup> Vgl. bei Aristoteles etwa *Nikomachische Ethik*, Buch III, 1112a17 ff.

<sup>87</sup> „Das Einfache ist ein Kennzeichen des Wahren“ (Ausspruch des Arztes Hermann Boerhave [1668–1738], Inschrift auf seinem Denkmal in Leyden), eine gelegentlich von Arthur Schopenhauer zitierte Sentenz (Arthur Schopenhauer, *Werke in Fünf Bänden*, nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von L. Lütkehaus, Zürich 1988, Anmerkung im „Beibuch“, S. 148, zu Bd. III, S. 517, Z. 18).

Wegen der Beharrlichkeit und Konsequenz seines Fragens und wegen seines Vertrauens auf die Kraft des eigenen Denkens könnte man Heinichen, der im übrigen auf seine Hofkapellmeisterstelle in Dresden stolz gewesen ist, als Vertreter der frühen Aufklärung charakterisieren, der geprägt war durch die bürgerliche Kultur und die gelehrten Institutionen der sächsischen Messestadt Leipzig. Das studentische Milieu in Leipzig mit seinen Collegia musica unter Telemann und Fasch ermöglichte ihm nicht nur die Bekanntschaft, sondern den täglichen Umgang mit den neuesten Kompositionen italienischer Machart. Die kirchlich-protestantisch, städtisch und auch höfisch geprägte Sozialstruktur des mitteleuropäischen Raumes aber garantierte das „Brot“, ohne das weder die Musik noch die auf sie gerichtete Reflexion hätten leben können.

Heinichens Bücher sind über ihre historische Signifikanz hinaus auch zeitlos aktuell dadurch, daß sie den Weg von einer (möglichst vorurteilsfreien und aspektreichen) Beobachtung der Kompositionen, die der Analytiker als seine Untersuchungsobjekte vorfindet, zur Bildung abstrakter Allgemeinbegriffe demonstrieren. Einen ähnlichen Weg haben die meisten in der musikalischen Analyse verwendeten komplexen Begriffe irgendwann zurückgelegt;<sup>88</sup> nur dann, wenn man sich der Herkunft seiner Begriffe bewußt ist, kann man Erkenntnismöglichkeiten und -begrenzungen dieser Begriffe vernünftig abschätzen. „Musikalische Analyse“ könnte so zu einer in ihren Anfangsgründen zugleich rational wie historisch fundierten Disziplin werden, über deren Sinn mit Argumenten und nicht mit Bekenntnissen zu streiten wäre.

---

<sup>88</sup> Sofern es sich nicht um rein oder wenigstens primär formale Begriffe handelt wie „Zeit“ oder „Klang“.

# „Die Phantasie ist izt die würksamste Kraft seiner Seele“

## Rührung und Modernität Überlegungen zu Wielands und Schweitzers *Alceste*

von Helen Geyer

Da erschienen zwei abgeschmackte, gezierte, hagre, blasse Püppchens, die sich einander „Alceste! Admet!“ nannten, voreinander sterben wollten, ein Geklingele mit ihren Stimmen machten als die Vögel und zuletzt mit traurigem Gekrächz verschwanden.

Sie sehen einander ähnlich wie die Eier, und ihr habt sie zum unbedeutenden Breie zusammengerührt. Da ist eine Frau, die für ihren Mann sterben will, ein Mann, der für seine Frau sterben will, ein Held, der für sie beide sterben will, daß nichts übrigbleibt als das langweilige Stück Parthenia,[...].

[...] alles, wenn man's bei Licht besieht, nichts ist als eine Fähigkeit, nach Sitten und Theaterkonventionen und nach und nach aufgeflickten Statuten Natur und Wahrheit zu verschneiden und einzugleichen.

Eure Alceste mag gut sein und Eure Weibchen und Männchen amüsiert, und auch wohl gekitzelt haben, was Ihr Rührung nennt. Ich bin darüber weggegangen wie man von einer verstimmten Zither wegweicht.

So ironisch kommentierte Goethe in der Satire *Götter, Helden und Wieland* 1773 Wielands anspruchsvolles Unternehmen, ein deutsches Singspiel ebenbürtig der italienischen Oper zu kreieren. Goethes Kommentar stammte allerdings aus der Zeit vor der Bekanntschaft und Freundschaft mit Wieland, und im Nachhinein suchte Goethe, sich von der Satire zu distanzieren; er nannte sie alsdann ein „gewisses Schand- und Frevelstück“<sup>1</sup>, zumal Wieland in der Satire auch noch mit Nachtmütze – der Zipfelmütze des deutschen Michel – auftaucht. Im Jahre 1773 reagierte Wieland zum größten Erstaunen seiner Gegner gelassen und souverän auf derartige Anschuldigungen: Im *Merkur* empfahl er „diese Schrift allen Liebhabern der pasquinischen Manier als ein Meisterstück von Persiflage und sophistischem Witze, der sich aus allen möglichen Standpunkten sorgfältig denjenigen auswählt, aus dem ihm der Gegenstand schief vorkommen muß, und sich dann recht herzlich lustig darüber macht, daß das Ding so schief ist.“<sup>2</sup>

Goethes bissiger Kommentar markiert den Beginn eines großen literarischen Streites zwischen dem Goetheschen Kreis um Johann Maria Rainer Lenz und dem Wielandschen Kreis um Johann Georg Jacobi. Erst später verfielen Lenz und Goethe Wielands Zauber

<sup>1</sup> Goethe an Johanna Fahlmer, Frankfurt, März 1774.

<sup>2</sup> Wie souverän Wieland mit den Vorwürfen seiner Gegner umzugehen wußte, geht aus der Tatsache hervor, daß er selbst nach einem ersten Briefwechsel mit Goethe nicht ganz unbeteiligt daran war, Goethe nach Weimar zu holen.

und Bann: Der offenbar wenig ansehnliche Mann verfügte über eine souveräne Ausstrahlung, seine Bildung war überwältigend und Goethe gestand in seiner Gedächtnisrede auf Wieland (1813), in diesem einem der größten Menschen der Zeit begegnet zu sein.

Auslösendes Moment war das 1773 für das kleine Theater des Weimarer Hofes von Anton Schweitzer komponierte Singspiel *Alceste*. Noch im selben Jahr wurde es durch die Abel Seylersche Truppe, der Schweitzer als Kapellmeister angehörte, aufgeführt und allein fünfundzwanzig Mal in Weimar gespielt. Es folgten weitere Aufführungen in Dresden, Leipzig und Schwetzingen (1775), Dresden und Mannheim (1776), Frankfurt, Köln, Danzig (1777), München (1778/79), Berlin und Hamburg (1780), Prag (1782), Kassel (1785), um nur einige Nachfolgestationen zu nennen.<sup>3</sup> Der Erfolg der *Alceste* regte Wieland zu weiteren Singspieldichtungen an, so zur *Rosemunde* für Mannheim, einer Dichtung, die ebenfalls von Schweitzer vertont wurde. Die *Alceste* gilt als Meilenstein auf dem Weg zu einer ‚deutschen Oper‘. Sie löste eine Flut von begleitenden Schriften aus, nicht zuletzt auch jene Satire Goethes. Offenbar mußte man sich damals mit dieser *Alceste* auseinandersetzen, und viele taten es, mit unterschiedlicher Gunst und Achtung vor ihrer Qualität.<sup>4</sup>

Seit 1772 befand sich Christoph Martin Wieland (1733–1813) als Prinzenenerzieher am Weimarer Hof; sein beispielgebender Erziehungsroman war *Der goldene Spiegel* von 1772. Zuvor war Wieland an der Universität in Erfurt tätig gewesen, wo er auf Grund seines Romans *Geschichte des Agathon* (1766/67) Philosophie lehrte. Schon hier lernte er die Seylersche Truppe sowie ihren Komponisten und Kapellmeister Anton Schweitzer (1735–1787) kennen, der sich 1769 der Seylerschen Theatergruppe angeschlossen hatte. Schweitzer spielte eine nicht unwesentliche Rolle in der Entwicklung der ‚deutschen Oper‘. Zur gleichen Zeit wie Wieland ließ er sich in Weimar nieder und verließ nach dem Schloßbrand 1774 zusammen mit der Seylerschen Truppe Weimar und wechselte nach Gotha.

Hintergrund für die teilweise führende, zumindest jedoch höchst beachtete Rolle Weimars im deutschen Operngeschehen bildete der sogenannte Musenhof der Fürstin Anna Amalia: Aus Wolfenbüttler Verhältnissen kommend, wollte die neunzehnjährige, bereits verwitwete Anna Amalia (verstorben 1807) die Residenz des Fürstenhauses Sachsen-Weimar-Eisenach zu einem Mittel- und Attraktionspunkt musikalischer, literarischer und philosophischer, alle Künste umfassender Aktivitäten machen. Entsprechend dieser kulturpolitischen Zielsetzung gelang es ihr, die Geistesgrößen ihrer Zeit in ihren Bann – an den Hof oder zumindest vorübergehend in die Stadt – zu ziehen. Die von ihr ‚Geworbenen‘ brachten jeweils wieder ihre ‚Kreise‘ mit. So befanden sich in Weimar beispielsweise Herder als Superintendent an der heutigen Stadtkirche Sankt Peter und Paul, Goethe als Leiter des Theaters (seit 1776) und zudem in unterschiedlichen staats-

<sup>3</sup> Es gab noch weitere Vertonungen desselben Textbuches, unter anderem die des Weimarer Hofkapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf und von Friedrich Benda.

<sup>4</sup> Siehe beispielsweise den immer mehr erkaltenden Briefwechsel zwischen Mozart und Wieland, erläutert in Wolfgang Ruf, „Begegnungen in Mannheim. Mozart und Wieland“, in: *Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim* 1991, hrsg. v. L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 2), Frankfurt/Main 1994, S. 157–166.

und kulturpolitischen Rollen, Wieland als Prinzenzieher und Literat, Friedrich Justin Bertuch, August von Kotzebue, Johann Karl August Musäus, Friedrich Wilhelm Gotter, Friedrich Hildebrand Einsiedel und nicht zu vergessen (obgleich nur vorübergehend) Friedrich von Schiller.

Sicher hat es Wieland 1772 gereizt, nicht nur den Aufgaben des Prinzenziehers nachzukommen, sondern das zu verwirklichen, was Anna Amalia vorschwebte, eine Nationalbühne (Sprechtheater und Oper) mit Vorbildcharakter zu etablieren. Um die deutsche Oper war es damals nicht gut bestellt. Das Hamburger Operntheater, die Bühne für deutsche Oper, war schon seit einem halben Jahrhundert geschlossen; auch die Wiedereröffnung des Hamburger Theaters am Gänsemarkt durch Johann Friedrich Löwen im Jahre 1766, mit Lessing als Dramaturgen, war nicht vom Erfolg gekrönt: nach eineinhalb Jahren mußte das Theater am Gänsemarkt wieder schließen; das Programm Löwens und auch Lessings Ideen eines nationalen Schauspieles waren dort zumindest gescheitert.<sup>5</sup> Die spärlichen, aber sehr erfolgreichen Singspiele wie Hillers *Die Jagd* oder Schweitzers *Dorfgala* (1772), in der Nachfolge der englischen Tradition eines Pepusch mit *The Beggar's Opera*, wiesen eher einen volkstümlichen denn einen beispielgebenden Charakter auf. Schon der Dichter und Märchensammler Carl August Musäus hatte vor Wieland Pläne für eine deutsche Nationalbühne in Weimar entwickelt, so daß Wieland für seine Ideen, wie eine deutsche Oper oder ein deutsches Singspiel konzipiert sein sollte, schon einen gewissen Boden bereitet fand, zumal auch Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* vergleichbare Konzepte entwickelt hatte. Es sollte ein qualitätvolles Regeltheater etabliert werden, das zugleich gute Sitten und Geschmack proklamierte. So konnte Weimar vorbildhaft für alle deutschsprachigen Höfe werden. Mit dem Ballett *Idris und Zenide* debütierten Schweitzer und Wieland in Weimar; es folgte das Gelegenheitsstück *Aurora* zu Anna Amalias Geburtstag (Oktober 1772). Dieses Stück löste großen Jubel aus: es war ein mythologisch-allegorisches Singspiel, und im *Almanach der deutschen Musen* äußerte man sich dazu wie folgt: „Man muß dieses Singspiel hören, um sich davon zu überzeugen, daß Herr Wieland seinen anderen unsterblichen Verdiensten auch nun den Ruhm eines deutschen Metastasio hinzugefügt hat.“<sup>6</sup> Ein nächster großer Erfolg war die Aufführung der *Alceste* im Jahr 1773.

### Zu Wielandschen Singspieltheorien anlässlich der *Alceste*

Wieland hat die *Alceste* durch mannigfache schriftliche Ausführungen kommentiert, und auch im Briefwechsel finden sich viele Hinweise darauf. Die wichtigsten Schriften dazu sind jedoch:

<sup>5</sup> Die programmatischen Vorstellungen bestanden aus drei Forderungen: „Original Schauspiele“ in deutscher Sprache aufzuführen, Stücke deutschen Charakters zu spielen und eine öffentliche Bühne einzurichten. Auf diese Punkte kommt Lessing immer wieder in der *Hamburgischen Dramaturgie* zu sprechen. Siehe hierzu auch Helga Lühning, „Das Theater Carl Theodors und die Idee der Nationaloper“, in: *Mozart und Mannheim, Kongressbericht. Mannheim 1991*, hrsg. v. L. Finscher, B. Pelker und J. Reutter (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 2), Frankfurt/Main 1994, S.89–99.

<sup>6</sup> *Almanach der deutschen Musen 1773*, S. 75.

- „Über einige ältere deutsche Singspiele die den Nahmen Alceste führen“ [S], 1773.<sup>7</sup>
- „Briefe an einen Freund über das Deutsche Singspiel Alceste“ [B].<sup>8</sup>
- „Versuch über das Deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände“ [V], 1775.<sup>9</sup>

Es lohnt sich, Wielands Zielsetzungen, eine deutsche Oper betreffend, aufzuzeigen.<sup>10</sup> Gleich zu Beginn seiner Schrift „Versuch über das Deutsche Singspiel“ erklärt Wieland seine Absicht:

Herr Burney, dessen musikalische Reisen durch Frankreich, Italien und Deutschland einige Zeit so viel Aufsehens gemacht, wundert sich mit Recht, daß er in allen Deutschen Landen, die er durchwandert, nirgends ein Deutsches lyrisches Theater angetroffen.

Diese Klage Burneys fußt, nachdem die Hamburger Oper 1728 ihre Pforten geschlossen hatte, auf nur allzu richtigen Beobachtungen; in Berlin sollte ein solches Haus erst nach dem Tode Friedrich II. seine Pforten öffnen.<sup>11</sup> Die anderen Höfe bevorzugten die italienische Oper. Es sollten zwei Thüringer Residenzen sein, denen das Verdienst zukam, Weichen für ein deutsches lyrisches Musik-Theater gestellt zu haben. Sie gingen aber unterschiedliche Wege: Gotha, und damit die ernestinische Linie Sachsen-Gotha-Altenburg favorisierte das Melodram oder Monodram und Sachsen-Weimar-Eisenach das ‚deutsche Singspiel‘; hier kam unter anderem auch Hillers *Jagd* 1770 zur Aufführung.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> C. M. Wielands *Sämmtliche Werke, Sechs und Zwanzigster Band, Singspiele und Abhandlungen*, Leipzig (Göschel) 1796.

<sup>8</sup> Es sind insgesamt fünf Briefe, in: C. M. Wieland, *Gesammelte Schriften, 1. Abt. Werke, Bd. 9, Der goldene Spiegel, Singspiele und kleine Dichtungen 1772–1775*, hrsg. v. W. Kusselmeyer, Berlin 1931, S. 378–409.

<sup>9</sup> C. M. Wielands *Sämmtliche Werke* [s. Anm. 7].

<sup>10</sup> Siehe hierzu auch Ulrich Mazurowicz, „Wielands Singspieltheorie und ihr Niederschlag bei den zeitgenössischen Komponisten“, in: *Jahrbuch für Opernforschung* 1990, S. 25–42, und die Diskussion bei Helga Lühning, „Aufkündigung einer Gattungstradition. Das Metastasianische Drama, Wielands Singspielkonzept und die deutsche Oper ‚Günther von Schwarzburg‘“, in: *Mannheim und Italien. Zur Vorgeschichte der Mannheimer*, Bericht über das Kolloquium / März 1982, hrsg. v. R. Würtz (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 25), Mainz 1984, S. 162 ff., wie auch Wolfgang Stellmacher, *Wieland-Kolloquium*, Herbst 1983, hrsg. v. Th. Höhle, Halle 1985, S. 213–221. Siehe hierzu auch Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert* (= Studien zur deutschen Literatur, 149/150), Tübingen 1998, S. 202–260.

<sup>11</sup> Bis dahin war die Potsdamer-Berliner Oper italienisch und die des Bruders Heinrich in Rheinsberg, ein weiterer bedeutender Musenhof, französisch; siehe hierzu auch Helen Geyer, „Die italienische Oper in Rheinsberg – ein Phantom?“, in: *Das Theater des Prinzen Heinrich*, hrsg. v. U. Liedtke und C. Sturz, Leipzig 2000, S. 94–98.

<sup>12</sup> Alfred R. Neumann, „The Changing Concept of the ‚Singspiel‘ in the Eighteenth Century“, in: *Studies in German Literature*, hrsg. v. C. Hammer, Baton Rouge, Louisiana State University Press 1963, S. 63–71. Besonders auf S. 66 ff. wird, ausgehend von Weisses-Standfuß’ *Der Teufel ist los*, auf die sich abzeichnenden unterschiedlichen Ausrichtungen des Singspiels hingewiesen. Außerdem bringt er in seinen Ausführungen den von Wieland benutzten Terminus „musikalisches Drama“ in die Diskussion, den man eventuell für das Phänomen *Alceste* und andere ähnlich konzipierte Stücke wieder aufgreifen sollte.

Wieland vertrat die These, daß es keineswegs an der deutschen Sprache liegen könne, wenn ein lyrisches Theater immer wieder zum Ersterben verurteilt sei. Angesichts der immer noch dominanten italienischen Oper – oder auch angesichts der französischen Oper, die er allerdings sehr kritisch beurteilt – müsse die Ursache hierfür vielmehr in der Konzeption liegen. Obgleich er Metastasios Dramen außerordentlich schätzte, suchte er nach einer Alternative zur italienischen Opera seria metastasianischer Prägung.<sup>13</sup> Hinzu kam, daß eine Oper metastasianischen Zuschnitts für kleinere Theater unbezahlbar war wegen ihrer aufwendigen Ausstattung und Dekoration. Somit konnte Francesco Algarottis Forderung kaum realisiert werden:<sup>14</sup>

[...] daß in der Oper Poesie, Musik, Deklamazion, Tanzkunst und Mählerey, alle ihre anziehendsten Reitzungen vereinigen müßten, um den Sinnen zu schmeicheln, das Herz zu entzücken, und die Seele durch die angenehmsten Täuschungen zu bezau-bern.<sup>15</sup>

Benötigt werde – so Wieland – vielmehr eine „interessante Art von Schauspielen“:

[...]nehmlich ein Singspiel, welches, ohne viel mehr Aufwand zu erfordern, als unsere gewöhnlichen Tragödien, durch die blossere Vereinigung der Poesie, Musik und Akzion, uns einen so hohen Grad des anziehendsten Vergnügens geben könnte, daß kein Zuschauer, der ein Herz und ein Paar nicht allzu dicke Ohren mitbrächte, sollte wünschen können, seinen Abend angenehmer zugebracht zu haben.<sup>16</sup>

Wieland dachte vor allem an den schmalen finanziellen Haushalt des Theaters einer kleineren Residenz – wen nimmt es Wunder, hat er doch Weimar im Auge. Im Singspiel, wie er es gestalten wollte, sei nur ein geringer Aufwand erforderlich, aber es wäre ein öffentliches Vergnügen „edelster Art“; es könnte „zur ergetzendsten und rührendsten aller Schauspielarten gemacht werden“.<sup>17</sup>

Zugleich wendet sich Wieland gegen die Auswüchse der italienischen Oper. Und gelegentlich kritisiert er im Gefolge von Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* auch

<sup>13</sup> Siehe dazu: „Briefe an einen Freund über das Deutsche Singspiel Alceste“ [s. Anm. 8], im zweiten Brief: „[...] daß mir Metastasio im Kopf lag“ und im vierten Brief: „Denn Sie wissen, daß Euripides unter den alten und Metastasio unter den neuern dramatischen Dichtern meine Lieblinge sind“. Wieland orientiert sich dabei auch maßgeblich an Algarottis Wertschätzung.

<sup>14</sup> Trotz dieser Einschränkung hat Wieland seine Konzeption an Francesco Algarottis *Saggio per musica* (1754 verfaßt und 1755 veröffentlicht) angelehnt. Dieses Werk konnte er möglicherweise schon in der italienischen Fassung studieren, da es erst 1769 in deutscher Übersetzung in Kassel erschien. So hat Algarottis *Saggio* nachweislich Calsabigi beeinflusst, ohne dessen Reformoperntexte die Wielandsche *Alceste* wie auch die *Rosemunde* nicht denkbar wären. Über die Verbindung mit Algarotti entstand zugleich die Verbindung zu Johann Joachim Winckelmann, aus der sich viele ästhetische Konzepte des Weimarer Kreises erklären lassen; siehe hierzu auch John D. Lindberg, „Algarotti, Calsabigi und Wieland. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Singspieltheorie Wielands“, in: *Seminar* IV/1, 1968, S. 17–25.

<sup>15</sup> Christoph Martin Wieland, „Versuch über das Deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände (1775)“, in: *C. M. Wielands Sammtliche Werke* [s. Anm. 7], S. 237.

<sup>16</sup> Ebd., S. 238.

<sup>17</sup> Ebd., S. 240.

Erscheinungen der französischen Tragédie lyrique.<sup>18</sup> Seine Kritik zielt auf die Wahl des Sujets, die mangelnde Übereinstimmung der Musik mit dem Wort, auf die fehlende „Wahrheit“ des Gesanges, auf das Rezitativ und auf die Verbindung von Tanz und Handlung. Die italienische Oper nennt er ein „nervenloses, ungereimtes, groteskes Ungeheuer“.<sup>19</sup> Gegen diese Mißlichkeiten setzte er seine absichtsvolle Hoffnung:<sup>20</sup>

[...] daß das Singspiel als Tragödie oder rührendes Drama betrachtet, und in so fern als es den großen Zweck der Täuschung und innigen Theilnehmung auf Seiten der Zuschauer wirklich zu erreichen fähig ist, seinen Platz unter den verschiedenen dramatischen Gattungen mit Fug und Recht behaupte.<sup>21</sup>

Um dieses zu erreichen, umriß Wieland die Konzeption: Es sollen Stücke ausgeschlossen werden, in denen über „viel Staatsinteresse rasoniert wird oder wo die Personen lange Dialogen oder Reden zu halten haben“<sup>22</sup>. Das heißt: Stücke wie Metastasios Opere serie – in ihrer ursprünglichen Form der zwanziger bis fünfziger Jahre –, deren Hauptstärke unter anderem in den Dialogen liegt und die bisweilen mit höchster politischer Brisanz rasonieren, werden verabschiedet.<sup>23</sup> Und genauso wenig werden Stücke, in denen heftige, wilde und ungestüme Leidenschaften, also „Rasereyen“ vorkommen, akzeptiert, da solche, wenn man sie in Musik umsetzte, nur „unleidliches Mißgetön“ auslösen würden.<sup>24</sup>

Immerhin postulierte Wieland en passant: „die Musik hört auf Musik zu seyn, sobald sie aufhört Vergnügen zu machen. Alles zu verschönern, was sie nachahmt ist ihre Natur“. Er definierte Empfindsamkeit als gebrochene Leidenschaft – und nur diese könne die Musik umsetzen: „Alle Gegenstände, die keine gebrochenen Farben erlauben, alle wilden stürmischen Leidenschaften, die nicht durch Hoffnung, Furcht oder Zärtlichkeit gemildert werden, liegen außer ihrem Gebiet.“<sup>25</sup>

Ein solches Postulat habe jedoch auch zur Folge, daß die „eigentlich tragischen Helden vom lyrischen Schauplatz ausgeschlossen“ seien. Und eine weitere Konsequenz ergäbe sich aus der Forderung, eine möglichst wahrscheinliche, wenig komplizierte Handlung auf die Bühne bringen zu wollen: „Die möglichste Einfalt im Plan ist dem Singspiel eigen und wesentlich. Handlung kann nicht gesungen, sie muß agiert werden: je mehr Handlung also, je weniger Gesang.“<sup>26</sup>

<sup>18</sup> Algarotti wollte die italienische Oper wieder zu ihren ästhetischen Anfängen zurückführen; siehe dazu auch Neumann, „The Changing Concept of the ‚Singspiel‘“ [s. Anm. 12], S. 70.

<sup>19</sup> Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 242.

<sup>20</sup> Es ist dabei evident, wie sehr manche Vorstellungen mit denen Lessings in der *Hamburgischen Dramaturgie* übereinstimmen.

<sup>21</sup> Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 249.

<sup>22</sup> Ebd., S. 253.

<sup>23</sup> In den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ [zweiter Brief, s. Anm. 8] wendet er sich abermals gegen allzu lange „Reden: „Aber nirgends sind lange Reden weniger zu dulden als im Singspiel“.

<sup>24</sup> Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 253–255.

<sup>25</sup> Ebd., S. 255.

<sup>26</sup> Ebd., S. 257.

Und in den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ heißt es: „Je einfacher der Plan und die Ausführung, je besser! Keine episodischen Personen! Kein Nebeninteresse!“.<sup>27</sup> Hinzukommt eine ganz klare Stellungnahme gegen die Einführung des Balletts im Singspiel. Die Rührung als ästhetische Maxime fand bei Wieland eine breite Beachtung. Minutiös beschrieb er, auf welche Weise sie wirksam wird, nämlich indem man die Affekte in ihrer Entwicklung sorgfältig behandelt, so daß der Hörer des „Innerste[n] der Personen“ gewahr werde. Dies sei dem Singspiel essentiell:

Welches sind die Scenen, wo der Komponist seinem Genie einen freyen kühnen Flug erlauben, wo die Musik ihre ganze seelenbezwingende Macht ausüben kann, wo wir ganz Ohr, ganz Gefühl sind, wo unsere Herzen sich erhitz'n, glühen, schmelzen? Sind es nicht diejenigen, wo der Dichter und der Tonkünstler mit vereinigten Kräften uns von einer Empfindung zur anderen, einer Stufe des Affekts zur anderen, mit sich fortreißen, und nicht eher ablassen, bis sie uns in eben dieselben Bewegungen gesetzt haben, wovon die handelnden Personen selbst durchdrungen sind.<sup>28</sup>

Im Singspiel müsse alles „warme Empfindung oder glühender Affect“ sein.<sup>29</sup> Der Zuschauer und Zuhörer solle stufenweise auf einen Affekt vorbereitet und schließlich doch von ihm überrascht werden. Mit den Worten des Euripides warf allerdings schon Goethe in seiner Satire Wieland vor, das Element der Rührung zu überzeichnen, daher auch seine Kritik an der Gebrochenheit der Charaktere, an den „blassen“ Figuren.

Die Forderungen Wielands lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- wenig Ausstattung und Personalaufwand, geeignet für ein kleines Theater
- kein Ballett
- eine einfache, stringente, nicht komplexe Handlung
- wenig Rezitativ, um dem „Räsonieren“ vorzubeugen
- nur gebrochene Leidenschaften, im Sinne der neuen Maxime der Rührung und Empfindsamkeit
- Rührung des Zuschauers als didaktisches Ziel.

Damit postulierte Wieland ein empfindsames Singspiel, das dem bürgerlichen Rührstück entspricht.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Wieland, „Briefe an einen Freund“ [s. Anm. 8], zweiter Brief.

<sup>28</sup> Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 258 f.

<sup>29</sup> Wieland, „Briefe an einen Freund“ [s. Anm. 8], zweiter Brief.

<sup>30</sup> Darauf hingewiesen wurde in: Wolfgang Ruf, „Begegnungen in Mannheim“ [s. Anm. 4], S. 157–166 (bes. S. 161 ff.) und Ulrich Mazurowicz, „Wielands Singspieltheorie“ [s. Anm. 10], S. 25–42. Allerdings wurde in beiden Fällen keine detaillierte Librettoanalyse durchgeführt, die das Besondere der Realisation von Wielands Singspieltheorie aufgezeigt hätte, nämlich die in der *Alceste* und in der *Rosemunde* angebrachten, eigens neu entwickelten Szenentypen, die sich offenbar einer großen Beliebtheit erfreut hatten. Die besonders unter dem Aspekt der Empfindsamkeit herausragende Bedeutung der *Alceste* zeigt umfassend Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* [s. Anm. 10] auf; in seiner Einschätzung der neuen dramatischen Konzeption Wielands werden die aktuellen Entwicklungen, vor allem Norditaliens, allerdings nicht berücksichtigt.

## Aspekte einer neuen Dramaturgie

Angesichts der so geäußerten Maxime liegt es nahe, Wieland an seinen eigenen Maßstäben zu messen. Das heißt: Es stellt sich die Frage nach der Faktur der Wielandschen *Alceste*, die eine außerordentliche Aufmerksamkeit erregt hat und zudem sehr erfolgreich war. Zweifelsohne hatte Schweitzers Musik am Erfolg der *Alceste* einen großen Anteil, was grundsätzlich berücksichtigt werden muß.<sup>31</sup> Die *Alceste* ist ein „Singspiel in fünf Aufzügen“, mit vier singenden Hauptdarstellern: Admet, Alceste, Parthenia (Alcestes Schwester) und Hercules; hinzu kommen noch die stummen Darsteller: die Kinder der Alceste und männliches wie weibliches Hauspersonal. Der Stoff war zu Beginn der siebziger Jahre sehr beliebt, wobei der Wielandschen *Alceste* die Glucksche Vertonung vorausging, gegen die Wieland kritisch Position bezog.

Nach Wielands Vorstellungen legt das Textbuch die Grundlage für die Musik.<sup>32</sup> Es liefert also Vorgaben, die der Komponist vertiefen soll oder auch anders deuten kann. Wielands Handlungskonzeption ist tatsächlich übersichtlich, keinesfalls verworren oder mehrsträngig. Alles ist stringent aufeinander bezogen. Im Gegensatz zu jeglicher gut und logisch entwickelten, aber mehrsträngigen Opera seria-Handlung hält sich Wieland an seine eigene Forderung und präsentiert ein einsträngiges Drama. Er betont dies auch in seinen „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel *Alceste*“:

Auch in diesem Stücke wie in manchem anderen, durfte der große Metastasio nicht zum Muster genommen werden. Mein Plan sollte also ganz einfach seyn: aber eben darum mußten die rührendsten Situationen, die das Sujet anbot, desto sorgfältiger benutzt werden.<sup>33</sup>

## Struktur der Geschehensabfolge

Alcestes Monolog eröffnet den ersten Aufzug: In ihrer Monologszene erwartet sie die Verheißung des Orakels ob des bevorstehenden Ablebens Admets, die ihr durch den Mund ihrer Schwester Parthenia zuteil wird: Admet kann nur gerettet werden, wenn sich ein anderer für ihn opfert. Alceste faßt unmittelbar den Entschluß, für Admet zu sterben. In einer an eine Rachearie gemahnenden Szene – in einem Gebet an die Götter – bietet sich Alceste als Opfer an. Der Akt besteht aus zwei Szenen.

Der zweite Aufzug ist vergleichsweise unkompliziert: Ein knapper Monolog Admets, der neue Lebenskräfte in sich fühlt, eröffnet ihn. Seine Lebensfreude ernüchtert Parthenia, die ihn zu der bereits vom Tod gezeichneten Alceste führt. An dieser Stelle sieht

<sup>31</sup> Dies muß in Betracht gezogen werden, auch wenn durch Mozart und einige andere Zeitgenossen Schweitzers andere Urteile verlaubar wurden; die Ursachen hierfür können in einer möglichen Rivalität liegen; auffällig ist in jedem Fall, daß manches der Schweitzerschen Tonsprache sich auch bei Mozart wiederfindet.

<sup>32</sup> Anlässlich der Diskussion schreibt Wieland über Schweitzers Musik in den „Briefen an einen Freund über das Deutsche Singspiel *Alceste*“ (erster Brief): „Andere sehen den Dichter bloß als ihren Handlanger an: Er [Schweitzer] als seinen Gebieter. Er weiß zu schweigen, wo der Dichter allein reden muß“.

<sup>33</sup> Wieland, „Briefe an einen Freund“ [s. Anm. 8], zweiter Brief.

Wieland ein Terzett vor, das Alcestes Opferung würdigt. Die Verzweiflung darüber wird geschärft durch die Ankunft der (stummen) Kinder. Alceste nimmt – in einer Arie – rührenden Abschied. Sie stirbt. Parthenia kommentiert die Opfertat. Der Aufzug endet demnach nicht brutal mit dem Tod, sondern ist ethisch und formell gefaßt.<sup>34</sup> Dieser Aufzug umfaßt fünf Szenen.

Der dritte Aufzug bringt mit der Ankunft des Hercules, der der Freund Admets ist, einen markanten Einschnitt und ein belebendes Moment. Wieland charakterisiert Hercules etwas grob als beständigen Helden der Tugend. Hercules wundert sich über die Verödung des Palastes, bis Parthenia ihm die Tragödie erklärt. Er beschließt, nach einer merkwürdigen Begegnung mit Admet, für sich, Alceste aus der Unterwelt zurückzuholen. Der Aufzug endet nach drei Szenen mit einer trostreichen Arie des Hercules.

Den vierten Aufzug bestreiten im wesentlichen die Monologe der Parthenia und des Admet. Admet wähnt in einer an den Wahnsinn grenzenden Vision, daß Alceste im Schattenreich den Becher des Vergessens trinkt. Einen solchen Becher hat Parthenia auch ihm vorbereitet, doch Admet lehnt ihn ab. Ein milderndes Duett beschließt den Akt.

Der fünfte Aufzug beginnt mit den Vorbereitungen des Totenopfers (Verbrennung des Leichnams) und dem Gebet für die Toten. Hercules trifft unerwartet und siegesfreudig ein – Alceste harrt noch verschleiert im Gefolge. Als erste darf Parthenia ihre Schwester wiedersehen, dann Admet die Gattin. Ihr Glück ist vollkommen. Dieser Aufzug umfaßt sieben Szenen; er ist handlungsreich, aber ebenfalls einsträngig. Sukzessive versammeln sich alle Darsteller auf der Bühne. Den Abschluß bildet ein Tutti. Ein Ballett fehlt.

Die ästhetische Maxime der gebrochenen Leidenschaft bestimmt das gesamte Drama, wobei die musikalische Umsetzung diesen Aspekt vertieft. Darin blieben Wieland und sein „braver“ Komponist Schweitzer sich selbst treu. Die einzelnen Gefühle oder Affekte werden sorgsam entwickelt und gesteigert, die Rezitative sind sehr knapp. Schweitzer hat entgegen bisheriger ‚Singspielkonzeptionen‘ die Oper ‚durchkomponiert‘, das heißt alle Rezitative sind vertont, mit einer Prävalenz der Obbligati und Accompagnati. Die Ausstattung ist auf wenig beschränkt und damit für ein armes Theater wohlgeeignet; es werden nur wenig differierende Bühnenbilder benötigt:

- I/1: Ein Vorsaal an Alcestens Zimmer
- II/1: Ein Vorsaal an Alcestens Zimmer
- II/2: Das Zimmer der Alceste öffnet sich
- III/1: Ein mit Lorbeerbäumen besetzter Vorhof, und in einiger Entfernung ein Theil des königlichen Palasts auf Dorischen Säulen ruhend
- III/4: Saal des Palasts
- IV/1: Vorsaal

<sup>34</sup> Wie sehr das tragische Ende in diesen Jahren als Attraktion empfunden wird, läßt sich an manchen Entwicklungen auf dem Gebiet des Oratoriums ablesen; siehe hierzu Helen Geyer, „Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts“, in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hortschansky (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg-Eisenach 1991, S.195–231, wie auch die entstehende Doktorarbeit von Karl-Traugott Goldbach, *Tragico fine im deutschen Singspiel des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts*, Weimar-Jena; Herrn Goldbach verdanke ich einige Literaturhinweise.

IV/2: Zimmer des Admet

V/1: Haustempel im Palast Admets<sup>35</sup>

Und trotzdem erklärt dies alles wohl kaum den Erfolg der *Alceste*, denn ihre Faktur ist primitiv. Ganz unrecht scheint Goethe mit seinen Ausfällen nicht gehabt zu haben.

Daß Wieland im Zenit der neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet des Musikdramas stand, ist anzunehmen, und trotzdem sind die Szenen, die er einführt, überraschend, zumal in ihrer Dichte und Neuartigkeit. In Abweichung von der Opera seria und eigentlich in Anlehnung an die Tragédie lyrique, in jedem Fall an die klassische Tragödie, erfolgt die Einteilung der Handlung in fünf Akte, mit einer streng und logisch aufgebauten Steigerung hin zum fünften Akt. Diese fünf Akte sind jedoch ungemein dicht angefüllt mit Szenentypen und Anspielungen; so ergibt sich eine merkliche Diskrepanz zwischen dem äußeren Rahmen und seiner reichen Füllung. Auch zu diesem Problem äußerte sich Wieland in den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ (zweiter Brief): „Je weniger Reichthum die Composition hat, desto mehr eigenthümliche Grösse oder Schönheit müssen die wenigen Figuren haben, woraus das Gemälde zusammengesetzt ist.“

Der erste Akt bringt als zentrales Moment den Götterschwur der Alceste, eine aufwühlende Arie, die auf Mozart verweist, aber als Typ in der Tradition der Ombra-Arie oder -Szene steht. Parallelen zu Mozarts Arie der Königin der Nacht oder zur Beschwörungsszene des Idomeneo sind evident.<sup>36</sup> In seinem zweiten „Brief an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ ging Wieland ausführlich auf diesen ersten Akt ein. Er legte die Beweggründe für seine Charakterisierung der Alceste dar; ihre Arie sei mit den feinsten Arien des Metastasio zu vergleichen.

[I/1] [Er ist gefaßt]

Ihr Götter der Hölle,  
Ihr furchtbaren Schatten,  
O! schonet den Gatten!  
Hier bin ich, und stelle  
Zum Opfer mich dar.

(Kniend)

Euch weih ich mein Leben!

(Sie erhebt sich wieder)

<sup>35</sup> So die Angaben im Textbuch.

<sup>36</sup> Noch viel eindeutiger Parallelen zwischen Mozart und Schweitzer lassen sich anhand der für Mannheim komponierten Oper *Rosemunde* ausmachen.

Sie haben's vernommen!

Sie kommen, sie kommen!

Ich höre das Schweben

Der schwarzen Gefieder.

Sie steigen hernieder!

Sie hohlen das Opfer

Zum Todesaltar!

Ihr Götter der Hölle [...]

In der Komposition<sup>37</sup> wählt Schweitzer für diese Arie die angemessenen Charakteristika: zunächst die düstere Tonart g-Moll. Die Deklamation pendelt zwischen Gesten der „desperatio“ und des „furor“. Gebrochene Akkorde prägen den Anfang. Dazu kommen weitausgreifende melodische Gesten, Septimen-, Sekund- und Tritonusintervalle sowie Chromatismen, die den melodischen Duktus kennzeichnen. Rezitativische Einsprengsel sorgen für ein Aufbrechen der vertrauten Da capo-Form.

Offenbar traf Schweitzers Vertonung die Vorstellungen Wielands. Er schätzte ihn außerordentlich und verglich ihn mit Pergolesi, Galuppi und Sacchini. Er pries seine Fähigkeit, zu rühren und zu charakterisieren, wie im ersten Brief der „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“ zu lesen ist:

Wie sehr er Mahler und Dichter ist! Wie meisterlich er sich des eignen Charakters seiner Personen bemächtigt, mit welchem Feuer er ihre Leidenschaften, mit welcher Wahrheit, Freiheit und Zärtlichkeit er ihre Empfindungen ausdrückt. Nichts übertrifft die Kunst, womit er jede wichtige Stelle vorbereitet, oder unterstützt, oder vollendet. Aber was ich am meisten an ihm schätze, ist die Weisheit, womit er die Begierde zu schimmern, und den Ohren zu schmeicheln, ja wo es seyn muß, die mechanischen Kunstregeln selbst, der höheren Absicht, auf die Seele zu wirken, aufzuopfern weiß.

Im zweiten Akt steigert Wieland den dramatischen Impetus in der Sterbeszene der Alceste. Er bedient sich dabei eines neuen, „modernen“ Szenentyps:

[II/3]

Weine nicht, du meines Herzens

Abgott! Gönn mir im Scheiden

Noch die süßeste der Freuden,

Daß mein Tod dein Leben ist.

<sup>37</sup> Die Partitur (Ms A-Wn) ist faksimiliert herausgegeben: *German Opera 1770–1800*, hrsg. v. Thomas Baumann (= Garland Series, vol. 3), New York, London 1986. Auf dieser Faksimile-Partitur fußen die Notenbeispiele.

Ach! die Größe deines Schmerzens  
Ist das Maß von meinen Leiden.  
Mein Gemahl! O meine Kinder!  
Glaubet nicht, ich fühle minder,  
Weil mein Herz bey euren Leiden  
Seiner eignen Noth vergißt!

Weine nicht, du meines Herzens [...]

(Alceste, durch diese letzte Anstrengung ihrer Kräfte erschöpft, fällt in eine Ohnmacht, aus welcher sie durch die Zuckungen des Todes wieder erweckt wird. Die Kammerfrauen drücken ihren Jammer durch Geberden aus, und zeigen sich geschäftig ihr beyzustehen. [...])

[Alceste] (sterbend)

O Sonnenlicht, o mütterliches Land,  
O Schwester, o Gemahl! – Zum letzten Mahl  
Sieht euch Alceste – Drücke deinen Mund  
An meinen Mund, Admet – ich sterbe – Lebet wohl!  
Geliebte – lebet –

Vorbild für diese Szene ist Klopstocks zeichensetzendes Drama *Der Tod Adams*, das von Gasparo Gozzi für die Bühne in Venedig adaptiert (in das Italienische gebracht), von Pietro Chiari für Baldassare Galuppi ebendort in das Lateinische umgesetzt wurde und schließlich als Oratorium am Ospedale degli Incurabili 1771 erklang.<sup>38</sup> Wir befinden uns im venezianischen italienisch-lateinischen Ambiente. Hierbei ist jedoch anzumerken, daß gerade am Hof der Anna Amalia und im Umkreis des Weimarer Hofes diese hochmodernen venezianischen Dichter sofort gelesen und rezipiert wurden, ein Phänomen, dem wir in diesem Rahmen nicht nachspüren können. Fakt ist, daß Wieland sofort den neu ausgebildeten Typus der psychologisierenden Sterbeszene übernahm, der sich auszeichnet durch das Schildern des langsamen, „wildem“ Todes, eines allmählichen Versiegens der Kräfte. Der Sterbende wird minutiös in seinen letzten Lebensmomenten vorgeführt, das äußere Kennzeichen seines Ablebens sind die „Versi spezzati“, die aufgebrochenen Verse, die in der damaligen Zeit noch untypisch im deutschen Singspiel-Libretto waren. Die detaillierte Schilderung des Sterbevorganges, vor allem ausgestattet mit so sensiblen Abschiedsgedanken, verbindet Erkenntnisse der neuentdeckten psychologischen Betrachtung mit den Vorstellungen der Rührung, des Rührenden und damit der Empfindsamkeit. Dies kommt auch musikalisch zum Tragen.

<sup>38</sup> Siehe hierzu Wieland, „Versuch“ [s. Anm. 7 und 15], S. 253 und Helen Geyer, „Das venezianische Oratorium“, in: *Analecta Musicologica* 34, Laaber 2003, Kapitel F. II.

10

Cornu *pp*

Flauti *f*

Fagotti *pf* *a 2* *p* *pp*

Violini *pp* *pp*

Violo *p* *pp*

Alceste

Fondam *smorz*

Wei-ne nicht, wei-ne nicht, du mein-es Her-zens Ab-gott! Wei-ne nicht, wei-ne-

Notenbeispiel 1a: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“, T. 10–15

32

Flauti *pp*

Fagotti *pp* *a 2*

Violini *pp*

Violo *pp*

Alceste

Fondam *p*

ist. Wei-ne nicht, wei-ne nicht, daß mein Tod.

Notenbeispiel 1b: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“, T. 32–36

45

Corni *pp*

Flauti *p* *smorz.* *pp* *b<sup>b</sup>*

Fagotti

Violini *p* *smorz.*

Viola *smorz.*

Alceste  
Wei-ne nicht, wei-ne nicht, du Ab-gott mei-nes

Fondam. *pp*

Notensbeispiel 1c: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“, T. 45–49

69

Corni

Flauti *pp*

Fagotti *pp* *p*

Violini *pp*

Viola *pp*

Alceste  
ist, wein-ne nicht, wei-ne nicht, Ab-gott mei-nes Her-zens. Gön-ne mir im

Fondam.

Notensbeispiel 1d: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“, T. 69–74

Die *Es*-Dur Arie „Weine nicht, du meines Lebens Abgott“ hat den Charakter einer „desperatio“-Arie. Schweitzer versah sie mit textgemäßen Seufzermotiven (s. Notenbeispiel 1a). Dabei ist die Deklamation keinesfalls fließend, sondern zerrissen durch das atemlos wirkende Wiederholen der Aufforderung „Weine nicht“, jeweils echohaft repetiert von den Flöten. Die meist syllabisch ausgerichtete Deklamation ist durchsetzt von sparsamen Melismen, etwa auf dem Wort „Freuden“. Mit großer Sensibilität leuchtet Schweitzer in jeweils neuen Variationen die einzelnen Textkurse aus, vertieft und akzentuiert dabei nuancenreich die Textaussagen, wobei das rührende Element jeweils eine Steigerung erfährt: durch chromatische Wechselnoten im ersten Vers im zweiten Kursus (T. 32 ff., s. Notenbeispiel 1b) oder durch Dehnungen an der gleichen Textstelle im dritten Kursus (T. 46 ff., s. Notenbeispiel 1c), gepaart mit Orgelpunktremoli oder auch in Kombination mit der Akzentuierung des Wortes „Abgott“ durch einen kühnen Sprung von *b* auf *b*<sup>2</sup> (T. 72, s. Notenbeispiel 1d). Eine sensible, an chromatischen Tonschritten orientierte Tonsprache vermittelt eine Stimmung, deren lyrische Komponente allein durch die Flöten betont wird. Das Todesmoment selbst erheischt Aufmerksamkeit; es ist als Szene arios und als solche frei gestaltet. Abermals dominieren die beiden Flöten, doch die expressiven Mittel sind erheblich gesteigert. Die Basis bildet *c*-Moll. Die Vorschrift „Mesto“ unterstreicht die Bedeutung des Augenblicks. Der larmoyante Charakter wird betont durch die Wellenlinien der Streicher, die nachschlagenden Figuren der Flöten, das Pizzicato des Generalbasses, zunächst nur auf der zweiten Takthälfte. Alcestes Abschied vollzieht sich im Stil eines Arioso (Adagio-Abschnitt). Die für den Szenentypus typischen Topoi sind angebracht: die nachschlagende, gebrochene Sechzehntel-Figur, das pausendurchsetzte Fundament im Pizzicato und die Haltetöne der Flöten und Streicher. Die Deklamation wirkt prosahaft, fasert zunehmend auf und vermittelt so den Eindruck der Atemlosigkeit.

Die letzten Momente der Alceste gehen mit einer Rückung von *G*<sup>7</sup>-Dur nach *As*-Dur (s. Notenbeispiel 2, T.11 ff., „Lebe wohl, Geliebter“) und mit einem vorübergehenden Tempowechsel (Allegro) einher. Dem folgen *c*-Moll und nach einem unvermittelten Umschlag, verknüpft mit einer bemerkenswerten Gestik, *C*-Dur. Das Stück mündet im Gestus der aufsteigenden chromatischen Quarte im Baß (von *E* nach *A*) in einen *H*<sup>7</sup>-Akkord und endet (mutmaßlich<sup>39</sup>) in *E*-Dur: Ein merkwürdig widersprüchlicher Schluß, der überrascht und zu denken gibt, denn zu erwarten war wohl anderes.

<sup>39</sup> Die Terz ist nicht angegeben.

Flauti

Adagio

Violini

Adagio

*p* *accolti*  
*p*

Viola

Alto

*pizz*

Fondam.

O mü - ter li - ches Land, o Schwe - ster, o Ge - mah! Zum letz - ten mal, zum letz - ten mal sicht euch Al -

Allegro

Adagio

Allegro

Adagio

*pp*

*cc - sic.*  
*col arco*

*pizz*

cc - sic. Drük - ke dei - nen Mund auf mei - nen Mund, Ad - met, ich ster - be, Ad -

Allegro

Allegro

*p*

*pp*

*col arco*

*pp*

met, ich ster - be, le - be wohl, Ge - lieb - ter, le - bet

Parthenia  
O die-ser Schmerz zer-reiß die Kam-mer der Ge-dult.

Notenbeispiel 2: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Weine nicht“

Im Vergleich zu anderen Szenen dieser Art ist die hier vorgestellte Sterbeszene noch verhältnismäßig knapp bemessen, obgleich Alceste ja schon im ersten Aufzug zu sterben beginnt. (Bei Klopstock – dem großen Vorbild – dauert Adams Sterben übrigens ein ganzes Drama lang; allerdings war das Stück auch nicht für die Bühne, sondern für das stille Lesen gedacht.)

Nachdem der dritte Akt eine gewisse Beruhigung dadurch erfuhr, daß Hercules als Tröster und Helfer auftritt, beginnt der vierte Akt mit zwei großen Monologen, dem der Parthenia und dem des Admet. Dies ist eine damals ungewöhnliche und vielleicht auch spektakuläre Art, einen Akt zu gestalten. Dessen war sich Wieland wohl bewußt, denn er schrieb hierzu im fünften „Brief an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“:

Der vierte Akt ist vielleicht das was im ganzen Stück das schwerste war. [...] Es ist wahr, zween ziemlich lange Monologen unmittelbar aufeinander sind nicht in der Regel. Aber bedenken Sie – daß ich nur zwoo Personen hatte – daß diese Personen beyde in einem Gemüthszustande sind, wo es natürlich ist, laut zu denken – daß ihre Monologen den Zuhörer interessieren, – und daß meine Alceste ein Singspiel ist [...] Die zwoote Szene dieses vierten Actes [das ist Admets Monolog] ist der Triumph meines Freundes Schweitzer.

Zweifelsohne verdient der Monolog Admets – „der Triumph des Komponisten“ – außerordentliche Aufmerksamkeit, gehört er doch zur Kategorie der Wahnsinns- oder Visionsszenen,<sup>40</sup> wie sie ebenfalls vornehmlich in Venedig kurz zuvor ausgebildet worden

<sup>40</sup> Auf die besondere Stellung dieses Monologs verwies Julius Maurer, *Anton Schweitzer als dramatischer Komponist* (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte II, 11), Leipzig 1912, S. 50 ff.

waren, und zwar abermals durch den Abbate Chiari und durch Komponisten wie Pasquale Anfossi, Baldassare Galuppi und später auch Wolfgang Amadeus Mozart.<sup>41</sup>

[IV/2]

O Jugendzeit, o goldne Wonnetage  
 Der Liebe, schöner Frühling meines Lebens,  
 Wo bist du hin? – Ist's möglich, bin ich der,  
 Der einst so glücklich war? So glücklich einst,  
 Und itzt so elend! Ohne Grenzen elend,  
 Wenn nicht die Hoffnung, bald, Alceste, dir  
 Zu folgen, meine Qual erträglich machte.  
 Wo bist du? Irrst du schon, geliebter Schatten,  
 Um Lethens Ufer? – Ah! Ich seh' sie gehn!  
 In trauriger Majestät geht sie allein  
 Am dämmernden Gestad; ihr weichen schüchtern  
 Die kleinen Seelen aus, sehn mit Erstaunen  
 Die Heldin an. – Der schwarze Nachen stößt  
 Ans Ufer, nimmt sie ein – Der Schleyer weht  
 Um ihren Nacken – O! nach wem, Geliebte,  
 Unglückliche, nach wem siehst du so zärtlich  
 Dich um? – Ich folge dir, ich komme! –  
 Weh mir! Schon hat das Ufer gegenüber  
 Sie aufgenommen! Liebreich drängen sich  
 Die Schatten um sie her; sie bieten ihr  
 Aus Lethens Flut gefüllte Schalen an.  
 O hüte dich, Geliebte! Koste nicht  
 Von ihrem Zaubertrunke! Ziehe nicht mit ihm  
 Ein ewiges Vergessen unsrer Liebe ein.

O flieh, geliebter Schatten, fliehe;  
 Ich unterläge dem Gewicht  
 Von diesem schrecklichsten der Schmerzen.  
 Noch lebt Admet in deinem Herzen:  
 Dies ist sein Alles! O entziehe  
 Dies einz'ge letzte Gut ihm nicht!

Wieland beschrieb Admets Zustand in jenem besagten fünften Brief in folgender Weise:

Die heftigste Wuth des Schmerzes ist bey Admet nun vorüber; seine Seele hat wieder eine Art von Thätigkeit erlangt; aber noch immer ist Alceste der einzige Gegenstand

<sup>41</sup> Beispielsweise geschah dies in den *Finta Giardiniera*-Opern, die schon auf einen vertrauten Szenentyp abheben, der sich offensichtlich einer gewissen Popularität erfreut hatte.

derselben. [...] [Er] findet nirgends Ruhe, nirgends Trost als in dem Gedanken, daß der Tod selbst seine Liebe nicht vernichten kan. [...] Er glaubt sie zu sehen, er spricht mit ihr, er nimmt Antheil an ihren geringsten Handlungen und Begegnissen – kurz die Phantasie ist izt die wirksamste Kraft seiner Seele, und er überläßt sich ihr desto williger, da ihre süßen Täuschungen ihm zuweilen Augenblicke von Wonne geben [...].

The image shows a page of a musical score for Anton Schweitzer's opera *Alceste*, specifically the scene "O Jugendzeit" (T. 1-10). The score is for a full orchestra and piano. The orchestration includes:

- Cornets in E-flat (Corni in Es):** Two staves, mostly silent with a few notes in the final measure.
- Flutes (Flauti):** Two staves, playing a rhythmic pattern of eighth notes, alternating between *f* and *p*.
- Violins (Violini):** Two staves, playing a rhythmic pattern of eighth notes, alternating between *f* and *p*. The second staff includes the instruction "Maestoso" and "pp dolce sempre".
- Viola (Viola):** Two staves, playing a rhythmic pattern of eighth notes, alternating between *f* and *pp*.
- Bassoons (Fagotti):** Two staves, mostly silent with a few notes in the final measure.
- Piano:** Four staves, playing a complex accompaniment with various dynamics including *pp*, *f*, and *pp dolce sempre*.

The tempo is marked "Maestoso". The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte).

Notenbeispiel 3a: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O Jugendzeit“, T. 1–10

Cornu in Es  
 Flauti  
 Violini  
 Viola  
 Admet  
 Fagotti

un-glück-lich ist und itzt so e - lend! Oh-ne Gren-zen e - lend! Wenn nicht die  
 Hoff-nung bald, Al-ce-ste, dir zu fol-gen, mei-ne Qual er-träg-lich mach-te. Wo bist du? Wo

dolce  
 dolce  
 dolce  
 hat du? Irst du schon, ge-lieb-ter Schät-ten, an Le-thens

 Notenbeispiel 3b: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O Jugendzeit“, T. 25–37

Allegro molto

54

Comi

Fagott

Violini

Viola

Admet

Fondam.  
Kontrabasso

59

Der Schleier weht um ih-ren Nak-ken

Notenbeispiel 3c: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O Jugendzeit“, T. 54–62

Musikalisch wird der Monolog in mehrere Abschnitte geteilt; am Ende steht die textlich knappe Arie von zwei mal drei Verszeilen, die nicht im Sinne einer Da capo-Arie vertont sind, sondern einen doppelten Kursus durchlaufen. Es liegt ein Exemplum der Rührung

und Empfindsamkeit vor. Die formale Anlage ist einerseits frei, andererseits streng konstruiert. Einige wesentliche Aspekte seien herausgegriffen.<sup>42</sup>

Der Monolog beginnt mit einer lyrischen Inventio (s. Notenbeispiel 3a), die sequenziert und der mehrere kontrastierende, aber logisch entwickelte Gedanken folgen. Schweitzer gestaltet offenbar die in Musik umgesetzten Erinnerungen an die schöne Jugendzeit und wählt hierfür *Es*-Dur und einen fast pastoralen Charakter. Damit begegnen wir hier ebenfalls einer wichtigen Zielsetzung Schweitzers, nämlich dem vertiefenden Ausloten des Textes. Es kommt einem Wielands Bemerkung in den Sinn „Wie sehr er Mahler und Dichter ist. [...], mit welchem Feuer er ihre Leidenschaften, mit welcher Wahrheit, Freiheit und Zärtlichkeit er ihre Empfindungen ausdrückt“ (s. o.). – Als ein derart sensibler „Mahler und Dichter“ erweist sich Schweitzer zumal in diesem, seinem „Meisterstück“. Nirgends haben hier die gewählten musikalischen Mittel den Text zu illustrieren. Sie erheben sich vielmehr über den Text und erhöhen ihn durch eigene Ausdrucksdimensionen.

Mit der Reflexion auf den aktuellen Gemütszustand „Und itzt so elend! Ohne Grenzen elend“ erfolgt ein Umschlag von *Es*<sup>6</sup> nach *H*<sup>6</sup>-Dur mittels der enharmonischen Umdeutung des *Es* in *Dis* (s. Notenbeispiel 3b). Die Wahl von *H*-Dur ist befremdend und überraschend; es ist, als ob das Elend in dieser harmonischen Wendung, gepaart mit Skalenläufen, als irrealer Situation erscheinen wolle. Doch auch diese Atmosphäre der überraschenden Irrealität bricht bei der Vorstellung des Schattenreiches: Im *f*-Moll verbirgt sich bei den Worten „Wo bist du“ (T. 30 ff.) eine versteckte Anspielung auf Glucks *Orfeo*. Doch täuscht die Assoziation, denn Admet will Alceste nicht folgen, um sie zurückzuholen, sondern um bei ihr zu bleiben.

Danach stellt sich Admets Vision ein („Ah! Ich seh sie gehen“, Adagio molto, T. 39 ff.). Sie löst eine atemlose Kleinmotivik aus, eine sprechende Harmoniefolge von *es*-Moll (*F*<sup>7</sup>) über *b*-Moll (und *G*) nach *As*-Dur (T. 50 f.). Als eigenständige musikalische Kleinszene ist die Überfahrt Alcestes im Nachen gestaltet („Der Schleyer weht um ihren Nacken“, Allegro molto) – ein seit dem Beginn der Oper faszinierendes Moment für jegliche operistische Gestaltung. Schweitzer wählt jetzt eine tiefe Lage (s. Notenbeispiel 3c); die Fagotte bestimmen mit den Bässen die Instrumentation; der *As*-Dur-Abschnitt steht im Piano; die Vorschrift „Allegro molto“ verdeutlicht die eilige Überfahrt, die gebrochene Achtelbewegung versinnbildlicht die Wellenbewegung – ein altbewährtes Mittel für die Darstellung von Wasserfahrten. Musikalische Kennzeichen für die Vision der Todesfahrt sind also die Düsternis der Instrumentation und der Wellentopos. Der Text thematisiert den endgültigen Verlust der geliebten Person und damit Admets größte Furcht, denn er weiß im verführerischen Lethetrunk, der Alceste gereicht wird, die Trennung besiegelt, da mit dem Trunk Alceste ihre Erinnerung verlieren wird.

<sup>42</sup> Auch Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* [s. Anm. 10] behandelt diesen Monolog ausführlich (er deutet ihn als pures *Accompagnato*-Rezitativ, S. 245 ff.), ohne allerdings die außergewöhnlichen inhärenten musikalischen Bezüge zwischen Admet und Alceste zu thematisieren.

**Allegro molto** *Aria*  
a 2

Corni in Es

Oboen

Fagotti

Violinen

Violen

Admet

Fiedeln

ihn im ewigen Vergessen unsrer Lie-be ein O flieh! O flieh, ge-lieb-ter Schat-ten, o flieh, ge-lieb-ter Schat-ten, o flieh, o flie- be! Ge-lieb-ter Schat-ten, o flie- be, ge- lieb-ter Schat-ten flie- be, ich un-ter-

**pp**

Notenbeispiel 4a: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O flieh, geliebter Schatten“, T. 1–10

Diese Vorstellung löst die Arie aus, die direkt aus der Szene erwächst und für die Schweitzer eine ungewöhnliche Form, nämlich den doppelten Kursus wählt (s. Noten-

beispiel 4a).<sup>43</sup> Wie in der Überfahrt dominieren in der Arie dunkle Klänge im Piano, allerdings ohne Baßfundament; dazu kommt die Klangfarbe der Oboen. Bei Vers 3 machen die Verdichtung des Satzes durch Tremoli und stellenweise chromatische Fortschreitungen im Baß (T. 13 ff.: *c-des-a[!]-b-c-des-d-e*), gekoppelt an das sprechende Intervall des ungewöhnlichen Quartfalls (*des-a*), die Ausweglosigkeit der Situation fühlbar. Admets Verzweiflung drückt sich in der Metaphorik des Unterliegens („Unterliegen dem Gewicht“) aus, eine Metaphorik, die Schweitzer bildhaft umsetzt: die Wiederholung isoliert den Vers und wählt dafür einen fallenden Nonenabstieg im Gesang, der, nur vom Baß gestützt, alleine hervortritt (T. 22 ff.). Eine derartige Isolation zählt ebenfalls zu den Mitteln, die eine hohe Expressionsdichte haben. Außerdem endet in diesem Fall der Abstieg in *b*-Moll, in der Tonart des Schubartschen „Gräbergesangs“.

The musical score is for measures 32-41 of Anton Schweitzer's *Alceste*. It is in 3/4 time, marked 'Larghetto', and in the key of B-flat major. The score includes staves for Piano, Fagott, Violin, Viola, Admet, and Fondam. The piano part has dynamics *p*, *p f*, and *p*. The bassoon part has *pp*. The violin and viola parts have *p* and *pp*. The Admet part has lyrics in German and French. The bass part has *p*.

Notenbeispiel 4b: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O flich, geliebter Schatten“, T. 32–41

Der zweite Teil der Arie bildet dazu den denkbar schärfsten Gegensatz (Verse 4–6, *Larghetto*, T. 32 ff., s. Notenbeispiel 4b). Er steht in hoher Lage, statt Oboen spielen jetzt Flöten, zunächst noch ohne Baßfundament. Schweitzer assoziiert damit Lyrik und Lieblichkeit. Der Text läßt Admet eine vielleicht irrealen Möglichkeit des Lebens heraufbeschwören, die Vision, über den Tod hinaus die Verbindung mit der geliebten Gattin zu wahren. Daß sie erhalten bleibt, ist sein Hauptanliegen. Dieser Abschnitt endet mit einer Art melodischen Zusammenbruchs.

Beide Teile werden wiederholt und dabei in ihrer Expressivität verstärkt. Admets Verzweiflung steigert sich zu überwältigenden Gesten; so erdrückt ihn das Gewicht des Schmerzes. Dieser Eindruck wird musikalisch durch den Abstieg um eine Quinte tiefer

<sup>43</sup> Immerhin muß man bedenken, daß Schweitzer in der Regel die traditionelle *Da capo*-Form bevorzugte.

als zuvor (insgesamt um eine None, T. 79 ff.) und Gesten zerrissener, auffahrender, übermäßiger Deklamationssprünge (s. Notenbeispiel 4c) vermittelt.

Corn in Es  
 Oboe  
 Fagott  
 Violini  
 Violen  
 Admet  
 Fondam.

schreck - lich - sten der Schrek - ken O flie - he, o flie - he, ich un - ter  
 lag dem Ge - wicht von die - sem schreck - lich - sten der Schmer - zen, von die - sem schreck - . . .

Musical notation includes dynamics: *pp*, *f*, *p*, *sf*, *f*.  
 Performance markings include accents (*acc.*) and slurs.

Notenbeispiel 4c: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O flieh, geliebter Schatten“, T. 76–84

112

Oboe

Fagotti

Violini

Viola

Admet

Fondam.

nicht! o ent - zie - he, ge - lieb - ter Schat - ten, ge - lieb - ter Schat - ten, o ent - zie - he dies

117

pp

smorz

pp

smorz

pp

smorz

pp

smorz

pp

smorz

ein - zi - ge, dies letz - te, dies letz - te Gut ihm nicht!

pp

smorz

Notenbeispiel 4d: Anton Schweitzer, *Alceste*, „O flich, geliebter Schatten“, T. 112–122

Bemerkenswert ist das Ende der Arie, beziehungsweise des lyrischen Teils: Entgegen der fallenden Deklamationsgestik versinkt das Orchester auf *As*, in höchster Lage der

Oboen; es verhaucht mit einem Seufzer und illustriert auf diese Weise das Leben, das Admet führt. Es ist ein Traumgespinnst, das sich auflöst, vielleicht eine Illusion darstellt und vor allem unreal ist (s. Notenbeispiel 4d). Es handelt sich um einen beinahe offenen Schluß, um die Auskomposition einer Agonie, ausgelöst durch den verzweifelten Wunsch, daß das Vergessen nicht stattfinden möge. Dieser offene Schluß erklärt sich nur aus dem Kontext – er findet seine dramaturgische Begründung innerhalb der Gesamtkonzeption, die immerhin eine Rückkehr der Alceste ermöglicht. – Ein Da Capo hätte das Eingeständnis des endgültigen Verlustes impliziert. Mit einer solchen Schlußlösung ist in der Musik virtuell noch eine Verbindung zwischen Leben und Tod ermöglicht, wie sie der Text mit der Vision zu gestalten versucht. Im Bewußtsein Admets ist Alceste „noch nicht tot“. Dies stellt somit eine Analogie zum Moment der Rückkehr Alcestes dar, die sich ereignet, noch bevor ihr Leichnam verbrannt wird.

Der fünfte Akt beginnt mit der Opferungsszene, einem Typus, der ebenfalls zunehmend an Bedeutung gewann. Die folgenden Anspielungen auf die verschleierte Alceste sind im Sinne einer Wiedererkennungsszene zu deuten, die am Ende des Jahrhunderts zahlreich in Erscheinung tritt.<sup>44</sup> Voll rührender Momente zeigt dieser Aufzug die umfassende Kapazität der Empfindsamkeit und Rührung. Ein Beispiel sei hier zugleich angeführt, das eine gewisse Berühmtheit erlangt hat:

Schweitzer sah sich in dem entscheidenden Moment des 5. Aktes kaum mehr in der Lage weiterzukomponieren. Wieland schilderte dies so:

Er müsse die Komposition aufgeben. Da sei eine Stelle, wo Alceste aus Elysium wieder hervortritt und die Worte spricht

Noch atmet mir aus ewig blühenden Gefilden  
der Geist der Unvergänglichkeit entgegen.

Hier müsse ein gewaltiger Übergang stattfinden, der ihm aber unmöglich zu treffen sei. Ich sprach ihm Mut ein, riet ihm die Arie vorerst ganz bei Seite zu legen. [...] Acht Tage darauf kam er mit Sonnenschein im Auge wieder. ‚Ich glaube es gefunden zu haben‘. Wirklich ist es eine der sublimsten Stellen geworden. Der Übergang von *B-Dur* zu *H-Dur* ist überraschend und bei vollem Orchester erschütternd.<sup>45</sup>

Wieland äußert sich dazu noch im zweiten Brief der „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste“: „Die psychologische Wahrheit dieser (ihrer) Rede, von der Magie der Musik und von einer lebhaften Action unterstützt, muß, (wie mir dünkt) ganz nothwendig den Grad der Täuschung würken, dessen der Dichter zu seiner Absicht vonnöthen hat.“

<sup>44</sup> Dies war ein beliebtes Motiv in den französischen Rettungsopern.

<sup>45</sup> Zitiert nach Karl August Böttiger, *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, Leipzig 1838<sup>1</sup>, S. 228.

Corn in E

Oboe

Flauto

Fagotti

Violini

Viola

Alceste

Fagotto

Noch at-met mir aus e-wig bli-hen-den Ge - fil - den der Geist der

Corn in E

Oboe

Flauto

Fagotti

Violini

Viola

Alceste

Fagotto

Un - ver - - gang - lich - ken ent - ge - gen. Nochsagtmein Ohr

Notenbeispiel 5: Anton Schweitzer, *Alceste*, „Noch atmet mir aus ewig blühenden Gefilden“

Die Rückkehr der Alceste wurde von Schweitzer also als das Schwierigste empfunden, was er überhaupt zu bewältigen hatte. Obgleich Wieland die geniale Idee Schweitzers in Worte zu fassen versucht, divergiert sie dennoch erheblich von seiner Beschreibung, denn die Eckpunkte sind verschieden (s. Notenbeispiel 5): Das vorangehende Ritornell nimmt seinen Ausgangspunkt von *g*-Moll und *Es*-Dur und bildet darin letztlich die Basis für ein Changieren in dem harmonischen Bereich der Unterwelt, nämlich in *As*-Dur- und *Des*-Dur-Klängen. Unvermittelt ergibt sich die befreiende Rückung nach *H* (als Dominante zu *E*-Dur). In dieser knappen Rückung nach *H* erinnert man sich zugleich an den Monolog Admets, wo das Elend, der „itzt“-Zustand des Verlustes die schrillen *H*-Dur-Skalen ausgelöst hat (als *H*<sup>6</sup>); von hier zieht sich der Bogen noch weiter, nämlich zum unmittelbaren Todesmoment der Alceste, denn ihr Sterben hat – im Sinne des 19. Jahrhunderts – musikalisch eine Art von Verklärung evoziert, nämlich einen außerordentlichen Tonhöhenanstieg bis in jenen *H*-Bereich, der als Dominante zu *E*-Dur fungiert.

Konsequent ist auch die durch *As*-Dur hervorgerufene Assoziation mit der Unterwelt-Vision Admets. Es war eine Vision, die das lebende Band mit der Gattin in der Erinnerung beschwor. Es hatte sich offenbar nicht gelöst, denn es bildet die harmonische Ausgangsbasis für die Rückkehr der Alceste. Der Tod Alcestes und ihre Wiederkehr werden auf diese Weise zumindest musikalisch auf eine irrationale Ebene gehoben. Damit glückte tatsächlich eine subtile Lösung des schwierigen Problems.

Mit seiner *Alceste* hat Schweitzer zugleich die Maßstäbe für jegliche Singspielkomposition, so wie sie bislang am Weimarer Hof zu hören war, verändert. Trotzdem gab es in Weimar zunächst keine weiteren Experimente dieser Art, denn der verheerende Schloßbrand von 1774 setzte einem solchen Bemühen ein Ende. Die Seylersche Truppe zog weg, und zudem ging das Weimarer Theater ab 1776 andere Wege: Es sind durchaus Pfade des Singspiels, zu dem Goethe einige sehr wichtige Beiträge geliefert hatte, wobei er jedoch den Hillerschen Typus bevorzugte. Diese Werke sind nicht – wie es Wielands Ziel war – der Tragödie gleichzusetzen und auch nicht der Opera seria.

Mit *Alceste* fand Wieland folglich eine Konzeption einer noch als Deutsches Singspiel titulierten Deutschen Oper, wie sie dann zwar nicht in Weimar, aber an anderen Orten, wie beispielsweise in Mannheim ihre Fortsetzung fand, auch wenn sich das Sujet änderte. In dieser, der Tragödie angelehnten dramatischen Gestaltung, die allerdings die Intrige und Mehrsträngigkeit vermeidet, sonst aber alle modernen Szenentypen in sich birgt, beeinflussten Wieland und Schweitzer die Ausbildung einer deutschsprachigen Oper, und zwar nicht nach dem Typus der Hillerschen Jagd, des Singspiels Goethes oder der Wiener National- und Vorstadtbühne. Dies geschah im Vorfeld der französischen Revolution und im Zeichen einer zunehmenden Nationalisierung der Kunst. Eine politische Thematik wird schon bald in Nachfolgeopern wie in Ignaz Holzbauers *Günther von Schwarzburg* spürbar.

# Elias Nathusius

## Ein Leipziger Komponist des 17. Jahrhunderts

von Michael Maul\*

*Veram & genuinam harmoniae musicae scaturiginem amplectens, de Musicâ eruditè disputare, ejusque eminentiam & honorem hâc ratione, à variis injuriis vindicare incipis. Gratulor conatum ex animo, & ut nunquam desint Mecaenates, qui ultrò & sponte tibi currenti, suo applausu, suffragiis, subsidiis & aliis benevolentiae preventibus, calcaria super addant, serio & devotè precor.*

*Dabam Lips. 15. August. Anno 1652. è Muséo meo.*

*T. Promptiss Tobias Michael, Chori Musici ibidem Director.<sup>1</sup>*

Die Musikgeschichte Leipzigs wurde seit jeher von Persönlichkeiten geprägt, die gleichermaßen als Pädagogen und als Künstler wirkten. Dies ist im 19. Jahrhundert mit der von Felix Mendelssohn Bartholdy eingeführten Doppelfunktion von Gewandhauskapellmeister und Direktor des Konservatoriums evident; doch bereits im 17. Jahrhundert war die Situation im Grunde kaum anders. Die Thomaskantoren dieser Epoche finden heute fast ausschließlich ihrer künstlerischen Leistungen wegen Beachtung; in ihrer Zeit wurden sie aber zumindest ebenso stark als Lehrer an der Thomasschule angesehen. Daher verwundert es auch nicht, daß die Musikgeschichte Leipzigs im 17. und frühen 18. Jahrhundert zu wesentlichen Teilen eine Geschichte des Thomaskantorats ist. Allerdings erregt die systematische Erforschung des 17. Jahrhunderts ein ungleich geringeres Interesse als die Amtszeit Johann Sebastian Bachs (1723–1750), obgleich dessen Vorgänger Johann Hermann Schein, Tobias Michael, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Kuhnau zu Lebzeiten<sup>2</sup> – aber auch später noch – eine ähnliche überregionale

\* Dieser Beitrag entstand in einem von Dr. Peter Wollny (Leipzig) im Sommersemester 1999 an der Universität Leipzig geleiteten Seminar „Einführung in die musikalische Quellenkunde“. Alexander Staub (Leipzig) beschäftigte sich in diesem Seminar mit der Dokumentation des Bewerbungsvorgangs um das Leipziger Thomaskantorat 1657. Auf seine Übertragung des Bewerbungsschreibens von Elias Nathusius durfte ich dankenswerterweise in vorliegender Arbeit zurückgreifen.

<sup>1</sup> „[...] Da du das wirkliche und echte *Quellwasser* der Harmonie der Musik so hochschätzt, beginnst Du gelehrt von der Musik zu schreiben und deren Grösse und Ehre mit Vernunft vor verschiedenen Angriffen in Schutz zu nehmen. Ich wünsche Dir von Herzen Glück bei Deinem Vorhaben [...]“ – Aus einem Brief des Thomaskantors Tobias Michael an Elias Nathusius vom 15. August 1652. Der Brief ist im Anhang der Dissertation *Cum musicis creatore disputatio de musica theoretica [...], respondente Samuele Bachusio [...]*, Leipzig 1652 von Elias Nathusius abgedruckt. Die deutsche (Teil-)Übersetzung findet sich bei Martin Nathusius, *Nathusius – eine Entdeckungsreise durch 450 Jahre Familiengeschichte (1548–1997)*, Saint-Sulpice/VD 1997. Eingesehen wurde das Exemplar des Universitätsarchivs Leipzig, Signatur: Phil. Fak. B 81, Bd. 6, Nr. 2.

<sup>2</sup> Es sei hier auf die Tatsache verwiesen, daß in Johann Gottfried Walthers *Musikalischem Lexikon* (1732) die Thomaskantoren von Sethus Calvisius bis Johann Sebastian Bach geschlossen repräsentiert sind und die Artikel zu Sebastian Knüpfer, Seth Calvisius und Johann Hermann Schein einen ähnlichen Umfang wie die Ausführungen zu seinem J. S. Bach aufweisen (der Beitrag zu Johann Kuhnau hat sogar doppelte Länge).

Anerkennung genossen. Allerdings war bereits im 17. Jahrhundert der Thomaskantor nicht die einzige für die Kirchenmusik relevante Persönlichkeit. So waren etwa die Organisten der Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai, darunter vor allem Johann Rosenmüller, Adam Krieger und Werner Fabricius, ebenfalls in die sonn- und festtäglichen Musikaufführungen eingebunden, und nicht selten waren diese Positionen auch wichtige Stationen auf dem Weg zu bedeutenderen Ämtern.

Eine besonders wichtige Rolle spielten die Organisten in der bisher wenig beleuchteten Amtszeit des Thomaskantors Tobias Michael. Jenem hatten „die Gliederschmerzen [...] über 30. Jahr hart zugesetzt, da er oftmahls in etlichen Wochen nicht eines Fingers, geschweige einer Hand, mächtig gewesen; biß endlich Ao. 1657 [...] er denn am 26. Jun. gedachten Jahres sein Leben sanfft und seelig beschlossen, nachdem er in dieser Welt 65. Jahr und 13. Tage zugebracht hatte.“<sup>3</sup> Aufgrund des schlechten Gesundheitszustands des Thomaskantors war es in den Jahren zwischen dem Abzug der schwedischen Garnisonen (am 1. Juli 1650)<sup>4</sup> und dem Tod Michaels oft notwendig, für die Leitung der Musikaufführungen an den Hauptkirchen auf ein weiteres „tüchtiges Subjekt“ zurückzugreifen. Sicherlich ist Rosenmüllers rascher Aufstieg auch in diesem Zusammenhang zu sehen. Seine privilegierte Stellung in Leipzig wird etwa daraus ersichtlich, daß er 1654 eine Einladung zur Bewerbung um das Dresdner Kreuzkantorat mit dem Hinweis auf eine ihm vom Rat der Stadt Leipzig schriftlich erteilte Exspektanz auf das Thomaskantorat ausschlagen konnte.<sup>5</sup> Als Rosenmüller aber 1655 aus der Stadt fliehen mußte, eröffnete sich für andere junge musikalische Talente die Aussicht auf die begehrte Stelle.

Es scheint, als hätten damals verschiedene Ratsherren einzelnen Musikern gute Chancen bei der zu erwartenden Kantoratswahl eingeräumt. Beweisen läßt sich dies anhand des hervorragend dokumentierten Bewerbungsvorganges zur Besetzung des Thomaskantorats nach dem Tod Michaels im Juni 1657.<sup>6</sup> Neben dem äußerst selbstbewußt auftretenden Adam Krieger<sup>7</sup> bewarben sich hier der spätere Amtsinhaber Sebastian Knüpfer, der Musikdirektor der Paulinerkirche Werner Fabricius, der Naumburger Wenzelskantor Andreas Unger und der Leipziger Nikolaikantor Elias Nathusius. Nathusius schilderte in dem in der Besetzungsgeschichte dieses Amtes wohl umfangreichsten Bewerbungsschreiben<sup>8</sup> nicht nur seine persönliche Situation, sondern auch ein Stück Leipziger Musikgeschichte. Arnold Schering schöpfte das in seine *Musikgeschichte der Stadt Leipzig* eingeflossene Wissen über die Zeit zwischen 1648 und 1657 hauptsächlich aus diesem einen Dokument. Dieser Umstand ist aber aufgrund der Darstellungsweise Scherings, die beinahe auf jegliche Art von Quellenangaben verzichtet, nicht immer

<sup>3</sup> Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740 (Reprint hrsg. v. M. Schneider, Berlin 1910, Nachdruck Kassel 1969), S. 225.

<sup>4</sup> Zur Leipziger Musik während der schwedischen Besatzungszeit 1645–1650 vgl. Peter Wolny, „Eine anonyme Leipziger Hochzeitsmusik aus dem 17. Jahrhundert“, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie*, hrsg. v. C. Wolff, Leipzig 1999, S. 46–60.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 52–55.

<sup>6</sup> Bewerbungsschreiben, Stadtarchiv Leipzig, Tit VII, B 117; vgl. Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs 1650–1723*, Leipzig 1926 (Reprint Leipzig 1974), S. 132 ff.

<sup>7</sup> Krieger forderte u. a. vom Lateinunterricht befreit zu werden (vgl. Schering, *Musikgeschichte* [s. Anm. 6], S. 132–134).

<sup>8</sup> Bewerbungsschreiben [s. Anm. 6], fol. 92/136 – 98/142.

ersichtlich. Eine unkommentierte Teilübertragung des Bewerbungsschreibens legte Schering zwar später vor<sup>9</sup>; diese fand aber bis heute keinen Eingang in die einschlägigen Bibliographien zur Musikgeschichte Leipzigs. Um die Unterscheidung zwischen Rückgriffen auf eine gesicherte Quelle und ausschmückender Prosa in Scherings *Musikgeschichte* zukünftig zu erleichtern, bietet der vorliegende Beitrag im Anhang eine vollständige Übertragung und Kommentierung dieses zentralen Dokumentes. Neben den zahlreichen aussagekräftigen musikgeschichtlichen Mitteilungen eines Zeitzeugen ist das Bewerbungsschreiben von Nathusius zugleich auch ein bemerkenswertes Selbstzeugnis einer musikalisch und humanistisch gebildeten Persönlichkeit, die maßgeblich an der Kirchenmusik in den Hauptkirchen während der Ära Tobias Michaels und Johann Rosenmüllers beteiligt war. Nicht zuletzt liefert Nathusius hier die einzigen bekannten Aussagen über das Collegium musicum des Leipziger Juristen und Ratsherrn Sigismund Finckelthaus – eine der frühesten nachweisbaren privaten Musikorganisationen der Stadt –, in dem er Mitglied war. Dies rechtfertigt auch eine eingehende Beschäftigung mit Nathusius selbst.

Die wichtigsten biographischen Daten liegen in den systematischen Familienforschungen von Heinrich Nathusius-Neinstedt<sup>10</sup> und Martin Nathusius<sup>11</sup> bereits vor. Danach wurde Elias Nathusius im schlesischen Gusmannsdorf (auch Giesmannsdorf) geboren. Als Geburtsjahr gab Heinrich Nathusius etwa 1628 an, ohne dafür eine Quelle benennen zu können; die entsprechenden Kirchenbücher des zwischen Bunzlau und Lauban liegenden Dorfes sind nicht mehr vorhanden.<sup>12</sup> Carl Ferdinand Becker, der fast zweihundert Jahre nach Nathusius an St. Nikolai als Organist wirkte, führt hingegen 1631 als Geburtsjahr an.<sup>13</sup>

Über die ersten Lebensjahre ist fast nichts bekannt. Die einzigen Kenntnisse vermittelt Albert Forbigers Abhandlung über die Geschichte der Leipziger Nikolaischule. Dort heißt es: „M. Elias Nathusius (1650–1676) war aus Gusmannsdorf in Schlesien gebürtig, kam aber schon in seiner frühesten Jugend zu Anverwandten nach Lübben, und bezog, nachdem er vorher die Schulen zu Lübben und Lauban besucht hatte, das Gymnasium zu

<sup>9</sup> Arnold Schering, *Aus der Selbstbiographie eines deutschen Kantors*, in: *Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hans Joachim Zingel, Halle 1935, S. 84–91.

<sup>10</sup> Heinrich Nathusius-Neinstedt, *Beiträge zur Geschichte der Familie Nathusius*, Greifswald 1902, Wiederabdruck in: *Die „Magdeburger Linie“ der Familie Nathusius, Illustrierte Stammfolge zusammengestellt von Martin Nathusius*, o. O. 1985.

<sup>11</sup> Nathusius, *Nathusius* [s. Anm. 1].

<sup>12</sup> Ebd., S. 159; Nathusius-Neinstedt, *Beiträge zur Geschichte* [s. Anm. 10], S. 38.

<sup>13</sup> Vgl. Carl Ferdinand Becker, *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig 1836 (Nachdruck Hilversum, 1964). Hier schreibt Becker über Nathusius (S. 237): „Magister und Schulcollege zu Leipzig um die Mitte des 17. Jahrhunderts.“ In dem drei Jahre später veröffentlichten Supplementband dieses Werkes – Becker ist seit 1837 nicht mehr Peters-, sondern Nikolaiorganist – schreibt er nachträglich zum ersten Band: „Magister und Cantor an der Nicolaischule zu Leipzig, geb. zu Gusmannsdorf in Schlesien 1631, gest. zu Leipzig am 31. November 1676“ (Vgl. *Systematisch-chronologische Darstellung*, Nachtrag, Leipzig 1839, S. 57.) Da davon auszugehen ist, daß Becker aufgrund seines neuen Amtes einen direkten Zugang zu den Aktenbeständen der Nikolaischule hatte, muß diese Jahreszahl als glaubhaft angesehen werden.

Bauzen.<sup>14</sup> Nach eigenen Angaben erhielt Nathusius seine erste musikalische Unterweisung am Bautzener Gymnasium durch den dortigen Kantor Samuel Becker.<sup>15</sup> Spätestens 1649 verließ er Bautzen<sup>16</sup> und begann ein Studium an der Leipziger Universität, in deren Matrikel er bis 1652 geführt ist.<sup>17</sup> Offenbar wurde ihm gleich zu Beginn seiner Studienzeit finanzielle Unterstützung vom Rat der Stadt Leipzig zuteil, denn in seinem Bewerbungsschreiben heißt es:

Betrachte Ich den Ankunfft in diese vornehme Stadt, muß ich trum gestehen, daß, so Ihre Edl. *Magnific.* WohlEhrentv. GroßAchtbarkeiten und Herrlichkeiten mich nicht mit einem stipendio und Collaboraturstelle zu St. Nicolai versehen, ich mich allhier nicht lange würde haben aufhalten können.<sup>18</sup>

Am 22. März 1651 erwarb Nathusius den Titel eines „Baccalaureus artium“; die Examensarbeit erschien unter dem Titel *Disputatio de qualitatibus occultis in genere* im Druck.<sup>19</sup> Ein Jahr später, am 28. Januar 1652, wurde er zum Magister promoviert und veröffentlichte in diesem Zusammenhang seine Schrift *De Musica Theoretica*.<sup>20</sup>

Bereits während seines Studiums übernahm Nathusius das Kantorat an der Nikolai-kirche. Das Ratsprotokoll vermerkt hierzu: „weil der Cantor zu St. Niclas N. Hase eine Schance nach dem lande bekommen, als hatte sich zu der verledigten Stelle angegeben Elias Nathusius, welcher allbereit 1. Jahr bey der Schule, auch vom Rectore recommendirt worden.“<sup>21</sup> Diese Position hatte Nathusius 27 Jahre lang bis zu seinem Lebensende inne. Glaubt man der Darstellung in seinem Bewerbungsschreiben, so war das Nikolai-kantorat nicht das Ziel seiner beruflichen Ambitionen. Vielmehr hatte man auch ihm

<sup>14</sup> Albert Forbiger, *Beiträge zur Geschichte der Nikolaischule in Leipzig*, Leipzig 1826, S. 38 f. – Die Schrift enthält Beiträge über Lehrer an der Nikolaischule, für die der Autor auf die sogenannten „Ortlober Collectaneen“, ein 82 Quartseiten starkes Heft von der Hand des Nikolairektors Johann Christoph Ortlob (1746–1751 im Amt), zurückgriff, das aber laut Forbiger: „kaum zum vierten Theile beschrieben ist, und kurze Lebensnotizen, hier und da auch einen Anhang zu Schriftenverzeichnissen von fast allen Lehrern der Nikolaischule enthält“ (vgl. Vorwort). Eine weitere von Forbinger benutzte Quelle sind die „vom Rector Crell am J. 1617 angefangenen und von seinen Nachfolgern fortgesetzten Schulacten, aus denen wenigstens die Zeit des Antritts und Abgangs der einzelnen Lehrer zu ersehen war“ (ebd.).

<sup>15</sup> Samuel Becker (1610–1663) bekleidete das Bautzener Kantorenamt zwischen 1638 und 1663. Zur Biographie vgl. Herbert Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1924, S. 5 f. und Richard Needon, *Die ältesten Lehrer der Bautzener Neuen Ratsschule*, Bautzener Geschichtsblätter 4/5 (1912/13); Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Nachdruck Leipzig 1978, gibt seinen Namen irrtümlich als Samuel Rocker wieder (S. 15), vgl. Berichtigung im Nachdruck, S. 397.

<sup>16</sup> Eine Eintragung des Rektors Johann Theill lautet: „Abgegangen: Elias Nathusius, nach Leipzig“; siehe Nathusius, *Nathusius* [s. Anm. 1], S. 159.

<sup>17</sup> Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Leipzig 1909, Bd. 2, S. 308.

<sup>18</sup> Bewerbungsschreiben [s. Anm. 6], fol. 136/92.

<sup>19</sup> Leonardus Ursinus, *Laurus Sophiae*, Nr. XIII, Leipzig, 29. Januar 1652. Universitätsarchiv Leipzig, Phil Fak. B 80, Bd. 5, Nr. 110.

<sup>20</sup> Vgl. Anm. 1; eine Würdigung der Arbeit findet sich bei Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Teil 2. Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 8), S. 9, 45, 256 f., 344 u. 347.

<sup>21</sup> Stadtarchiv Leipzig, Akte VIII: *Protocoll in den Drey Räthen vom 26. Octobris 1646 bis den 19. Augusti 1653*, fol. 193.

Hoffnung auf die Nachfolge Michaels gemacht. So führt er an, daß ihm der Bürgermeister Kühlewein bei Antritt des Nikolaikantorats zugesichert habe, „So ich mich würde wohl halten, so solte meiner zukünftig noch mehr und besser gedacht werden. Welche Großmüthige promiß, so offte ich mich derselben in meiner geringen dürfftigkeit erinnert, so offte hat sie mi[*ch*] widerlebend gemacht, und aufgemunter.“<sup>22</sup> Aufgrund dieses Versprechens schlug er unter anderem die durch Vermittlung seines Lehrers Tobias Michael erfolgten Berufungen auf das Kantorat in Quedlinburg und an die Fürstenschule Grimma aus.<sup>23</sup>

Die musikalischen Aufgaben des Nikolaikantors waren von jeher auf untergeordnete Aufgaben beschränkt, so daß bislang nie Veranlassung bestand, deren Schaffen – mit Ausnahme des wegen seines Gesangbuchs berühmt gewordenen Gottfried Vopelius<sup>24</sup> – näher zu beleuchten. Reinhard Vollhardt verzichtet sogar in seiner *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*<sup>25</sup> auf eine Aufstellung der Leipziger Nikolaikantoren mit der Begründung: „Sie waren Tertii<sup>26</sup> an der Nicolaischule, haben nur in Nebengottesdiensten den Liturgie- und Choralgesang zu überwachen und haben in musikalischer Beziehung ausser Gottfried Vopelius keine Bedeutung.“<sup>27</sup> Schering bewertete Nathusius' Schaffen in einem kurzen Absatz:

Außer einigen Gelegenheitskompositionen, deren er in seinem Bewerbungsschreiben neun anführt, hat sich nichts aus seiner Feder erhalten, und man darf annehmen, daß er weniger im freien Schaffen als im gesinnungstreuen Wirken seine Befriedigung gefunden hat.<sup>28</sup>

Für die Frage nach Nathusius' kompositorischem Schaffen bietet das Bewerbungsschreiben einen wichtigen Ausgangspunkt, da er hier eine Aufstellung seiner bis 1657 gedruckten Werke bietet. Man darf annehmen, daß Schering seine Recherche wahrscheinlich mit einem Blick in Eitners Quellenlexikon<sup>29</sup> begonnen hat. Hier ist neben Nathusius' Dissertation und einem musikalischen Stammbucheintrag in Form eines Rätselkanons aus dem Jahr 1674<sup>30</sup> nur ein Werk genannt, die Motette *Das weiß ich fürwahr, wer Gott dienet*. Diese Vertonung des alttestamentarischen Textes Tobias 3, 22 findet sich handschriftlich in einer insgesamt neun Stimmbücher (acht Singstimmen und Basso continuo) umfassenden Sammelhandschrift aus dem Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur: Mus. ms. 40040). Die Quelle befindet sich heute infolge kriegsbe-

<sup>22</sup> Bewerbungsschreiben [s. Anm. 6], fol. 93/137.

<sup>23</sup> Ebd., fol. 94/138.

<sup>24</sup> Vgl. Bernhard Vopelius, *Aus der Geschichte der Familie Vopelius* (= Familiengeschichtliche Blätter, Heft II, 1), Jena 1935, und Jürgen Grimm, *Das neue Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 14), Berlin 1969.

<sup>25</sup> Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* [s. Anm. 15].

<sup>26</sup> Hier irrt Vollhardt, da an der Nicolaischule im Gegensatz zu St. Thomas der Kantor lediglich die vierte Lehrerstelle besetzte (vgl. Schering, *Musikgeschichte* [s. Anm. 6], S. 104 f.).

<sup>27</sup> Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* [s. Anm. 15], S. 179.

<sup>28</sup> Schering, *Musikgeschichte* [s. Anm. 6], S. 104 f.

<sup>29</sup> Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1900, Bd. 7, S. 149.

<sup>30</sup> D-ZI, Mscr. bibl. sen. Zitt. B. 158, fol. 103.

dingter Verlagerung in der Biblioteka Jagiellńska in Kraków. Sie enthält insgesamt 131 Stücke<sup>31</sup> und wurde durchgängig von einem Schreiber angefertigt, der in der Continuo-Stimme bei jedem Stück das Kopierdatum vermerkte. Nach diesen Angaben entstanden alle Abschriften zwischen Juni 1678 und Juli 1685. Die Handschrift enthält unter anderem Werke von Tobias Michael (6), Johann Rudolf Ahle (4) und Werner Fabricius (2). Allein 63 Werke (Nr. 31–83) stammen von Andreas Hammerschmidt; hierbei handelt es sich im wesentlichen um Abschriften nach den gedruckten Sammlungen des Zittauer Organisten. Für die Werke Tobias Michaels konnten bislang keine Konkordanzen nachgewiesen werden – ein Umstand, der den Wert dieser Quelle speziell für die Leipziger Musikgeschichte bedeutend erhöht.

Zur Provenienz läßt sich sagen, daß die Handschrift weder im Verzeichnis der ehemaligen Bestände der Erfurter Michaeliskirche<sup>32</sup> noch im Katalog der Sammlung Bokemeyer<sup>33</sup> enthalten ist. Das Repertoire deutet im ganzen auf eine sächsische Herkunft. Die zahlreichen Werke von heute nahezu völlig unbekanntem Komponisten wie des Zwickauer Katharinenkantors Johann Kreil<sup>34</sup> oder des Frauensteiner Kantors Christian Liebe geben ein deutliches Bild vom Niveau der damaligen sächsischen Kirchenmusik. Auffällig häufig lassen sich bei den in der Handschrift vertretenen Komponisten Beziehungen zur Stadt Frankenberg (bei Chemnitz) nachweisen. So handelt es sich bei dem mit vier Stücken vertretenen Balthasar Kiesling um den zwischen 1638 und 1654 dort tätigen Organisten. Der im Sammelband als „Danielis Molleri Cant. Rochl.“ bezeichnete Daniel Müller war im Anschluß an seine Tätigkeit in Rochlitz Rektor in Frankenberg.<sup>35</sup> Der Schreiber und die Herkunft des Sammelbandes ergeben sich schließlich aus einer Notiz, die 17 achtstimmigen Werken (Nr. 84–100) vorangestellt ist, deren Abschrift in den Monaten April und Mai 1681 angefertigt wurde. Dort heißt es in der Generalbaßstimme: „Ex Collectaneis Beati Christoph Weneri Antecessoris mei.“

Robert Eitner, der alle mit Autorennamen versehenen Werke der Handschrift in seinem Quellenlexikon erfaßte, hielt die 17 Stücke für Kompositionen des Danziger Kantors an St. Katharinen und designierten Dresdner Vizekapellmeisters Christoph Werner (um 1619–1650). Hermann Rauschnig erkannte jedoch, daß es sich teils um Motetten aus Johann Hermann Scheins *Israels Brünlein*, teils um anonym überlieferte Werke handelt, die nichts mit dem Danziger Kantor zu tun haben.<sup>36</sup> Somit ist nach einer anderen Person zu suchen, deren Sammlung als Vorlage für die kopierten Werke gedient haben könnte. Vollhardts Nachschlagewerk weist einen Christoph Werner nach, der zwischen

<sup>31</sup> Der Zettelkatalog der SBB (Stichwort Motetten und Messen) enthält folgende Informationen: 9 Stimmbücher, 30,9 x 19,6 cm; Inhalt: „131 Motetten und Messen von J. R. Ahle, Beyer, Creilius, B. Kiesling, C. Liebe, M. Lohr, T. Michael, D. Moller, E. Nathusius, J. Pflug, G. Reuschel, S. Rühling, G. Scheidt, J. H. Schein, J. E. Span, O. Tarditi, C. Werner und Ungenannten [...]“.

<sup>32</sup> Vgl. Elisabeth Noack, „Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt“, in: *AfMv* 7, 1924/25, S. 65–83.

<sup>33</sup> Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970.

<sup>34</sup> Kantor an der Katharinenkirche 1661–1682; lediglich in der Sammlung der Erfurter Michaeliskirche haben sich zwei weitere Stücke von ihm erhalten, vgl. Noack, „Die Bibliothek“ [s. Anm. 32], S. 70.

<sup>35</sup> Vgl. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* [s. Anm. 15], S. 279.

<sup>36</sup> Vgl. Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, hrsg. v. Westpreußischen Geschichtsverein (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), Danzig 1931, S. 187; siehe auch Martin Geck, Art. „Christoph Werner“, in: *MGG* 14, Kassel 1968, S. 486 f.

1647 und 1669 als Kantor in Frankenberg tätig war. Sein Nachfolger Caspar Liebig (gestorben am 17. April 1686) – der Vater des später bei Johann Gottfried Walther und Ernst Ludwig Gerber erwähnten Schleizer Kantors Gottfried Siegmund Liebig. Der ältere Liebig ist demnach als Schreiber von Mus. ms. 40040 anzusehen.<sup>37</sup>

Bei der Suche nach Anlaß, Bestimmung und Entstehungszeit der in Mus. ms. 40040 enthaltenen Komposition von Nathusius können wir auf den eigenhändigen Werkkatalog in seinem Bewerbungsschreiben zurückgreifen; ein dort genanntes fünfstimmiges Stück wird folgendermaßen beschrieben: „9. Auf des seeligen Herrn Directoris begräbnüß ein quinq: Textus Tobiae 3: das weiß ich fürwahr etc: Typis Ritschij ao 57.“

Mit dem „seeligen Herrn Director“ ist niemand anderes als der kurz zuvor verstorbene Director musices und Thomaskantor Tobias Michael gemeint. Bei dem Stück handelt es sich um eine fünfstimmige Motette (C, C, A, T, B mit Basso seguente), die in vielerlei Hinsicht an die Motetten der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz erinnert. Bemerkenswert erscheint dies vor allem, weil sich der Name Nathusius in der musikgeschichtlichen Literatur lediglich im Zusammenhang mit Schütz im Gedächtnis gehalten hat. So fehlt seine erstmals von Rudolf Wustmann<sup>38</sup> mitgeteilte Briefpassage („vor keinem einzigen [ich] mich scheue ausgenommen Musicum illum Excellentißimum (.tit.) Herrn Capellmeister Schützen, als Parentem Musicae nostrae modernae“) in kaum einer Schütz-Monographie.<sup>39</sup> Bislang verwies nur Schering auf eine weitere, Schütz erwähnende Passage aus der Bewerbung. Sie ist ein Beweis für eine spezifische Leipziger Rezeption der 1648 dem Rat der Stadt Leipzig und „derselben berühmten Chore“ gewidmeten *Geistlichen Chormusik*. Nathusius erläuterte den Ratsmitgliedern:

Ein Stück zu componiren, darinne auch Music ist, (Von Welchem mein Seeliger Herr Praeceptor trefflich viel hielte: Welches auch Ihro Excellenz Herr Capellmeister Schütze, allen jungen Componisten, in der Vorrede und Dedication Seiner Chor Musick, an Ihro Edl. Magnif. WohlEhrentv. GroßAchtbarkeiten, alß eine Nuß erstlich aufzubeissen, ehe man zu weiterer Composition schreite, zum höchsten recommendiret) hat uns Unser Seeliger Herr Praeceptor fleissig anbefohlen, welchem wir auch bißhero, nach Vermögen nachkommen sein.

Die Rede von der Nuß bezieht sich offenkundig auf die Vorrede der *Geistlichen Chormusik*. Mit der Veröffentlichung einer Reihe von Motetten, basierend auf der alten Satztechnik ohne Generalbaß, bezweckte Schütz bekanntlich, die „angehenden Deutschen Componisten anzufrischen / das / ehe Sie zu dem concertirenden Stylo schreiten / Sie vorher diese harte Nuß (als worinnen der rechte Kern / und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts zusuchen ist) aufbeissen / und darinnen ihre erste Proba ablegen“. <sup>40</sup>

<sup>37</sup> Die vorstehend referierten Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte von Mus. ms. 40040 verdanke ich Peter Wollny.

<sup>38</sup> Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1, Leipzig 1926 (Nachdruck Leipzig 1974), S. 219.

<sup>39</sup> Vgl. unter anderem Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, 2. Aufl., Kassel 1954, S. 201 u. 486 sowie Michael Heinemann, *Heinrich Schütz*, Stuttgart 1993, S. 211.

<sup>40</sup> Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* (1648) von Heinrich Schütz, zitiert nach: Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 5, hrsg. v. Wilhelm Kamlah, Kassel 1962, S. VI.

Es ist nun überraschend, in welcher auffälliger Weise Nathusius in der Motettenkomposition – nach eigener Aussage auch auf Tobias Michaels Empfehlung hin – Schützens Vorgabe nacheiferte. Doch nicht nur äußerlich sind hier die Bezüge zu Heinrich Schütz' Motettensammlung erkennbar. Die Praxis von Nathusius, dem Einsatz des vollen Chors eine Semibrevis des Solisten vorzuschalten, und die Gewohnheit, der ersten, homophon gehaltenen Textzeile eine zweite imitativ gesetzte folgen zu lassen, erinnert an Motetten von Schütz, so an die Stücke *Das Wort ward Fleisch* (SWV 385) und *Das ist gewißlich wahr* (SWV 388).

Cantus 1  
Das weiß ich für - wahr, das weiß ich für - wahr.

Cantus 2  
Das weiß ich für - wahr, das weiß ich für - wahr.

Alt  
Das, das weiß ich für - wahr, das, das weiß ich für - wahr.

Tenor  
Das weiß ich für - wahr, das weiß ich für - wahr. Wer Gott die-net, der wird nach der

Basso  
Das weiß ich für - wahr, das weiß ich für - wahr. Wer Gott die-net, der

Orgel

11  
Wer Gott die-net, der wird nach der An-fech-tung ge-trös-tet

11  
Wer Gott die-net, der wird nach der An-fech-tung ge-trös-tet, nach der An-fech-tung ge-trös-tet

11  
Wer Gott die-net, der wird nach der An-fech-tung ge-trös-tet, ge-trös-tet

11  
An-fech-tung ge-trös-tet, nach der An-fech-tung ge-trös-tet

11  
wird nach der An-fech-tung ge-trös-tet, nach der An-fech-tung ge-trös-tet

11

Notenbeispiel I: Elias Nathusius, *Das weiß ich fürwahr*, T. 1–15

Deutlicher in der madrigalischen Motettentradition eines Johann Hermann Schein verhaftet zeigt sich Nathusius hingegen bei der bemerkenswert ausdrucksstarken Vertonung der späteren Textzeilen:

Und nach dem Ungewitter  
lässest Du die Sonne wieder scheinen.  
Und nach dem Heulen und Weinen  
überschüttest Du uns mit Freuden

66

Cantus 1

Denn nach den Un-ge-wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter, Un-ge-wit-ter

Cantus 2

nach den Un-ge-wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter, Un-ge-wit-ter

Alt

nach den Un-ge-wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter, Un-ge-wit-ter

Tenor

wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter

Basso

nach den Un-ge-wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter, nach den Un-ge-wit-ter

Orgel

70

läs-sest du die Son-ne wie-der schei-nen,

70

läs-sest du die Son-ne wie-der schei-nen, wie-der schei-nen, läs-sest du die Son-ne wie-der

70

läs-sest du die Son-ne wie-der schei-nen, wie-der schei-nen, läs-sest du die Son-ne wie-der

70

läs-sest du die Son-ne wie-der schei-nen, läs-sest du die Son-ne wie-der schei-nen, wie-der

70

läs-sest du die Son-ne wie-der schei-nen, wie-der schei-nen, läs-sest du die Son-ne wie-der



scher *Seelenlust, Erster Theil* (1634/35; RISM A/1/5: M 2633) seines Lehrers Tobias Michael konstatiert wurde.<sup>41</sup>

Bemerkenswert ist, wie Nathusius unter Berücksichtigung der Disposition des Bibeltextes die beschriebenen Kompositionsweisen einsetzt. So gliederte er die Motette nach den zugrunde liegenden Bibelversen (Tobias 3, 22–23) in zwei Abschnitte. Im ersten Teil (Takt 1–46) versucht Nathusius – abweichend von Schütz – durch die häufige Wiederholung der Ankündigungsworte des Tobias „Das weiß ich fürwahr“ musikalische Einheitlichkeit zu erreichen, indem er die im ersten Vers (Tobias 3, 22) aufgezählten drei Konsequenzen der Frömmigkeit jeweils einzeln imitatorisch vertont und darauf das homophone an Schütz erinnernde Anfangsmotiv folgen läßt. Auf diese Weise entsteht eine ansprechende, musikalisch geschlossene Form, die den Weissagungscharakter der Worte deutlich herausstellt:

Untergliederung von Tobias 3, 22 bei Nathusius:

1. Das weiß ich fürwahr:
2. Wer Gott dienet, der wird nach der Anfechtung getröstet,
3. und aus der Trübsal erlöset,
4. und nach der Züchtigung findet er Gnade.

Textkombinationen der Abschnitte (Takt 1–46):

1. 1. 2. 1. 2. 3. 1. 4. 4. 1.

Bei der Vertonung des zweiten Verses (Tobias 3, 23) gibt Nathusius dieses sich auf den Beginn rückbesinnende Modell zugunsten eines dem Bibelwort immanenten dramatischeren Ablaufs auf. Wie im Notenbeispiel zu sehen, sind es hier die gegensätzlichen temporalen Verhältnisse, die der Verkündung des Tobias Ausdruck verleihen und im Gegensatz zur gediegeneren Tonsprache des ersten Verses deutlich madrigalischen Charakter haben, bevor die Motette mit der Lobpreisung des „Gottes Israel“ wieder homophon endet.

Sicherlich erscheint Nathusius' Komposition im Vergleich mit modernen, konzerthaften Spruchvertonungen Johann Rosenmüllers aus dessen Leipziger Zeit als konventionell oder gar konservativ. Zieht man jedoch die Werke Tobias Michaels zum Vergleich heran – vor allem die beiden Teile der *Musikalischen Seelenlust*, aber auch die ebenfalls im Frankenerberger Sammelband überlieferte Motette *Seelig sind die Toten* (1646)<sup>42</sup> –, so fügt sich Nathusius' Komposition stilistisch ohne weiteres ein. Ob die Motette als ein Indiz für eine neben den innovativen Kräften Rosenmüller, Adam Krieger und Sebastian Knüpfer wirkende Leipziger Konvention um Tobias Michael und nach 1657 in seiner Nachfolge gelten kann, sei dahingestellt. Für einen solchen Schluß ist

<sup>41</sup> Vgl. Adam Adrio, Art. „Tobias Michael“, in: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 268.

<sup>42</sup> PL-Kj, Mus. ms. 40040 (6); die Datierung ergibt sich aus einem bislang nicht erfaßten Einzeldruck dieser Motette in der Bibliothek des Predigerseminars in Wittenberg, Fun. 606 (31): *Aller frommen Christen Ruhe [...] auf des H- Leonhard Hermans auff Schleussigk [...] In die Music von VIII. Stimmen und einem Bass Contin. gesetzt von Tobiae Michaele Dresd. Chor. Mus. Direct. zu Leipzig. den 16. Decemb. Anno 1646, Leipzig 1647.*

dieses Werk allein nicht aussagekräftig genug. Immerhin scheint aber auch der Leipziger Nikolaiorganist und *Academico musico* Werner Fabricius in seinen frühen Leipziger Jahren einen teils an Heinrich Schütz orientierten Motettenstil gepflegt zu haben; zumindest zeigt die Motivgestaltung der doppelchörigen Motette *Herr, wenn ich nur dich habe* (1655)<sup>43</sup> ebenfalls deutliche Reminiszenzen an die Vertonungen dieses Psalmtextes in Schütz' *Musicalischen Exequien*.

Festzuhalten bleibt, daß Nathusius' Motette ein wichtiges Zeugnis für die Reaktion eines jungen Komponisten auf die Forderung von Schütz darstellt, die alte Satzkultur zu bewahren und ergänzt somit auch die Rezeptionsgeschichte der *Geistlichen Chormusik*. Ferner widerlegt das Stück jegliche pauschal abwertende Beurteilung der Leipziger Nikolaikantoren und schärft den Blick für den hohen handwerklichen Standard mitteldeutscher Komponisten im 17. Jahrhundert.

Ob Nathusius' Motette während der Beerdigungsfeierlichkeiten für Michael aufgeführt wurde, ist nicht sicher. Es liegt zwar eine gedruckte Leichenpredigt zu diesem Anlaß vor; die beiliegenden Noten enthalten aber die von Michael selbst komponierte fünfstimmige Motette *In Angst und Not*.<sup>44</sup>

Für die übrigen, im Werkverzeichnis genannten Kompositionen ergeben sich aufgrund der teilweise angegebenen Text-Incipients Möglichkeiten zu weiteren Recherchen, speziell auch unter anonym überlieferten Beständen.

Offenbar hat sich keiner der im Bewerbungsschreiben erwähnten Drucke erhalten. Daher stellt sich die Frage, ob diese Veröffentlichungen den Namen des Komponisten überhaupt enthielten oder – wie bei Gelegenheitsdrucken durchaus üblich – anonym erschienen und nur auf Anlaß und Widmungsträger hinwiesen. Eine Durchsicht zeitgenössischer Musikalienverzeichnisse brachte folgende Ergebnisse:

In den Inventaren der Leipziger Thomasschule und den aus dem Umkreis der Thomaskantoren Michael und Knüpfer stammenden Sammlungen und Notenverzeichnissen sind keine Werke von Nathusius nachweisbar. Ein 1661 abgeschlossenes Inventar der Zwickauer Katharinenkirche<sup>45</sup> hingegen beweist, daß die Erwähnungen im Bewerbungsschreiben von Nathusius tatsächlich Titel der Drucke wiedergeben. Dort werden erwähnt:

98 *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, 5 Voc. cum Baß. contin M. Eliae Nathusij, Cantoris Zu St. Niclas in Görlitz. Ao 1652

109 *Das weis ich fürwar, Wer Gott fürchtet, der wird nach der anfechtung getröstet*, C. C. A. T. B. M. Eliae Nathusij, Cantoris Zu St. Nicolai in Leipzigk.

<sup>43</sup> RISM A/1/3 F 27; handschriftlich ebenfalls überliefert in Pl-Kj, Mus. ms. 40040 (4).

<sup>44</sup> *Leichenpredigt: Köstliches Aqua vita / oder / Lebenswasser [...] Herrn / Tobiae Michaelis / Weitberühmten Musici, und bey / dieser Stadt Leipzig wohlverordneten Di- / rectoris Chori Musici [...] Leipzig 1657.*

Nachgewiesene Exemplare bei: Wolfgang Reich, *Threnodiae Sacrae, Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik*, Dresden 1966, S. 31. Der Text der Predigt ist abgedruckt in: Philipp Spitta, „Leichensermone auf Musiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts“, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1871, S. 30–35.

<sup>45</sup> Vgl. Eberhard Möller, „Das Musikalieninventar der Zwickauer Katharinenkirche“, in: *Schütz-Jahrbuch* 6 (1984), S. 15–22, besonders S. 21 f.

Die fünfstimmige Komposition *Wie schön leuchtet der Morgenstern* ist ebenfalls in einem Inventar der Grimmaer Kantorei enthalten.<sup>46</sup> Nach Nathusius entstand dieses Werk anlässlich der Hochzeit des Görlitzer Lehrers Gottfried These. Max Gondolatsch teilte über die Hochzeit des Kantorensohnes These bereits mit, daß „der Rat 16 Töpfe Wein gestiftet“ hatte.<sup>47</sup> Im Hinblick auf die Görlitzer Quellenüberlieferung fällt seine Bilanz jedoch ernüchternd aus, da „von den gewiß ansehnlichen Notenschätzen, die in früheren Jahrhunderten in Görlitz vorhanden gewesen sind, fast nichts erhalten geblieben ist. Merkwürdig ist dies insofern, als sonst Altertümer hier seit langer Zeit treue Beschützer gefunden haben; die Handschriften und alten Drucke unseres Ratsarchivs, der Bibliothek der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften [...] beweisen das. Nur auf die Erhaltung der Noten scheint niemand Wert gelegt zu haben, und so sind die Musikalien des Convivium Musicum (1570–1601), des Collegium Musicum (um 1649), die zahlreichen Dedikationsexemplare von Komponisten aus dem 16. u. 17. Jahrhundert, deren unsere Ratsrechnungen Erwähnung tun [...] spurlos verschwunden.“<sup>48</sup> Einige weitere Hinweise könnte eine Durchsicht der Görlitzer *Milichschen Bibliothek* geben, die – so Machatius – „überaus zahlreiche Programme mit gelegentlichen Noten“<sup>49</sup> enthält.

Allein vier der im Bewerbungsschreiben verzeichneten Gelegenheitsstücke sind für Widmungsträger in der Oberlausitz bestimmt. Daher erschien eine genaue Recherche in den dort überlieferten Musikalien sinnvoll. Der überaus reiche Bestand an Sammelhandschriften der Löbauer Lateinschule, der sich seit 1890 als Depositum in Dresden befindet, enthält fast 2000 Werke verschiedener Komponisten des 17. Jahrhunderts. Der bibliographischen Erfassung dieser Sammelbände durch Wolfram Steude<sup>50</sup> ist es zu danken, daß hier ein weiteres Stück des Nikolaikantors aufgefunden werden konnte. In der umfangreichen Sammelhandschrift Mus. Löb 8 und Löb 70 ist unter Nr. 151 das Geistliche Konzert *Stehe auf, Nordwind, und komm, Südwind* (vorhandene Stimmen: 2 C, 2 T, 2 Tromb, B.c.) erhalten.<sup>51</sup> Das Stück wurde von einem anonymen Schreiber mit der

<sup>46</sup> „Wie schön lauchtet d. *Nathus.* 5.“, in: Ephoralarchiv Grimma, Kantoreiakte Nr. 1: „Gesetze und Ordnungen der Cantorei=Gesellschaft zu Grimma 1602“ (unpag.), darinnen „*INVENTARIUM* Des Vermögens der Löbl. *Cantorey*=Gesellschaft allhier zu Grimma, aufgesetzt ao. 1651 im Jun.“. Das bis ca. 1673 fortgeführte Inventar führt zunächst nur bekannte Sammeldrucke von Werner Fabricius, Michael Lohr, Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein und Melchior Vulpius auf. Ein nachgeheftetes Blatt verzeichnet hingegen neben dem Stück von Nathusius weitere 35 Werke (jeweils mit Angabe der Besetzungstärke), die 1673 dem neuen Stadtkantor Johann Christian Bertram übergeben wurden. Dabei handelte es sich vermutlich weitgehend um Einzeldrucke. Vgl. auch die partielle Auswertung bei Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen*, Leipzig 1907 (Reprint Hildesheim 1970), S. 304–329.

<sup>47</sup> Max Gondolatsch, „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz, II. Die Kantoren“, in: *AfMw* VIII, 1927, S. 357.

<sup>48</sup> Ders., „Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche in Görlitz“, in: *ZfMw* 11 (1929), S. 507–510.

<sup>49</sup> Franz-Jochen Machatius, Art. „Görlitz“, in: *MGG* 5, Kassel 1956, Sp. 419; Quellen zu Hochzeits- und Gelegenheitsmusiken auch bei Max Gondolatsch, „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz, III. Die Stadtmusik“, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 107 (1931), S. 79–127, sowie ders., „Hochzeitsmusik im alten Görlitz“, in: *Die Oberlausitzer Heimat, ein Volkskalender auf das Jahr 1921*, S. 44–49.

<sup>50</sup> Wolfram Steude, *Die Musiksammlungshandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974.

<sup>51</sup> Ebd., S. 116.

Jahreszahl 1658 versehen. Bezieht sich das Datum auf die Komposition und nicht auf die Abschrift, so erklärt sich das Fehlen im Werkverzeichnis. Die Textvorlage – aus dem 4. und 5. Kapitel des Hohen Liedes Salomonis – deutet auf eine Hochzeit als Entstehungsanlaß.

Dieses Werk orientiert sich zwar an den großbesetzten Formen des Geistlichen Konzerts. Dennoch kennzeichnet es verglichen mit der Motette schlichtere Gliederung und Motivik, soweit dies anhand des offensichtlich fragmentarisch erhaltenen Stimmensatzes erkennbar ist. Nathusius wählt im Verlauf des Stückes unterschiedliche Besetzungen. Den Beginn bildet eine „Symphonia“. Die vokale Besetzung wechselt zwischen konzertanten Abschnitten mit jeweils zwei Sopranen (Braut) und Tenören (Bräutigam) sowie den mit „Capella“ bezeichneten Passagen, wo alle im „starken Gethön“<sup>52</sup> musizieren.

Einen Großteil der Löbauer Bestände bilden anonym überlieferte Werke. Anhand der von Nathusius mitgeteilten Textanfänge, Bibelstellen und Besetzungsangaben lassen sich folgende mögliche Konkordanzen mit Löbauer Anonyma festzustellen:

Bewerbungsschreiben von Nathusius	Signatur	Titel	Besetzung	Datierung der Handschrift
ein quinquo auf Hl. Valentini Barschilds, Collegae zu Bauzen Hochzeit, Textus, ex Prov: 30. Wem ein tugendsames Weib etc: Typis Ritschij 1650.	Mus Löb. 42 Nr. 121	„Wem ein tugendsames Weibe“	5 Stimmen	1625–1665
ein quinquo, auf Herrn Gotfrid Thesei, Collegae zu Görlitz Hochzeit: Textus: Wie schön leuchtet der Morgenstern etc. Typis Ritschij ao 52.	Mus. Löb. 51, Nr. 36	„Wie schön leuch- tet der Morgenstern (ein Braut. od. Hochzeit liedt)“	? (nur Cantus, Alt und Tenor erhalten)	um 1665

Nach Steudes Katalog handelt es sich bei der Vertonung von Philipp Nicolais Lied *Wie schön leuchtet der Morgenstern* um ein geistliches Konzert. Der Zusatz „Braut od. Hochzeits liedt“ ist aus theologischer Sicht mit der Bestimmung für Mariae Verkündigung vereinbar; eine Zweckbestimmung für eine Hochzeit ist aber in der Überlieferung dieser Vertonungen eine Seltenheit. Nathusius' Werk könnte daher tatsächlich mit Mus. Löb. 51 Nr. 36 identisch sein, zumal die Komposition für die Hochzeit eines Görlitzer Lehrers und Kantorensohnes entstand. Das zweite Stück – *Wem ein tugendsames Weib* – wäre, sollte die Zuweisung an Nathusius richtig sein, das früheste gedruckte Werk des Nikolaikantors. Geht man aber davon aus, daß die Erweiterung der Sammelbände nach Gelegenheit erfolgte, spricht hier das umgebende, deutlich ältere Repertoire allerdings gegen eine Zuschreibung an Nathusius.

Mus. Löb. 51, die Handschrift mit dem Hochzeitsstück, ist wegen schwerer Wasserschäden leider nicht mehr einsehbar. Eine Restaurierung der drei erhaltenen Stimmbücher ist derzeit nicht geplant, da sie hauptsächlich anonym überlieferte Kompositionen

<sup>52</sup> Aus dem Vorwort der *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz, zitiert nach dem Faksimile in: Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 23, hrsg. v. Wilhelm Ehmann, Kassel 1971, S. XVIII.

enthalten und somit in der Restaurations-Hierarchie auf aussichtslosem Platz stehen.<sup>53</sup> Dies ist vor allem deshalb bedauerlich, weil es Indizien für eine Zuschreibung von vier weiteren anonymen Werken an Nathusius gibt. Unmittelbar an das Hochzeitsstück *Wie schön leuchtet der Morgenstern* schließen sich vier unbezeichnete Werke an:

1. *Singet dem Herrn ein neues Lied*
2. *Lobet den Herrn alle Heyden*
3. *Wer Gott vertraut hatt wohl gebaut*
4. *Von Gott will ich nicht lassen*

Bei diesen Stücken (einschließlich *Wie schön leuchtet der Morgenstern*) handelt es sich laut Steudes Katalog um geistliche Konzerte, die im Kontext des Sammelbandes eine stilistische Einheit bilden. Da aus dem Bewerbungsschreiben hervorgeht, daß Nathusius neben den aufgeführten Werken auch „ander stücke, sonderlich auf die festtage gerichtet, [...] nach Löbau [...] in OberLausizz, geschicket“<sup>54</sup> hat, ist durchaus denkbar, daß es sich hierbei um Werke von Nathusius handelt. Die Vertonung *Wer Gott vertraut hatt wohl gebaut* ist eine gereimte Paraphrase des 71. Psalms („Herr ich traue auf dich, laß mich nimmermehr zuschanden werden“). Wiederum aus dem Bewerbungsschreiben wissen wir, daß Nathusius anläßlich der Kantoratswahl an der Leipziger Thomaskirche den 71. Psalm vertonen wollte:

Solte Vielleicht noch etwas weiters an mir dubitirt werden, erbiere ich mich zur öffentliche probe, in Compositione und praxi: Wie denn der 71. Psalm gleich izzo auf der Chartell ist, und, wenn es were fertig gewesen, hätte es Eurer Edl. Magnific. WohlEhrenVesten Großachtb. Hochweißh. und Herrligkeiten, ich gleich izt zugleich, loco speciminis in Melopoeticâ und praxi wollen offeriren: sol aber in kürzen (Geliebt es Gott) unterthänig geschehen.<sup>55</sup>

In diesen Nachweisen ist erschöpft, was gegenwärtig über das Werk von Elias Nathusius in Erfahrung zu bringen ist. Lediglich das Hochzeitsstück *Stehe auf, Nordwind* scheint nach 1657 entstanden zu sein. In den folgenden Jahren bis zu seinem Tod 1676 ist Nathusius lediglich als Verfasser verschiedener Gedichte in Leichenpredigten und Festschriften nachweisbar.<sup>56</sup> Eine Ausnahme stellt der im Stammbuch des Zittauer Lehrers Andreas Knebel (1652–1744) enthaltene Rätselkanon aus dem Jahr 1674 dar. Er ist im übrigen das einzige Stück des Nikolaikantors, das autograph überliefert ist. Wahrscheinlich hatte Nathusius nach der fehlgeschlagenen Bewerbung um das Thomaskantorat das Interesse am Komponieren – zu dem er ohnehin nicht verpflichtet war – verloren und

<sup>53</sup> Freundliche Mitteilung von Frau Dipl.-Bibliothekarin Chr. Sawatzki, Sächsische Landesbibliothek Dresden.

<sup>54</sup> Bewerbungsschreiben [s. Anm. 6].

<sup>55</sup> Ebd., fol. 140/96.

<sup>56</sup> Zu den Gedichten in Leichenpredigten siehe Nathusius, *Nathusius* [wie Anm. 1], S. 168 f. und *Katalog der fürstlich Stolberg'schen Leichenpredigten=Sammlungen*, Leipzig 1927–1932 (= Katalog familiengeschichtlicher Quellen, Bde. 2–4); Leipziger Personalschriften mit Gedichten Nathusius' haben sich vor allem in den Beständen der Zwickauer Ratsschulbibliothek erhalten.

fortan im Halten von Singestunden seine Befriedigung gefunden. Zumal das Kantorat an Leipzigs Bürgerschule ihm Kontakt mit den „besseren Kreise“ gewährte und neben einem hohen Fixgehalt mit reichlichen Zuschüssen aus Leipziger Stiftungen bedacht war. Ganz scheint sich Nathusius aber nicht von seinen musikalischen Kollegen abgewandt zu haben. Der Thomaskantor Sebastian Knüpfer stand am 3. 10. 1659 Pate bei der Taufe der dritten Tochter Maria Magdalena.<sup>57</sup> Und Gottfried Vopelius gedachte, als er sich am 29. 11. 1676 um die Stelle von Nathusius bewarb, des Vorgängers mit den schönen Worten:

[...] nachdem der dreimal gütige und höchste Gott den sehr berühmten Herrn Magister Elias Nathusius, den treuen Cantor und Lehrer an der Nikolaischule, zu den Pulten himmlischer Musiker abberufen hat, ist das Amt, das bisher der fromm entschlafene Mann verwaltet hat, vakant geworden.<sup>58</sup>

### Vorbemerkungen zur Briefübertragung und Kommentierung:

Elias Nathusius' eigenhändiges Bewerbungsschreiben um das Thomaskantorat nach dem Tod Tobias Michaels befindet sich im Stadtarchiv Leipzig in der Akte „Besetzung derer Schuldienste in beyden Schulen zu St. Thomae und St. Nicolai“, Sign.: Tit. VII B(F). 116, fol. 92/136r–fol. 98/142 (Umschlag: fol. 99/143).<sup>59</sup>

Das Bewerbungsschreiben von Nathusius wird in der originalen Orthographie wiedergegeben, wobei die ebenfalls originale Zweischriftigkeit (lateinisch, deutsch) mit Kursivschrift für die lateinischen Buchstaben herausgestellt wird. Auf die Wiedergabe des originalen Zeilenfalls wurde verzichtet. Der originale Seitenfall hingegen ist durch senkrechte Striche (|) kenntlich gemacht. Der doppelte Bindestrich wurde aufgehoben (=) und durch einen einfachen ersetzt. Die gelegentlichen autographen Einfügungen, von Nathusius mit dem Einschaltungszeichen (+) versehen, wurden in den Textfluß übernommen und dort mit //...// gekennzeichnet. Korrekturen und Ausstreichungen bzw. Überschreibungen werden im Sinne des Gemeinten wiedergegeben.

Alle im Kommentar nachgewiesenen Textdrucke zu Leipziger Abend- und Nachtmusiken sind erstmals nachgewiesen in: Michael Maul, *Musik und Musikpflege in Leipzig nach dem Dreißigjährigen Krieg (1645–1660)*, Magisterarbeit, Leipzig 2001. Eine eingehende Studie über dieses Material ist in Vorbereitung.

<sup>57</sup> Vgl. Nathusius-Neinstedt, *Beiträge zur Geschichte* [s. Anm. 10], S. 40.

<sup>58</sup> Deutsche Übersetzung des lateinischen Bewerbungsschreibens zitiert nach Grimm, *Das neue Leipziger Gesangbuch* [s. Anm. 24], S. 21 f. (Faksimile ebd., S. 24–26).

<sup>59</sup> In demselben Zusammenhang stehen außerdem die Bewerbungen von Adam Krieger (fol. 101/147–102/148), Heinrich Gottfried Kühnel (fol. 99/145–100/146), Werner Fabricius (fol. 106/154), Andreas Unger (fol. 103/149) und Sebastian Knüpfer (fol. 91/135).

### Bewerbungsschreiben von Elias Nathusius um das Thomaskantorat:

Denen

Edlen, WohlEhrenVesten, Groß- und VorAchtbaren, Hoch- und Wohl- gelahrten, Hoch- und Wohlweisen Herren, BürgerMeistern, BauMeistern, StadtRichtern, und anderen Vornehmen der Rathe, dieser hochlöblichen Handelsstadt Leipzick etc.

Meinen innsonders HochgeEhreten Herren *Patronis, Mecoenatibus*, Mächtigen Beförderern, und Hoch- geneigten Gönnern etc.

Edle, *Magnifici*, Wohl- und EhrenVeste, Groß- und VorAchtbare, Hoch- und Wohlge- lahrte, Hoch- und Wohlweise, Innsonders HochgeEhrte und Großgönstige Herren *Patroni, Mecoenates, Promotores* und *Fautores*.

Eurer Edlen *Magnificenz*, WohlEhrenVesten GroßAchtbarkeiten, Hochweißheiten und Herrlichkeiten, seind von Gott dem Allmächtigen, Alle zu Seel und Leib, wie auch zu dero Wichtigem Regierung Ersprießliche und gedeiliche Wohlfarth in Unterthänigkeit iederzeit zuvor.

Und kan Ihre WohlEhrenvesten GroßAchtbarkeiten und Herrlichkeiten nicht verhalten, Welcher gestalt, nach dem Gott der Allmächtige nach Seinem Unerforschlichem Rath und Willen, den neulicher Zeit verstorbenen, und auch allbereit Ehrlich zur Erden bestätigten Alten *Directorem Chori Musici*<sup>60</sup> dieser vornehmen Kauff- und Handelsstatt, meinen in *arte Melopoëtica* gewesenen kindlich geEhrten Herrn *Praeceptorem p. m.* abgefordert, sich numehro selbige stelle beider HauptKirchen, und Wohlbestallten Schulen zu St. *Thomas*, und also das ganze *Directorium Chori Musici* verlediget habe: Dannenhero denn, unter denen, Ihre Edl. *Magnific.* WohlEhrev. GroßAchtbarkeiten und Herrlichkeiten sich *praesentirenden subjectis*, so sich künftiger *succeßion* Zubedienen getrauen, und umb verledigte stelle anhalten, ich mich auch, als der geringsten einer umb folgender *motiven* und *ursachen* einstelle:

Denn, wenn in Gottseeliger, Christlichen und kindlichen wahren *devotion* an Ihre Edl. *Magnific.* WohlEhrev. GroßAchtbarkeiten und Herrlichkeiten grosse und viele, mir, und den lieben meinigen Vielfältig erwiesene Wohlthat ich zurücke gedencke, kan ich nicht unterlassen, daß ich nicht, so noch eine Redliche, vom Teutschen geblüt entsprossene Ader in mir ist, mich darüber bewegen solte. Betrachte Ich den Ankunfft in diese vornehme Stadt, muß ich trum gestehen, daß, so Ihre Edl. *Magnific.* | WohlEhrev. Groß-

<sup>60</sup> Tobias Michael war am 26. Juni 1657 gestorben.

Achtbarkeiten und Herrlichkeiten mich nicht mit einem *stipendio* und *Collaboratur* stelle zu St. Nicolai versehen<sup>61</sup>, ich mich allhier nicht lange würde haben aufhalten können.

Bedencke ich den fortgang, so ist es ja Ihre Edl. *Magnific.* WohlEhrev. GroßAchtbark. und Herrligk. lauter mir angethane gütigkeit gewesen, da Sie mich mit dem *Cantorat* zu St. Nicolai nun in die acht Jahr Versehen<sup>62</sup>: Darbei ich denn Gott lob so weit habe kommen können, daß neben dem *Baccalaureat* und *Magisterio*, nicht allein ein hochlöbliches *Collegium* Zu Unsrer lieben Frauen mich unwürdigen unter Ihre *Beneficia* genommen (Welchen es Gott im Ewigen leben vergelten wolle) sondern auch mitt unterschiedlichen gehaltenen *Collegijs Mathematicis*, und *Disputationibus Privatis* und *Publicis*, sonderlich aber mit der *de Musicâ Theoreticâ* 1652 *sub meo praesidio* gehalten, sowohl unter hiesigen Vornehmen *Academiae* sich befindenen Studenten, als auch außwärts habe können bekandt, und also *calcar ad promovenda studia mea* addiret werden.<sup>63</sup>

Betrachte ich meine Heurath, so hat ja Ihre Edl. *Magnific.* WohlEhrev. GroßAchtbark. und Herrlichkeiten hohes *Stipendium* (Jährliches Jungfergeld genandt) selbige weit befördert.<sup>64</sup>

Für alle und iede solche nun, von Ihrer Edl. *Magnificenz*, WohlEhrev. GroßAchtbarkeiten, mir Armen erzeugete vielfältige Wohlthat, die ich noch in frischem gedächtnuß habe, thue ich mich, von grund meines herzens, in tieffer unterthänigkeit bedanken.

Daß also nur diese hohe *beneficia* (Wenn gleich keine Andere Vorhanden war) gegen Ihre *Magnif.* WohlEhrev. Großachtbarkeiten mich zu *praesentiren*, und meine wenige dienste noch weiter anzubieten, ursach gnung weren.

Es erfreuet mich aber desto mehr, daß ich izo gewünschte gelegenheit überkommen habe, Ihre Edl. *Magnificenz*, Großachtbarkeiten Hochweißheiten und Herrlichkeiten meine wenige dienste anzubieten, und also das, ohne diß, von Ihrer Edlen *Magnificenz*, GroßAchtb. Hochweißh. und Herrlichkeiten | *decanatißimum Elogium* zu *adimpliren*: daß, nemlich, Ein Edler WohlEhrenvester und Hochweiser Rath zu Leipzig, wie sonst

<sup>61</sup> Um was für ein „*stipendio*“ es sich handelt, ist nicht eindeutig feststellbar. Da Nathusius aber seit 1649 eine Collaboratorstelle an St. Nikolai innehatte, könnte es sich um das sogenannte Choralisten-Stipendium handeln, das jeweils zehn Studenten der Universität zugesprochen wurde. Deren Aufgabe war es u. a., in den sonntäglichen Frühgottesdiensten an St. Nikolai die Messe abzusingen (vgl. dazu Schering, *Musikgeschichte* [s. Anm. 6], S. 13 f.).

<sup>62</sup> Das „*Protocoll* in den Drey Räten“ vom 22. Mai 1650 (Stadtarchiv Leipzig VIII. 49, fol. 193) enthält die Wahl Nathusius' zum Nikolaikantor und vermerkt über seine bisherige Tätigkeit an der Schule: „*Elias Nathusius*, welcher albereit I. Jahr bey der Schule, auch vom *Rector* *recommendiret* worden.“ Am 23. August trat er das Amt an. (s. Forbiger, *Beiträge zur Geschichte* [s. Anm. 14], S. 12 f.).

<sup>63</sup> Nathusius immatrikulierte sich 1648 an der Leipziger Universität; am 22. März 1651 errang er den Grad eines *Baccalaureus artium*. Seine Examensarbeit von 1651 trägt den Titel *Disputatio de qualitibus aoccultis in genere*; die Magisterwürde erhielt er am 29. Januar 1752 (vgl. Erler, *Die jüngere Matrikel* [s. Anm. 17], S. 16). Zu seiner Dissertation s. Anm. 1; 1653 wurde Nathusius als Collegiat ins Frauen-Collegium aufgenommen (vgl. Forbiger, *Beiträge zur Geschichte* [s. Anm. 14]).

<sup>64</sup> Die erwähnte Hochzeit mit Maria Magdalena Rahn (Tochter eines Leipziger Böttcher-Handwerksmeisters) fand am 7. Juni 1653 statt. Dazu liegt eine Gratulationsschrift in lateinischer Sprache vor: *Vota In Nuptiales Honores M. Eliae Nathusii, Collegii B. Mariae Virg. Collegiati, & Scholae Senatoriae ad D. Nicolai Cantoris, Sponsi, & Virginis honestissimae pudicissimaeque Mariae Magdalенаe Raniae, Sponsae, que fundebant Praeceptores, Collegae, Fautores & Amici ipso die Nuptiarum Septimo die Junii 1653* (Exemplar in D-Z). Autoren sind u. a. A. Rivinus (Dekan der Universität Leipzig), Johannes Hornschuch (Rektor der Nikolaischule), Jacob Thomasius (Konrektor der Nikolaischule), Johann Theill (Rektor des Bautzener Gymnasiums) und Jeremias Nathusius (Vater von Elias Nathusius).

andere alle, also vornehmlich, und insonderheit, Ihre Alte Kirch- und Schuldiener unbefördert und ungeehret nicht lasse. Welches mich denn, (als ich es vernommen) dermassen erfreuet, daß ich mich, von der stund an, gänzlichen *resolviret*, die Zeit meines lebens, mit meinen geringen diensten, bei Kirchen und Schulen, nach dem Vermögen, daß Gott darreicht, getreulich zuzusezen. Hierzu kömbt noch die *speriator Promissio* des Edlen, *Magnifici*, GroßAchtbarn, Hochgelahrten und Hochweisen Herrn ize Regierenden Bürger Meisters, Herrn *Doctoris* Kühleweins<sup>65</sup>, alß dessen *Magnificenz* numehr vor sieben Jahren (anno 1650) bei meiner Antretung zum *Cantoratu Nicolaitano*, gleich auch Regierender Bürger Meister, *nomine Totius Senatûs Ampliissimi*, großmüthig gethan: So ich mich würde wohl halten, so solte meiner zukünftig noch mehr und besser gedacht werden. Welche Großmüthige *promiß*, so offte ich mich derselben in meiner geringen dürfftigkeit erinnert, so offte hat sie mich widerlebend gemacht, und aufgemuntert. Hierzu kömbt auch die Stadtliche *Interceßion* (anno 1654) bei Ihero Hochgedachten *Magnificenz*, von dem WohlEhrwürdigen, VorAchtbarn und Wohlgelahrten Herrn *M. Martino* Gumprecht, Budissinischer Kirchen *Pastore primario*<sup>66</sup>, und selbiger, wie auch der Evangelischen Schulen *Inspectore*<sup>67</sup>, in deroselbst eignen stuben, *praesente* Ihero HochFreiHerrlichen Gnaden (tit) des von Rechenberg, Churfürstlicher Durchlauchtigkeit zu Sachsen Hochbestallten und Hochverdienenen, damals StallMeisters<sup>68</sup> *etc*: Treuen, Lieben Diener: Damals sich denn Ihre *Magnificenz* verlauten liesse: Ich solte mich noch eine Weile zu Leipzig aufhalten, verledigte sich mittler Zeitt etwas, Wolte Ihero *Magnificenz* GEWISS meiner eingedenck sein. Welche Aufmunterungsworte denn un- | ser lieber und HochgeEhrter Herr *Primarius*<sup>69</sup> selbigen Abend, bei unserm geringen *Conviviolo* dermassen sich nütze machen konte, und Rühmen, daß alle kegenwärtige *Convivae*, *Studiosi Nationales* mich *de futuro tanquam certò jam jam Praesente*, seeligpreiseten. Hilff Ewiger Gott, Waß für eine Freude solte es Ihrer Ehrwürden sein, so Sie erführe, daß Ihrer *promiß* were *deferiret* worden! Hierzu kömben meine (wiewohl thörllich sich rühmende) geringe, aber gleichwohl von dem grundbarmherzigen Gott, mir auß gnaden Verliehene *Naturalia*, so ich von Kindesjahren an, hiebevorn, annoch, und also die Zeit meines lebens an mir befunden. Denn, unangesehen, daß ich von solchen Eltern und GroßEltern gekommen, die sich Zu Pribuß, und anderswo, in Schlesien auf-

<sup>65</sup> Friedrich Kühlewein (1606–1663), Jurist, seit 1638 Ratsmitglied, 1640 Lizentiat an der Juristischen Fakultät der Universität, u. a. 1650 und 1657 regierender Bürgermeister von Leipzig (vgl. dazu Emil Friedberg, *Die Leipziger Juristenfakultät – Ihre Doktoren und ihr Heim*, Leipzig 1909).

<sup>66</sup> Martin Gumprecht (1597–1679), seit 1640 Pastor Primario in Bautzen (vgl. dazu Reinhold Grünberg, *Sächsisches Pfarrerbuch: die Parochien und Pfarrer der ev.-luth. Landeskirche Sachsens, (1539–1939)*, Freiburg i. Sa. 1939–1940.)

<sup>67</sup> Gemeint ist wohl Johann Hülsemann (1602–1661), Pastor an St. Nikolai und Professor an der Universität Leipzig, seit 1657 Superintendent der Diocese Leipzig und zugleich Schulinspektor (siehe dazu die gedruckt vorliegende Leichenpredigt; wenn nicht anders nachgewiesen, sind die benutzten Exemplare erfaßt bei G. Früh, H. Goedeke und H. J. v. Wilckens, *Die Leichenpredigten des Stadtarchivs Braunschweig*, Hannover 1976–1990).

<sup>68</sup> Johann Georg Freiherr von Rechenberg (1610–1664), seit 1641 sächsischer Stallmeister und Oberkämmerer, ab 1656 sächsischer Oberhofmarschall und Oberhofkämmerer (Früh, Goedeke und Wilckens, *Leichenpredigten* [s. Anm. 67]).

<sup>69</sup> Gemeint ist wohl Johannes Hornschuch (1599–1663), Rektor der Nikolaischule (vgl. Forbiger, *Beiträge zur Geschichte* [s. Anm. 14]).

haltend,<sup>70</sup> meistens *Cantores agiret* (Welches sich auch auf die *Patruos* erstreckt) so habe ich doch, Gottlob, iederzeit von meiner Jugend an, eine solche *inclination ad Musicam tam Poëticam, quam Practicam*, an mir befunden, daß ich auch schon in meinen Knaben Jahren das *AMEN* mit vier stimmen zu *componiren* mich unterfangen, auch etliche *Disticha* aus dem *Beustio* über die Sontags *Evangelia*, in höhern und tieffern Chor. Dannenhero denn mein numehr sieben und sechzig Jähriger, und wegen der Luthesischen Religion fünffmal vertriebener Vater, alß ohnedieß geneigt Knaben zum Singen aufzuerziehen (wie Er denn dergleichen annoch, in Budissin, sein liebes bißlein Brod, für sich, und die Mutter zuernehmen thun muß) mich dahin gänzlich *destiniret*, und bezeiten ins *Positiv*, zum Lähn in Schlesien, zu singen angefrischt: Welches denn endlich zu Bauzen vollend ist *quoad praxin perficiret* worden.

Welchem *studio Practico* (Welches ich, ohne Ruhm zumelden, wohl begriffen, den besten *Discantisten*, und nachmals besten *Tenoristen agirend*) ich denn *subjungiret* das *studium Melopoëticum* oder *Compositorium*, von Einem damals Wittenbergischen *studioso Juris, Davide Cichorio, | izzo Juris Utriusque Doctore*<sup>71</sup>: Welches hernachmals allhier von unserm numehr Seeligen Herrn *Praeceptore Tobiâ Michaëlis* in die Zwei jahr ist *perficiret* worden. Welches mich auch, alß ich hinder das Rechte *fundament* bei dem Seeligen Herrn kommen bin, mich dermassen erfreuet, daß ich auch *publicè Artem Melopoëticam, in diebus, Canicularibus tanquam Baccalaureus, anno 1651 profitiret*, auch *privat Discipulos*, mich selbst darinnen zu *perfectioniren* angenommen, unter welchen Einer, *Christophorus Rumpelius* (tit:) Herr M. Schwertners, *olim famulus, izzo bei Züllich in Schlesien, seinem Vaterlande, bei Einem Vom Adel Privatus Praeceptor* gewesen.<sup>72</sup> Darzu denn Unß (mir, und meinen in *Melopoeiâ* domals gewesenenen *Condiscipulis*) gutter und sattsamer grund und unterricht, von unserm Seeligen Herrn ist unter die hand gegeben worden. Were auch, wenn es Gott gefiele, Willens und erbötig, solches *studium Musices, Poëticum* und *Practicum*, Gott zu Ehren, E. Edl. WohlEhrev. GroßAchtbark. Hochweißheiten und Herrligkeiten zu Ruhm, Kirchen und Schuelen, und der darinn sich befindenden jugend zu nuzz, biß an mein Ende zu *continuiren*, so wahr mir Gott helffe.

*Instrumentalia*, an Geigen, Harffen, Lauten, Clavicymbeln, Trompetten, Posaunen, Zincken, Krumphörnern, Flöten, Zwerchpfeiffen, und dergleichen, habe ich von meinem annoch lebendem HochgeEhrten Herrn *Praeceptore* (tit:) *Samuele Beckern*, Evangelischen *Cantore* in Budissin<sup>73</sup>, so viel begriffen, so viel zur *Direction* des *Chori Musici* von Nöthen ist. Massen dißfalls auch, auf des WohlEhrenVesten, GroßAchtbarn, Hoch-

<sup>70</sup> Nathusius' Vorfahren stammen aus Priebus/Schlesien. Der Großvater (gest. 1628?) war Schulmeister in Priebus; der Vater, Jeremias Nathusius, studierte ab 1607 in Frankfurt/Oder, wurde 1641 Kantor in Lübben und bewarb sich 1644 um die Auditorenstelle an St. Petri in Bautzen. 1645 bis mindestens 1657 war er im Bautzener Schuldienst tätig. Über J. Nathusius' Jahre zwischen Studium und der Lübbener Anstellung ist nichts bekannt (vgl. Nathusius, *Nathusius* [s. Anm. 1], S. 22–40).

<sup>71</sup> David Cichorius aus Klein-Sorau, um 1662 Jurist an der Wittenberger Universität (vgl. die Leichenpredigt [s. Anm. 67] seines Vaters David Cichorius d. Ä., Pfarrer in Klein-Sorau).

<sup>72</sup> Über Christoph Rumpelius, den langjährigen Diener des Leipziger Universitätsprofessors David Schwertner, war lediglich zu ermitteln, daß er aus Züllich (Schlesien) stammte und sich 1653 an der Leipziger Universität immatrikulierte. (vgl. Erler, *Die jüngere Matrikel* [s. Anm. 17]).

<sup>73</sup> Zu Samuel Becker siehe Anm. 15.

gelahrten und Hochweisen Herrn *Sigismundum Finkelthusium J. U. Doctorem*, und Wohlverdienenen *Praetorem*<sup>74</sup>, alß hochwerthen *Musagetam*, ich mich beruffen haben wil, alß in dessen *Collegio Musico Practico* ich mich auch unterschiedlich mahl mitte //vocaliter u. instrumentaliter// habe lassen gebrauchen.

Es hatt der Seelige Herr *Cantor* (ohne ruhm) meine wenigkeit würdig geschätzt vor dritthalb jahren nacher Quedlinburg, an deß daselbst neun und vierzig jährigen *Cantoris, Henrici Baryphonij, Musici Theoretici Celeberrimi*<sup>75</sup> stelle (welche ich aber, sambt noch einer andern in die ChurFürstliche Grimmische Landschuele, auff E. Edlen | *Magnificenz, WohlEhrenv. GroßAchtbark. Hochweißheit. und Herrlichkeiten* mir anfänglich bei antretung des *Nicolai Cantorats* gethane *promiß billich und willig abgeschlagen*)<sup>76</sup> Alß der Seelige Herr meinen in *arte Compositoriâ Condiscipulum, Nicolaum* Heerwagen wolte nach Bayreuth ins *Cantorat* und Fürstliche Auffwartung befördern, hat Er mein geringes *judicium* von Ihm begehret, ist auch Gottlob wohlgerathen.<sup>77</sup> Einen *Canonem Musicum in Unisono, Octavâ, Quartâ, Quintâ, Inferiore vel superiore, duabus, vel Tribus Vocibus*, ohne, oder mitt Texte zu *componiren ex Tempore*, und zu singen, scheue ich mich nicht: Und sind dieses unsre *primordia speciminum Melopoëticorum* gewesen. *Contrapunctum simplex, Compositum, duplex* (oder doppelt *Contrapunct*) *Inversum* (oder in *Motu Contrario*) *Retrogradum, etc.*: ohne, und mit Texten, zu *componiren*, Auch eines frembden *Canonis* Schlüssell zu finden, hatt mich mein Seeliger Herr *Praeceptor* wohl ehr *probiret* (Sintemahl Er dergleichen mitt dem auch Seeligen Herrn Scheid, Vornehmen Fürstlichen Capellmeistern zu Hall in Schrifften gewechselt<sup>78</sup>) und, ohne Ruhm ziemlich gescheid gefunden. Ein stück zu *componiren*, darinne auch *Music* ist, (von Welchem mein Seeliger Herr *Praeceptor* trefflich viel hielte: Welches auch Ihre Excellenz Herr Capellmeister Schütze, allen jungen Componisten, in der Vorrede und *Dedication* Seiner Chor *Musick*, an Ihre Edl. *Magnif. WohlEhrenv. GroßAchtbarkeiten*, alß eine Nuß erstlich aufzubeissen, ehe man zu weiterer *Composition* schreite, zum höchsten

<sup>74</sup> Sigismund Finkelthaus d. J. (1611–1674), seit 1649 Ratsherr, ab 1650 Lizentiat an der Juristischen Fakultät der Leipziger Universität, 1652 Stadtrichter, Initiator eines *Collegium musicum* (vgl. Friedberg, *Juristenfakultät* [s. Anm. 65]).

<sup>75</sup> Heinrich Baryphonus (um 1581–1655), Stadtkantor und Subrektor am Quedlinburger Gymnasium (vgl. Eitner, *Quellen-Lexikon* [s. Anm. 29]).

<sup>76</sup> Die Nathusius in Aussicht gestellten Kantorenstelle an der Grimmaer Fürstenschule betraf die Nachfolge von Georg Landrock (gest. 1655).

<sup>77</sup> Nathusius' Mitschüler bei Tobias Michael, Nikolaus Heerwagen, besaß bis 1652 eine Collaboraturstelle an St. Nikolai. Am 3. März 1652 erhielt er das Bestallungsdekret für das Kantorat an der Bayreuther Stadtkirche als Nachfolger von Andreas Böhm. Zu seinem musikalischen Schaffen ließ sich lediglich ermitteln, daß er 1657 dem Bayreuther Rat seinen Dialog *De divite et Lazaro* (verschollen) widmete und 1660 in einem Leipziger Messkatalog die Veröffentlichung eines Druckes mit dem Titel: *Musikalische Kirchenarbeit 1. Theil, darinnen mit 3. 4. 5. 6. 8. u. m. Vokal St. abgewechselten Instr., Symphonien, nebenst einer völligen Capellgesetzte Concerten u. Moteten, cum B.c.* ankündigte, die in Leipzig bei *Thomas Schürers Erben u. Matth. Götzen* erscheinen sollte; es ist kein Nachweis für die Veröffentlichung bekannt. Lediglich der Druck einer Aria mit dem Titel: *Sehnliche Wunschwort Der [...] Eltern Der Trost- und Freuden-vollen Gegen-Rede des [...] Fräuleins Sophie Amaliae*, Leipzig 1657 (RISM A/I/4: H 4938) hat sich erhalten. Heerwagens Sohn Johann Christian (Pfarrer in Bayreuth) verkaufte 1703 an den Rat der Stadt Bayreuth eine Sammlung von „musikalischen Stücken, welche an Zahl 700“; ein Inventar dieser Sammlung hat sich nach Auskunft des Stadtarchivs Bayreuth nicht erhalten (zu Heerwagen siehe: Karl Hartmann, „Musikpflege in Alt-Bayreuth“, in: *Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken*, Bd. 33, Bayreuth 1936, S. 1–66).

<sup>78</sup> Der Briefwechsel zwischen Samuel Scheidt und Tobias Michael hat sich nicht erhalten.

*recommendiret*) hat uns Unser Seeliger Herr *Praeceptor* fleissig anbefohlen, welchem wir auch bißhero, nach Vermögen nachkommen sein.<sup>79</sup>

Eine feine kunste *passaggi* //Musikalische *gruppi* und *Trillo*// zu machen, hat unß Unser Sel. Herr *Praeceptor* in den Andern Theil *Seiner*, so genandten, Seelenlust, gewiesen:<sup>80</sup> (Welche *Terminos Musicos* alle Ihre Excellenz, der oben Hochwohlgemeldte (tit) Herr *Doctor Finkelthusius* gar wohl versteht, hatt auch offte darvon mitt dem Sel. Herrn *Cantore, vel me praesente, disputiret.*)

Man kan Italienische *Autores* wohl gebrauchen: Und bin ich erbötig, auß einem ieglichen Lateinischen Italienischen *Autore* einen Teutschen Text, mit fug und art unter die Noten zu bringen.<sup>81</sup>

Ich erinnere mich auch, daß im anfangе meines *Nicolai Cantoratus* (tit) Herr *D. Finkeltauß*, wegen einer *vacirenden* stimme, in einem *Opere Musico* mich ansprach, *quid setat, quo minus proßit fieri.* |

Zu Erfurdt habe ich fürm Jahr, auß einem Lateinischen *Autore* (*Hammerschmidio*) *ex Tempore* einen deutzschen Text Unter die Noten legend, gesungen ins Instrument, *beneficio Informationis* Herrn *Tobiae Michaëlis p. m.* Welcher für wahr uns recht gründ- und treulich darinnen *informiret*, daß ichs Ihm nicht anders in der Grube nachsagen kan.<sup>82</sup> Verachte über diß keinen *Componisten* oder *Musicum*, kan jedermänniglichen, Gott lob, wohl ümb mich leiden: Singe *Hammerschmidens Muteten* und *Concerten* gar gerne, massen wir dieselbe in unsrer Schulen haben: wolte mit jedem *Musico* zu Ruhm und Aufkommen der *Music* getreue freundschaft pflegen.<sup>83</sup> Ein *Quinque* auß dreien stimmen vollkömlich zu singen, schreibe ich meinen knaben in der Schuele an die Singetaffel, mit dem text.

Einen Chor *zudirigiren* habe ich mich beflissen seider meines Alters 17 Jahr, biß hieher, Gott lob, auch oft und vielmals für meinen Herrn *Praeceptorem Cantorem* zu

<sup>79</sup> Zu Heinrich Schütz und seiner Geistlichen Chormusik siehe oben.

<sup>80</sup> Nathusius spricht hier von Tobias Michaels Sammlung *Musikalischer Seelen=Lust Ander Theil* [...], Leipzig 1637 (RISM A/1/5: M 2637). Mit den „feine[n] kunste *passaggi* //Musikalische[n] *gruppi* und *Trillo*//“ bezieht er sich auf die dort in einigen Stücken alternativ abgedruckten, virtuos ausgezierten Gesangsstimmen, die Tobias Michael nach dem Vorbild der Werke Johannes Hieronymus Kapsberger gestaltet hatte (vgl. die Vorrede im Stimmenheft *QVINTA VOX*).

<sup>81</sup> Nathusius äußert sich hier zum anhaltenden Dissens über die Brauchbarkeit italienischer Kompositionen, an denen in Deutschland vielfach die theatralische Manier und die Koloraturen kritisiert wurden; vgl. Werner Braun, *Der Stihwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982 (= Erträge der Forschung, Bd. 180). In seiner Formulierung spielt er deutlich auf das Vorwort zum vierten Teil von Ambrosius Profes Sammlung *Geistlicher Concerten* [...], Leipzig 1646 (RISM A/1/7: 1646<sup>4</sup>) an. Dort erläuterte Profe, daß er mit der Herausgabe dieser Sammlung das Ziel verfolgte, italienische Kompositionen mit deutschen Texten vorzulegen, „damit sie auch bei uns möchten gebraucht werden.“ (vgl. Adam Adrio, Art. „Profe, Ambrosius“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 1641 ff.). Möglicherweise zielte Nathusius' Formulierung darauf ab, indirekt den Leipziger Ratsmitgliedern, insbesondere dem „Experten“ in musikalischen Fragen, Sigismund Finkeltauß, zu signalisieren, daß er sich künstlerisch an der Setzweise des ursprünglich designierten Thomaskantors Johann Rosenmüllers orientieren würde, dessen Kompositionen als „italienisierend“ angesehen und in Leipzig bis 1655 hochgeschätzt wurden.

<sup>82</sup> Möglicherweise besteht ein Zusammenhang zwischen Nathusius' Beziehung zur Stadt Erfurt und den zahlreichen zeitgenössischen Leipziger Werken im ehemaligen Bestand der Erfurter Michaeliskirche (heute D-B). Vgl. dazu Elisabeth Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, in: *AfMw* 7 1924/25, S. 65–83.

<sup>83</sup> Zu Hammerschmidts Musikdrucken vgl. das Vorwort in *Ausgewählte Werke von Andreas Hammerschmidt*, hrsg. v. Hugo Leichtentritt (=DDT I/40), Leipzig 1910, S. V–XII.

Budissin<sup>84</sup>, sonderlich in dessen kranckheit, in der Kirchen *Musicaliter, tanquam Substituirt* unwürdiger *Director* aufgewartet, *cum Organo, Buccinis et Tubis*: so gar, daß, (welches zwar etwas viel, von sich selbst zu rühmen ist, iedoch, *quia cardo controversiae in eo vestitur*: bitte ich umb großgönstige Verzeihung;) was selbiger Herr *Cantor* meinen in *Praefecturâ Antecessoribus* nicht zugetrauet, *etc.*: Welche *Directionem Chori Musici* ich denn endlich *perficiret* habe am hiesigen *Nicolaitanischen Cantorat*: Welches mich auch dermassen angefrischet, daß ich mir spanneue *Partes* geschaffet ümb mein Eigen geld, als Nehmlich, des in *hâc scientiâ Excellentissimi Musici* Herr Heinrich Schüzzens, Churfürstlicher Durchleuchtigkeit zu Sachsen, Hochgepreisten Andenckens, Welltberühmthen Capell Meisters *Concerten* fast alle; des *Profij* Unterschiedliche *Opera Musica ex diversis Italicis Autoribus collecta*: Seelichs, Vierdancks, Hammerschmieds, *Ahlenij tam Instrumentalia, quam Vocalia*: Burckhardts Großmanns HöllenAngst *etc.* und solche, aus herzenslust und beliebung zur *Music* der *Niclaus* Schuelen, zum besten hinderlasse.<sup>85</sup>

Mein Regal, Singetaffel, *Compositions-Chartell, etc.* stehen unsrer Schulen zu diensten, und werden täglich darinne gehöret und gesehen. | Meine *partes* habe ich wohleher, Gott zu Ehren, und zur beliebung der *Music* dem andern Chor, in der Kirchen zu *musiciren* dargeliehen, *post disceptum Rosenmüllerianum*.<sup>86</sup> *Tenor-* und ander geigen haben wir anfangs in unsrer Schuel bei uns im *Collegio Musico* gebraucht. Wie fleissig ich die liebe jugend so wohl in *Musicis*, als *humanioribus informiret*, wie ich mich von einem, die Woche, ümb einen groschen, habe begnügen lassen, nur zur auffnehmung der Schuel, auch viel umbsonst habe mitt unter lauffen lassen, wissen meine liebe *Discipuli*, die solches genossen, auch Meine geEhrte Herren *Collegae*, innsonderheit der Herr *Rector* mitt seinem Sprüchwort an die jugend:<sup>87</sup>

Dum Ferrum candet, cudere quemque decet.

Wie ich über die täglichen öffentliche *ordinar* singestunden, auch noch zwo, wochentlich aufgebracht, ist am tage, so gar, daß sich die knaben (Gott lob) *vel me absente*,

<sup>84</sup> Gemeint ist der Bautzener Kantor Samuel Becker (s. Anm. 15).

<sup>85</sup> Erhaltene Exemplare aus Nathusius' Notensammlung sind nicht bekannt. Mit „*Profij* Unterschiedliche *Opera*“ sind die von Ambrosius Profe herausgegebenen Sammlungen Geistlicher Konzerte und Madrigale gemeint (vgl. Anm. 81). Das Sammelwerk Daniel Seelichs ist: *Opus novum, geistlicher lateinisch vnd teutscher Concerten und Psalmen Davids mit 2.3.4.5.6.7.8.9.11.12. &c. Stimmen nebenst dem Bc. [...]*, Hamburg 1625 (RISM A/1/8: S 2739). Bei den Kompositionen Johann Vierdancks handelt es sich um die beiden Teile *Geistliche Concerten*, Greifswald/Rostock 1642 u. 1643 (A/1/9: V 1461–1465). Zu Ahles bis 1657 gedruckt vorliegenden *Opera* siehe RISM A/1/1: A 481–483 u. 485. Das von Burckhardt Großmann herausgegebene Sammelwerk *Angst der Hellen und Friede der Seelen, das ist: der 116. Psalm Davids [...] mit 5. 4. vnd 3. Stimmen Componiret* erschien 1623 in Jena (RISM B/1/1: 1623<sup>14</sup>).

<sup>86</sup> Die Bemerkung Nathusius', daß er nach der Flucht Johann Rosenmüllers 1655 aus Leipzig (vgl. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs* [s. Anm. 6], S. 130) seine eigenen Musikalien dem Thomanerchor zur Verfügung stellte, bezeugt den unzulänglichen Zustand der Leipziger Kirchenmusik in den letzten Jahren von Michaels Kantorat.

<sup>87</sup> Der Rektor der Nikolaischule war Johannes Hornschuch (von 1638 bis 1663 im Amt). Die weiteren Lehrerkollegen an der Nikolaischule waren die Konrektoren Jacob Thomasius (bis 1653) und Johann Sigismund Schwenck (bis 1659, zuvor Tertius), der Tertius Tilemann Backhaus, die Quinti Ambrosius Engelmann (bis 1654), Martin Seidemann (1655) und Johann Ralla (bis 1659), die Sexti Gottfried Köhler (bis 1655) und Friedrich Schmidt (bis 1656) sowie der Septimus Zacharias Nathusius (bis 1655, wohl ein Bruder von Elias Nathusius); vgl. Forbiger, *Beiträge zur Geschichte* [s. Anm. 14].

selbst forthelffen können. Wiewohl es nu im anfang schwehr hergieng, dennoch tröstete mich meiner Herrn Collegen, M. Schwenckens u. M. Bachusij, aufmunterung: die *Discantisten*, so ich aufzöge, würden dermaleins gutte *Altisten*, *Tenoristen etc.* Welches, Gott lob, nicht gefehlet.

*Collegia Musica*, über dieses, so droben bey (tit) Herrn D. Finckelthaus, erwehnet, habe ich auch mitt andern *studiosis*, sonderlich Herrn *Competitore*, *Wernero Fabricio* gehalten.<sup>88</sup> Habe auch den Nächtlichen Ehren unterschiedlich beygewohnet mit Schlagung eines Instruments oder Regals<sup>89</sup>: Wie ich denn (der andern zu geschweigen;) bey des selig verstorbenen Alten Herrn BürgerMeisters (tit) Leonhard Schwendendörffers, lezten antritt in das Regimenti<sup>90</sup> (*praesentante Dno. M. Stegero*<sup>91</sup>) Bey Ihro *Magnificenz* (tit) Herrn D. *Friderici Kühleweins*<sup>92</sup> (*praesentante Magnificentiae suae tum Temporis Praeceptore privato, Franco*) Bey Ihro WohlEhrwürdigen Hochweißheit (tit) Herrn StadtRichter *Johannis Seidels*, etlichmal (*praesentante M. Schmidio Diacono Tauchensi*<sup>93</sup>) und Bei (tit)

<sup>88</sup> Über ein gemeinsam mit Werner Fabricius (1633–1679) gehaltenes Collegium musicum ist nichts Näheres bekannt (vgl. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs* [s. Anm. 6], S. 334 f.). Allerdings belegen erhaltene Textdrucke zu Huldigungsmusiken aus den Jahren 1652–1657, 1660 und 1662 Fabricius' reges Engagement im Bereich der weltlichen Musikpflege in Leipzig. Adam Krieger spricht in seinem Bewerbungsschreiben von einem eigenen Collegium musicum: „sintemahl ich diese Zeit bishero, weil ich Ihre Kirchenmusic bestellet, so viel an mir zuthun gewesen, nach Müglichkeit verrichtet, auch damit ich meine Wenigkeit bey E. E. Hochw. und Herrligk. desto *obligirter* machen möchte, nichts bey meinem schlechten Einkomen erwinden laßen unser *Collegium Musicum* im besten flor, und die darinnen befindlichen *Membra* durch meine bisher aufgewendete und mir fast schädliche Unkosten zuerhalten“ (Stadtarchiv Leipzig Tit. VII. B (F) 116, fol. 101/147r–v).

<sup>89</sup> Bei einer von Werner Fabricius 1652 aufgeführten Nachtmusik auf die *Danck- und Denck-Wahl* [...] *Johanni Strauchen* [...] *der Leipzischen Universität wohlverdientem Prof. Publ.* [...] *bey seinem Abzuge von himen nach Jehna* [...] *in eine Musicalische Zusammen-Stimmung versetzt* [...] *Mit allerhand Instrumenten bey stiller Nacht überbracht von Wernero Fabricio, Itzehöensi-Holsato.* Leipzig 1652 (Textdrucke in D-Ju, 2 Sax. IV, 2 Nr. 48; D-Z, RB 31.1.8. Nr. 153) ist mit der Mitwirkung von Nathusius zu rechnen, denn in der außerordentlich farbig gestalteten Continuogruppe waren neben Lauten, Positiv, Clavicymbel und Spinett explizit auch ein Regal besetzt.

<sup>90</sup> Anlässlich Leonhard Schwendendörffers (1585–1652) letztmaliger Wahl zum regierenden Bürgermeister Leipzigs läßt sich die Aufführung einer Huldigungsmusik anhand eines erhaltenen Textdruckes nachweisen (vgl. Früh, Goedeke und Wilckens, *Leichenpredigt* [s. Anm. 67]). Der Titel lautet: *Schuldiger Glückwunsch Welchen Bey dem Edlen [...] Herrn Leonhard Schwendendörffern [...] hiesiger Stadt wohlverdienten ältesten Bürgermeistern [...] Als Er nach glücklich überstandener Feindseliger Kriegs-Unruhe/ nunmehr wieder sein Bürgermeisterliches hohes Ampt angetreten Aus höchst-verpflichtetem Gemüthe in einer Abend-Musik abgelegt Thomas Steger Phil. Mag. Leipzig im Jahr 1651, den 25. Tag des Augustmonats. Lanckisch S. Erben.* (D-DI, Biogr. erud. D. 228, 22). Der Druck enthält nur den Text der Huldigungsmusik und läßt keine Rückschlüsse auf Komponisten und Besetzung zu. Abgedruckt sind sechs Strophen (Textbeginn: „Tritt hin, und setze dich auf deinen Rathstuel nieder, Du hochverdienter Mann, die Reye trifft dich wieder, Regiere noch einmal, es steht dir trefflich an [...]). Tobias Michael widmete Schwendendörffer 1634/35 seine Motettensammlung *Musicalischer Seelenlust, Erster Theil* (RISM A/1/5: M 2633).

<sup>91</sup> Thomas Steger (1628–1674), seit 1657 Diakon an St. Thomas in Leipzig (vgl. Früh, Goedeke und Wilckens, *Leichenpredigt* [s. Anm. 67]).

<sup>92</sup> Zu den „Nächtlichen Ehren“ für den Bürgermeister Friedrich Kühlewein konnte nichts Näheres ermittelt werden.

<sup>93</sup> Friedrich Schmidt (1630–1683), 1655 sechster Lehrer an der Nikolaischule, 1656–1661 Diakon in Taucha, danach Pfarrer ebenda (Forbiger, *Beiträge zur Geschichte* [s. Anm. 14] und Grünberg, *Pfarrerbuch* [s. Anm. 66]).

Herrn *M. Johannis Preibisij*, meines hochgeehrten Herrn *Promotoris*, mit meiner Eigenen *Composition*, Regal, Geigen u. *Direction* beigewohnt.<sup>94</sup>

In Erwegung dessen habe ich unterschiedene auf Madrigalische art gerichtete *Concerten* lassen außgehen im öffentlichen Druck: als

1. ein *quinquo* auf herrn *Valentini* Barschids, *Collegae* zu Bauzen hochzeit, *Textus, ex Prov.* 30. Wem ein tugendsames Weib etc. *Typis Ritschij* 1650.<sup>95</sup>

2. ein *quatuor* auf herrn *Michaëlis Jacobi* Pfarrherrn bei Camenz; hochzeit, *Textus Cantic.* 2. Stehe auf meine Freundin: *Typis Ritschij*, anno 51.<sup>96</sup>

3. ein *quinquo*, auf Herrn *Gotfrid Thesei*, *Collegae* zu Görlitz hochzeit: *Textus:* Wie schön leuchtet der Morgenstern etc. *Typis Ritschij* anno 52.<sup>97</sup>

Wie denn solches alles offft Wohlgemeldetem Herrn *D. Finckelthausen* bekend, sintemal er von ieglichem ein Exemplar bekommen.

4. ein *2 el 5 voc.* auf *H. M. Bachusij Magisterium:* *Typis Cellarij*, anno 53.<sup>98</sup>

5. ein *Octo* auf herrn *M. Theillij, Praeceptoris el Rectoris mei, Budißae*, hauß-Frau<sup>99</sup> begräbnüß: (dessen exemplar ich hiermitt unterdienstlich *praesentire*.)

<sup>94</sup> Kompositionen, die Nathusius bei dem Stadtrichter Johannes Seidel (1612–1677, Kirchenvorsteher an St. Thomas und Ratsmitglied; vgl. Johann Jacob Vogel, *Leipzigerisches Geschicht-Buch Oder Annales, Das ist: Jahr- u. Tage-Bücher Der Weltberühmten Königl. u. Churfürstlichen Sächsischen Kauff- u. Handels-Stadt Leipzig. In welchen d. meisten merckwür. Geschichte u. geschehene Veränderungen [...] von Anno 661 nach Christi Geburth an, biß in d. 1714. Jahr [...] enthalten sind*, Leipzig: Lanckisch 1714) und dem Ratsmitglied und Senator des Frauen-Collegiums Johannes Preibisius (1610–1659) aufführte, sind nicht nachweisbar (vgl. Früh, Goedeke und Wilckens, *Leichenpredigt* [s. Anm. 67]). Nathusius bezeichnete Preibisius als seinen hochgeehrten Gönner; eine der drei für ihn votierenden Ratsstimmen bei der Kantoratswahl 1657 erhielt Nathusius von ihm mit den Worten: „M. Nathusio, doch daß er die leute nicht ubersetze“ (Ratsprotokoll der Abstimmung um das Thomaskantorat vom 17. Juli 1657).

<sup>95</sup> Das Stück ist möglicherweise erhalten in D-Dl, Mus. Löb. 42 Nr. 121 (s. o.). Die biblische Textgrundlage stammt entgegen der Angabe von Nathusius aus Sprüche 31, 10.

<sup>96</sup> Michael Jacobi (1628–1694), seit 1649 Pfarrer in Großgrabe bei Kamenz, ab 1662 in Schwepnitz (vgl. Grünberg, *Pfarrerbuch* [s. Anm. 66]).

<sup>97</sup> Gottfried These (gest. 1681), Sohn des Görlitzer Kantors Andreas These, 1651–1656 Lehrer in Görlitz, später Pfarrer in Reichenau; siehe Max Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte* [s. Anm. 49]. Die Komposition zu seiner Hochzeit ist möglicherweise identisch mit D-Dl, Mus. Löb. 51, Nr. 36; zur Argumentation und der Erwähnung des Stückes in zeitgenössischen Noteninventaren siehe die Ausführungen weiter oben.

<sup>98</sup> Zu Samuel Backhaus, Sohn des Zeitzer Stadtkantors Tilemann Backhaus vgl. Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz, Bückeberg und Leipzig* 1922, S. 4 f. Backhaus war Kommilitone von Nathusius; das Titelblatt von Nathusius' Dissertation weist ihn als Respondenten aus. Der Verleihung der Magisterwürde an Backhaus ging die Veröffentlichung seines Diskurses aus dem Jahr 1653 voraus, der den Titel trägt: *Jövajuvá, mi Jövajuva! / Discursus Philologicus / Prior / Generalem nobilissimae / POETICES [...] M. Samuel Backhusius, / Cizensis Misn. [...] Lipsiae, Typis Johannis Baueri. / Anno [...] 1653* (Exemplar im Leipziger Universitätsarchiv, Sign.: Phil. Fak. B 81, Bd. 6, Nr. 26). Auf der letzten Seite dieses Druckes findet sich folgende Gratulation von Elias Nathusius: *Velox & Felix meus est Backhusius usq; Instudiis faustè, quae modò tentat, eunt. Discursum instituit, placidè discursus & exit, Te certè aeternum praemia mille manent. M. Elias Nathusius Collegii B. Virg. Coll.*

<sup>99</sup> Elisabeth Theill, geb. Bertram, gest. am 7. Oktober 1653, Frau des aus Naumburg stammenden Bautzener Schulrektors Johann Theill, wohl ein Onkel des gleichnamigen Komponisten (siehe die Leichenpredigt auf Elisabeth Theill, gehalten von Martin Gumprecht, Exemplar in D-GOL). Anlässlich der erneuten Vermählung Johann Theills mit Johanna Münch erschien 1655 eine Festschrift *Quod divina ita voluit Providentia, Clarissimo Viro Johanni Theill [...]* (Exemplar in D-Z, Sign.: 5.3.31. Nr. 14), zu der auch Nathusius einen Beitrag lieferte.

6. auf *M. Coleri* Pfarrers bei Wurzen *Magisterium*, à 2 el 5. *voc: Typis Bauchij* anno 54.<sup>100</sup>

7. ein *quinquo* auf des verstorbenen Herrn *Directoris* Eidams hochzeit: *Textus Apoc.* 21. *Typis Bauchij* anno 54.<sup>101</sup>

8. Ein 2 el 5. *voc:* auf herrn *M. Melzers Magisterium*, *Typis Bauchij* anno 56.<sup>102</sup>

9. Auf des seeligen Herrn *Directoris* begräbnüß ein *quinquo*:

*Textus Tobiae* 3: das weiß ich fürwahr etc: *Typis Ritschij* anno 57.<sup>103</sup>

Von welchen annoch vorhandenen dann Ihre Edlen *Magnificenz*, WohlEhrentv. GroßAchtbark. Hochweißheit. und Herrligkeit. etliche exemplar unterthänig *offerire*: In welchen ich mich auch eines guten gewissens, grossen angewandten fleisses getröste, auch Rechenschafft für iegliche *Progreßion* zugeben mich erbierte, auch vor keinem einzigen mich scheue außgenommen *Musicum illum Excellentissimum* (tit) Herrn CapellMeister Schüzzen, als *Parentem Musicae nostrae modernae* kindlich Ehre Seiner Excellenz *benignae Censurae* auch meine wenige sachen unterdienstlich dargebe.

Waß vor andre stücke, sonderlich auf die Festtage gerichtet, ich von meiner wenigen *Composition* an die *Cantores* nach Zeits, Beireuth, Erford, Löbau u. Bauzen in OberLausizz, Lübben in Niederlausizz etc: geschicket, wil ich für dieses mahl geschweigen. Von meinen Herren *Praeceptoribus* zu Bauzen, auch Herrn *Rectore* u. *Collegis* allhier, bin ich wohl eher *ad divulgandum opera Musica* angefrischet worden, Welches auch gewiß geschehen were, wenn der *nervus Rerum gerendarum* vorhanden gewesen, oder Verlägere feil weren. Solte es aber ins künfftig (ob Gott wil) können zu wercke gebracht werden, wolte ich mir in dieser welt nichts liebers wüdschen noch begehren.

Solches alles weitläufftig anzuführen, hat mich die hohe Nothdurfft bewegen. Solte vielleicht noch etwas weiters an mir *dubitirt* werden, erbierte ich mich zur öffentliche probe, in *Compositione* und *praxi*: Wie denn der 71. Psalm gleich izzo auf der *Chartell* ist, und, wenn es were fertig gewesen, hätte es Eurer Edl. *Magnific.* WohlEhrenVesten GroßAchtb: Hochweißh. und Herrligkeiten, ich gleich izt zugleich, *loco speciminis in Melopoeiâ* und *praxi* wollen *offeriren*: sol aber in kurzen (geliebt es Gott) unterthänig geschehen. Solte es Gottes gnädiger wille sein, erböte ich mich auch unterdienstlichen alle wochen zwei Neue stücke (sonderlich in Festtagen) zu *componiren*: Bei Leichenbegängnissen meinen schuldigen gehorsam zuerzeigen; wie ich denn bißhero, nach

<sup>100</sup> Christian Köhler (1629–1682), 1649–1655 Student an der Universität Leipzig, erhielt 1654 die Magisterwürde, 1655 bis 1669 Pfarrer in Hohburg bei Wurzen, ab 1669 in Thammenhain, seit 1675 in Glauchau bei Halle (Grünberg, *Pfarrerbuch* [s. Anm. 66]).

<sup>101</sup> Sara Elisabeth Michael, die zweite Tochter des Thomaskantors, heiratete am 28. November 1654 den Altstädter Amtmann Christian Reichert (siehe Adrio, „Tobias Michael“ [s. Anm. 41], Sp. 267). Werner Fabricius hatte bereits aus Anlaß der Verlobung des Paares ein allegorisches Singspiel verfaßt. Der Titel des dazu erhaltenen Textdruckes lautet: *Der Music Tugend und Liebe, Zusammenstimmung bey Ehelichen Verloben des [...] Christian Reicherts, Beyder Rechten Candid. Mit Der Jungfer Sara Elisabeth Michelin, Den 7. Septembris 1654. in Leipzig gehalten Aufgesetzt und übergeben von Wernero Fabricio, Itzehoensi Holsato [...]*, Leipzig: Bauer 1654 (D-Dl, *Biogr. erud.* D. 224, 16); als allegorische Figuren treten Musica, Tugend und Liebe auf.

<sup>102</sup> Sigismund Melsner aus Sprotta (Schlesien), 1649–1655 Student an der Leipziger Universität, am 23. Januar 1656 Magisterpromotion (vgl. Erler, *Die jüngere Matrikel* [s. Anm. 17]).

<sup>103</sup> Zur Motette *Das weiß ich fürwahr* auf das Begräbnis von Tobias Michael siehe die Ausführungen weiter oben.

außweisung der *Catalogorum funebrium*, lieber ins trauerhauß, als ins freudenhauß mitleidentlich gegangen.

Gutte *Disciplin* in Schulen halte ich gerne. Bin nach gewissen fleissig in *Lectionibus* (ohne ruhm) habe neben den *sacris Lectionibus privatim* den *Terentium* gebraucht, *publicè* aber die *Fabulas AEsopicas, tam Resolvendo, quam imitando tractiret*. Habe (•Gott lob•) noch iederzeit gute *praesumption* von meinen Herren *Praeceptoribus* und *Inspectoribus* gehabt, Welchen, so es hätte fehlen sollen, solte michs warrlich Reuen.

Halte auch nicht weiter von mir, alß es sich gebühret zu halten. Bin auch gerne *sorte meâ qualicumque* vergnüget, wenn ich nicht vermeinete, daß man seiner von Gott geschenckten *Naturalien* nachhängen, auf seine mit treu und fleiß gelernete kunst sich verlassen, und auch seinen Nachkommen ein stücklein brodt hinterlassen müße.

Es hat mein Alter sieben und sechzig jähriger, und fünffmahl wegen der Reinen Lutherischen Religion vertriebener Vater schon vorm Jahre (*Teste Spectatissimo atque Studentissimo Domino M. Johanne Preibisio*) an mich begehret, ich solte Ihn herauß zu mir nehmen, und vollends biß an seinen | seeligen todt (weil Ihm die arbeit schwehr würde in seinem hohen alter) helffen versorgen: Ich habe es Ihm aber gewißlich, wider meinen willen müssen kindlich abschlagen *propter egestatem ad huc durante!*

Es hatt eben derselbe alte Greiß nur noch vor sechs wochen einen Schulmeister dienst auf dem Lande bei Bauzen annehmen wollen, wenn Ihm meine liebe Mutter, so *propter Phthisin habitualem* einem schämen gleich ist, hätte können mitt schwehrem geleute, und Sauren Bauren Arbeit hülfliche hand leisten. Welches alles mich zwar sehr erbarmet, und zu herzen gehet, gleichwohl annoch in solchem Zustande Ihnen nicht zu hülfte kommen kan. Dannenhero denn Euer Edl. *Magnif.* GroßAchtbark. Hochweißheit. und Herrlichkeiten ich mitt Ihnen, und Sie mit mir, desto demüthigerer und erbietender anlangen und ersuchen.

Waß für grosse Freude mein lieber Alter Vater auß Eurer Edl. *Magnific:* GroßAchtbark. und Herrlichkeiten mir vor sieben jahren aufgetragenen und anvertrauetem *Cantoratu Nicolaitano* gehabt, erscheint auch daher, daß Er alle wochen, eben am selbigen Tage, das *Te Deum Laudamus*, Deutzsch mitt seinen Schuelkindern gesungen, und von Seinem Armuth im Spittal den armen Leuten ieglichem einen Pfennig mitgetheilet hatt:

Wolten denn Endlich Ihro Edl. *Magnific.* GroßAchtbark. Hochweißheiten und Herrlichkeiten Ihrer Liebsten Söhne u. Kinder, so ich unwürdig unter meiner *Information* gehabt, *interceßion* lassen geniessen, Nehme ich es für eine grosse Gnade an: Es seind derselben hiebevor gewesen Ihro *Magnificenz* (tit) Herrn *Doctoris Friderici Kühleweins*: (tit) Herrn Baumeister Schachers<sup>104</sup>: (tit) Herrn Baumeister Öhmens<sup>105</sup>: (Welche ich auch in *Arte Musicâ fideliter informiret*) Izo aber annoch (tit) Herrn Baumeister Maiers<sup>106</sup>: (tit) Herrn StadtRichter Seidels: (tit) Herrn *M. Preibisij*, und (tit) Herrn Brummers<sup>107</sup>, herz-

<sup>104</sup> Quirinus Schacher (1592–1667), Ratsmitglied, Baumeister und Vorsteher der Kirche und Schule zu St. Thomas in Leipzig (vgl. Früh, Goedeke und Wilckens, *Leichenpredigt* [s. Anm. 67]).

<sup>105</sup> Sebastian Oheim (gest. 1662), Leipziger Ratsmitglied, Baumeister, Vorsteher der Kirche St. Nikolai und Verwalter des Hospitals St. Georg (vgl. Vogel, *Geschicht-Buch* [s. Anm. 94]).

<sup>106</sup> Jakob Maier (1610–1683), seit 1636 Ratsmitglied, Vorsteher der Kirche und Schule zu St. Nikolai (vgl. Vogel, *Geschicht-Buch* [s. Anm. 94]).

<sup>107</sup> Michael Brummer (1590–1657), Leipziger Ratsmitglied, seit 1648 Hospitalverwalter (vgl. Früh, Goedeke und Wilckens, *Leichenpredigt* [s. Anm. 67]).

liebste Kinder und Söhne: Zu dero Auferziehung und *Information* an Göttlicher und Weltlicher Weißheit der barmherzigste Gott noch ferner Se'ine gnade Verleihen wolle, damitt dero hochansänliche Liebe Eltern Grosse Freude | an Ihnen, sambt und sonders erleben mögen, umb Jesu Christi willen. Amen.

Und dieses sind, Edle, *Magnifici*, WohlEhrenVeste, GroßAchtbare, Hochgelahrte und Hochweise Herren *Patroni* und *Mecoenates* meine wenige *bona opera*, und ferners demüthiges erbieten, darinnen ich mich (wiewohl thörlich) habe müssen rühmen.

Wollen nun Ihre Edle Magnificenz, WohlEhrenVeste GroßAchtbarkeiten, Hochweißheiten und Herrlichkeiten, dieses meines gründlich angewendeten fleisses und Unkosten bei (tit) dem Sel. Herrn *Tobiâ Michaëlis*: Ihre großmüthigen mir gethanen *promiß*, u. Zuverlässlichen Verheissungen, bei antretung meines *Nicolaitanischen Cantorats*: des Herrn *Primarij* vor meine Wenigkeitt hiebevot gethane *intercession*: meiner bißhero gethanen *propofse* dienst- und Willfährigkeitt in dargebung Regals, NotenTafel, Charrells, *Partium in Communem usum Scholae el Templi*: dero herzeliebten Söhne getreulich von mir beschehene *information in Humanioribus* und *Musicis*: Wie auch deroselben *intercession* Vor meine Wenigkeitt, lassen geniessen: Und denn meinen annoch, der haubhaltung nach, nur angefangenen schwehren haubstand, leichter zu führen, und also mich munter zu machen, großgönstig ansehen: So verspreche ich bei meinen Wahren und Treuen Worten, und an Eides Stadt, daß ich hinführo (geliebt es Gott) alle meinen fleiß, alle mein *Spintisiren* und gedancken dahin anwenden will, daß Ihre Edle *Magnificenz*, GroßAchtbarkeiten, Hochweißheiten und Herrlichkeiten erfahren sollen, daß solche hohe und grosse Wohlthat, nicht in einen undanckbaren angeleget, sondern Vielmehr an einen solchen, der Gott zuförderst zu seines Heiligen Nahmens lob, Ehr und Preiß: Zu Erbauung und fortpflanzung seiner Heiligen Kirchen, Schuelen und Gemeine: Zu Ruhm Ihre WohlEhrenVesten GroßAchtbarkeiten Hochweißheiten und Herrlichkeiten und sämtlichen Hochlöblichen und Weltberühmter KauffStadt, sich eusserst zubefließen, auch mitt allen, der löblichen *Music* zuge- | thanen, einträchtiglich zuhalten; iedermans dienst, so zur *Splendeß* und *Autorität* des *Musicalischen* Chors dienen, nicht zu hassen, sondern gerne zuzulassen, auch mitt Ihnen zu *communiciren*, und das beste zuerwehlen gesonnen ist:

Gott aber, der auch der Könige herzen in seiner hand hat, und neiget sie, wohin er will (*Prov*: 21), wolle für Eure Edl. Magnificenz WohlEhrenVest. GroßAchtbarkeiten und Hochweißheiten und Herrlichkeiten mir Gnade und Gunst geben, wie Daniel für dem Obersten Kämmerer des Königs *Nebucadnezars* (*Danielis* 1) Wie dem Joseph für dem Amtmann des Königs Pharao in Egypten: (*Genes*: 39).

Demselbigen DreiEinigen Gott, der überschwenglich thun kan über alles, Was Wir bitten, oder verstehen, nach der Krafft, die da in unß wircket, sei Ehre in der gemeine, die in Christo Jesu ist, zu aller Zeitt, von Ewigkeitt zu Ewigkeitt, Amen.

Welchem Allerliebsten Herrn Jesu Christo Euer Edl. Magnificenz WohlEhrenveste GroßAchtbarkeiten, Hochweißheiten und Herrlichkeiten, sambt dero Hohen, Wichtigen Regiments und privat Sachen, nebenst anwündschung Benedeiungen an Leib und Seel, ich denn Endlich von grund meines herzens mitt aufhebung Mund und hand zu Gott, und beugung meiner Knie, wil treulichst empfohlen haben, Verbleibend

Eürer Edlen *Magnificenz*

GroßAchtbarkeiten

Hochweißheiten und

Herrligkeiten

treuer Diener

und

Vorbitter zu Gott

Zeit meines lebens

*M. Elias Nathusius*

*Cantor zu St. Niclauß,*

*manu propria*

# Das Kleid und sein Träger

## Eine Vorüberlegung zur Stilfrage

von Wilhelm Seidel

Daniel Chodowiecki hat in den Jahren 1779/80 im Göttinger Taschenkalender Monat für Monat ein Kupfer unter dem Titel *Natürliche und affektierte Handlungen* veröffentlicht, darunter das Bild *Der Spatzier Gang*.



Abb. 1: Daniel Chodowiecki, *Der Spatzier Gang*

Georg Christoph Lichtenberg hat es kommentiert:

Daß der junge etwas getrunkene und gejagte Mann auf dem [...] Blatt ein Deutscher ist, sieht man schon allein daraus, daß er fast aussieht wie ein Ausländer. Das ihm angetraute deutsche Produkt zur Rechten [die Dame] scheint ihm nicht so angenehm, als ihm der geborne Engländer zur Linken [der Hund] ist, den er sich selbst gewählt hat.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Daniel Chodowiecki, *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* (1778–1783), hrsg. v. I. Sommer, Berlin o. J., S. 43 f.

Die deutschen Komponisten schienen sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weithin nicht anders zu verhalten als der junge Mann auf Chodowieckis Bildchen. Sie kleideten nicht sich selbst, aber ihre Produkte nach fremder, nach italienischer oder französischer Manier. Nicht aus Affektation, um sich durch eine outrierte Handlung oder Haltung interessant zu machen, sondern aus Not. Es gab keine landeseigene Manier, in die sie ihre Sätze hätten kleiden können. Dabei waren sie durchaus musikalisch vermögend, ja wohlhabend. Sie verfügten über erprobte Mittel, gute und auch kunsthafte Sätze zu verfertigen, aber eben nicht über den Stoff, diese auf eine Art zu kleiden, die man im In- und im Ausland als deutsch erkannt und anerkannt hätte. Eine Einkleidung aber benötigten sie, wenn sie ihre Arbeiten manierlich ausstaffiert in die Welt entlassen wollten. Und da es eine solche im Lande nicht gab, mußten sie diese importieren, aus Italien oder Frankreich.

Es mag heute verwundern, daß es eines solchen Imports bedurfte, daß die Kunsthaftigkeit, in der die deutschen Komponisten die Harmonie zur Darstellung brachten, nicht als deutscher Stil anerkannt wurde. Es wird dies freilich verständlich, wenn man bedenkt, was damals dem entgegen stand. Zunächst Grundsätzliches: Man sah die Kunst, durch die man die Harmonie zur Erscheinung bringt, nicht als deren Kleid, sondern als einen Teil ihrer selbst an, als eine Technik, die im übrigen überall, in allen Ländern, zuhanden, auch wenn sie nicht überall mehr angesehen und in Gebrauch ist. Zum andern war es schwierig, ja weithin unmöglich, die kunsthaften Gebilde im Sinne der europaweit herrschenden französischen Musikästhetik als Imitation menschlicher Wirklichkeiten zu begreifen. Und endlich ließ sich auf die Harmonie und die mit ihr einhergehenden Künste keine national geprägte Oper gründen, die Gattung, die allein einem nationalen Kunststil hätte internationale Anerkennung verschaffen können.

Es bleibt also dabei: Die Satzkunst, die Stärke der deutschen Musiker, ersetzte nicht eine Zurichtung, die ihren Sätzen ein ansehnliches, natürliches, galantes, ausdrucksvolles oder brillantes Aussehen gegeben hätte. Im Gegenteil: Sie machte sie erst vollends von Importen abhängig. Das erklärt, warum ein Musiker wie Georg Philipp Telemann – ein Komponist, der sich in der musikalischen Welt wie kein zweiter auskannte – seine musikalische Biographie anhand des Weges beschreibt, auf dem er die verschiedenen, seinerzeit bedeutenden Stile, die europäischen Kunststile und die usualen Regionalstile, kennengelernt und sich angeeignet hat.

## I. Über die stilistische Einkleidung

Eine „historische Studie“ aus dem Jahr 1840 sondert einen Menschen von seiner Gewandung, einen kleinen Menschen von seinem großen Habit.<sup>2</sup> Der Zeichner karikiert, ja pervertiert das gewöhnliche Verhältnis von Träger und Kleid, treibt die Distanz zwischen ihnen ins Extrem. Die Absicht ist ersichtlich, interessiert hier aber nur am Rande. Ich möchte vielmehr feststellen: Selbst in einer Karikatur, die die Armseligkeit des Trä-

<sup>2</sup> „Eine historische Studie“. Frontispiz zu: W. M. Thackeray, Titmarsh, *The Paris Sketchbook*, 1840. Nach: Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993, S. 152.

gers herausstellt und dadurch den Kontrast zum Glanz seiner Robe ins Groteske treibt, selbst hier steht der Mensch im Mittelpunkt des Interesses und eben deshalb auch im Mittelpunkt der Zeichnung. Es ist dies so, weil die Trennung des armen Menschen von seiner reichen Kleidung nur in Rücksicht auf ihn von Interesse ist, nur dann also, wenn man weiß, wer hier bloßgestellt worden ist und bloßgestellt werden soll. Ohne diese Rücksicht, ohne das Wissen, daß es Ludwig XIV. ist, der hier vorgeführt wird, wäre die Anordnung nicht bemerkenswert und das Gewand bedeutungslos: leere Pracht.

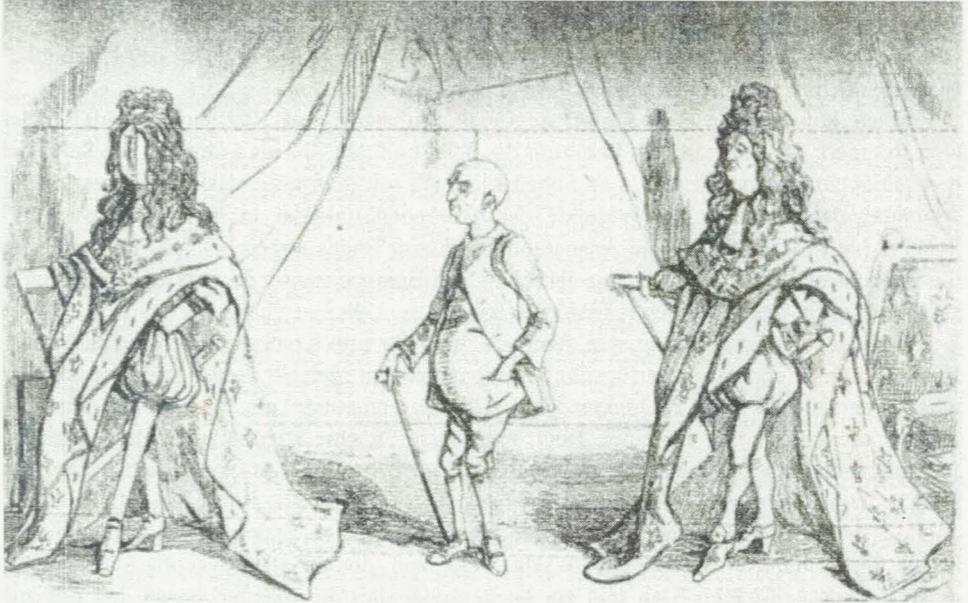


Abb. 2: Eine historische Studie, Frontispiz zu Titmarsh (W. M. Thackeray), *The Paris Sketchbook*

Gelegentlich wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Kunststil, mit dem eine Musik verbunden wird, ihr Kleid genannt. Diese Redensart und die damit verbundene Denkfigur ist auch im 19. Jahrhundert noch in Umlauf. Eduard Hanslick schrieb über eine Violinsonate von Edvard Grieg, sie sei „eigentlich ein in Seehundfell eingenhäuter Mendelssohn“<sup>3</sup>. Damit ist gesagt: Die Substanz einer Komposition ist der Tonsatz, die stilistische Einkleidung ist Zutat. Dies also war das Problem der Deutschen. Sie konnten solide Substanzen, ansehnliche Corpora verfertigen, verfügten aber nicht über eine eigene, zeitgemäße Kleidung, mit der sie diese hätten ausstaffieren können.

Wenn man im Sinne der hier exponierten Redensart über das Verhältnis von harmonischer Substanz und stilistischem Ornat nachdenkt, so kann man zunächst sagen: Das Verhältnis von harmonischer Substanz und stilistischem Dekor ist – nicht anders als im lebenswirklichen Vorbild – variabel. Der Gedanke, Substanz und Einkleidung sollten in

<sup>3</sup> Eduard Hanslick, *Concerte, Compositionen und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885*, Berlin 1886, S. 143.

einem vernünftigen Verhältnis stehen, liegt nahe und wurde damals von den Propagandisten des Natürlichen in der Musik vertreten. Die musikalische Wirklichkeit ging freilich darüber hinaus und hinweg. Es wurden armselige Substanzen prachtvoll herausgeputzt. Man warf den Katholiken vor, das zu tun.<sup>4</sup> Man könnte hier von einer Überfunktion des Stils sprechen.

Es wurde umgekehrt die musikalische Substanz herausgestellt und auf stilistischen Dekor ganz oder weitgehend verzichtet, dies in der später so vielgepriesenen Kunst des reinen Satzes. Wer einem ihrer Produkte mehr als ein leichtes, gleichsam transparentes Kleid überlegte, hätte seine Reinheit beeinträchtigt. Eben deshalb galten und gelten ‚stille‘ Arbeiten altertümlicher Machart als die reinsten Ausprägungen der Harmonie.<sup>5</sup> Man könnte hier von einer Überfunktion der Substanz sprechen.

Endlich konnte man sich darum bemühen, Substanz und Einkleidung aufeinander abzustimmen, die Substanz als Funktion des Stils und den Stil als Funktion der Substanz erscheinen zu lassen. Dies sei – so Scheibe – Bach mit dem italienischen Konzert so gut gelungen, daß er damit die Produkte der geborenen Italiener in den Schatten stelle.<sup>6</sup> Scheibe hat dies wohl für eine Ausnahme im Œuvre Bachs angesehen. Er hat Telemann die Absicht und die Fähigkeit zugesprochen, die Balance zwischen Satz und Stil grundsätzlich gesucht und glücklich realisiert zu haben.

Die stilistische Einkleidung war demnach nicht für alle Kompositionen, nicht für alle Kompositionsarten und nicht für alle Komponisten von gleicher Bedeutung. Sie war für eine galante Musik wie Telemanns Oper *Orpheus* wichtiger als für eine gewöhnliche Kirchenkantate. Sie war für einen Tanz wesentlich, für eine Fuge akzidentell. Sie spielte für Telemann eine größere Rolle als für Bach. Telemann bedurfte ihrer; Bach wußte sich ihrer zu bedienen, wo er es für angemessen ansah.

Die Musiker hatten erfahren und wußten, daß es neben und hinter der artifiziellen Musik eine andere, die usuale Musik gibt. Telemann, der für alles, was die Stile angeht, einen hochausgebildeten Sinn und ein hochentwickeltes Bewußtsein besaß, hat das zur Sprache gebracht und – was wichtiger noch ist – auch genützt. Günter Fleischhauer hat jüngst in einem breit angelegten Aufsatz darauf aufmerksam gemacht, wie Telemann darüber dachte.<sup>7</sup> Wir wissen so: Der Komponist hat, während seiner Tätigkeit in Sorau nicht nur die französische Musik studiert, die sein Herr aus Paris mitgebracht hatte, er hörte auch polnische und hanakische Musik<sup>8</sup>. Sie hat ihm – wie er berichtet – später gute Dienste getan. Er habe „nach der Zeit, verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben“. Dabei habe er die primitiven Musiken – wie er sich ausgedrückt – „in einen italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet.“<sup>9</sup> Tele-

<sup>4</sup> So: Johann Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele*, Hamburg 1744, S. 101 f.

<sup>5</sup> Vorsichtshalber sei angemerkt, daß der Begriff ‚alter Stil‘ einer anderen Kategorie von Stilbegriffen angehört als die modernen nationalen Kunststile.

<sup>6</sup> Johann Adolf Scheibe, *Der Critische Musikus*, Leipzig<sup>2</sup> 1745, S. 637.

<sup>7</sup> Günter Fleischhauer, „Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann“, in: *Jahrbuch 2000 der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*, hrsg. v. W. Seidel, Eisenach 2001, S. 187–202.

<sup>8</sup> Vgl. dazu: Klaus-Peter Koch, „Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk“, in: *Magdeburger Telemann-Studien* 4, Magdeburg 1982, S. 4 ff.

<sup>9</sup> Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. v. W. Rackwitz, Leipzig 1981, S. 202.

mann hat demnach Kompositionen nicht nur aus artifiziell komponierten Substanzen, sondern auch aus usualen gebildet, aus Klängen, Figuren und Rhythmen, wie sie Dudelsackbläser und Wirtshausfiedler benützen. Diese Substanzen hat er dann im Sinne eines der herrschenden nationalen Kunststile ausgearbeitet und präsentiert.

Telemann hat nicht gezögert, auch den landschaftsgebundenen usualen Musiken die Qualität eines Stils zuzusprechen. Er hat aber deutlich unterschieden zwischen den Kunststilen und den usualen Stilen. Kunststile gab es nur zwei, den italienischen und den französischen. Man führte sie – wo man über ihre Herkunft sinnierte – nach antiker Manier auf die Lebensbedingungen der Völker zurück, in deren Areal sie entwickelt worden sind: vor allem auf das Klima, auf das dadurch geprägte Ingenium für die Musik und die Kultur, die man diesem Ingenium angedeihen ließ. Man hat sie aber – das ist oft, namentlich von Carl Dahlhaus<sup>10</sup>, betont worden – nicht als Emanationen eines Volkscharakters oder -geistes, sondern als Errungenschaft seiner musikalischen Kultur und somit als Kunstpraktiken verstanden, als Praktiken, die zu erlernen und zu üben jedem, auch dem Fremden, möglich waren und möglich sind. So paradox es zu sein scheint: Diese internationale Verfügbarkeit war damals die Voraussetzung dafür, daß ein nationaler Kunststil als solcher anerkannt wurde.

Was man im 18. Jahrhundert im allgemeinen unter einem Stil, einem national geprägten Kunststil verstanden hat, war eine flüchtige Erscheinung, wandelbar wie die Kleidung und die Mode. Man mußte sich dazu verhalten wie zur Mode. Man mußte wissen, was modern ist, und ablegen, was veraltet ist. „Wenn jemand sich kleiden wollte,“ – schrieb Johann Joseph Fux –, „wie vor fünfzig und sechzig Jahren gewöhnlich gewesen, würde man sich ohnfehlbar lächerlich machen. So hat man sich auch mit der Musik nach der Zeit zu richten.“<sup>11</sup> Die Prinzipien der Kunst hielt Fux für beständig, die Stile für zeitbedingt. Telemann hat sich dementsprechend verhalten. Er hat sehr wohl gespürt, daß manches, was in seiner Jugend gängig und beliebt war, in seinen späten Jahren aus der Mode gekommen war, und sich danach gerichtet.

Da es einen deutschen Kunststil nicht gab, mußten die Deutschen den Stil der Italiener oder der Franzosen übernehmen. Daß sie sich darauf verstanden – meinten viele –, mache ihre Stärke aus. Johann Joachim Quantz glaubte gar, nirgends sei die Kunst, andere zu imitieren, so hoch entwickelt wie in Deutschland. Zugleich aber vergaßen die Deutschen ihre Stärke, die Satzkunst, nicht. Der junge Adam Hiller hat sie noch 1755 im Zuge einer gescheiterten Kritik der französischen Nachahmungsästhetik, namentlich der von Batteux, aufgefordert, ihre Schätze nicht im Kasten zu lassen. Sie haben dies auch nicht getan. So glaubten sie, sich am Ende rühmen zu dürfen, die europäischen Kunststile besser, solider ins Werk zu setzen, als dieses die Vertreter ihrer Heimatländer verstanden, bessere italienische Opern also zu komponieren als die Italiener und schönere, kunstreichere Ouvertüren und Tänze als die Franzosen. Nachdem Telemann 1737/38 Frankreich besucht hatte, schrieb Mattheson, ob dieser seine Reise „zum lernen oder lehren angestellt gehabt, steht im Zweifel.“ Und er fügt hinzu: „Ich glaube mehr zum

<sup>10</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S.33.

<sup>11</sup> Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 278 f. – Deutsche Übersetzung von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig, 1742, S. 196.

letzten, als ersten Zweck<sup>12</sup>, mehr also zum Lehren als zum Lernen, als wären die seinerzeit tätigen Franzosen – man denke an Jean-Philippe Rameau – der Nachhilfe bedürftig gewesen. Und ein paar Jahre später notierte Johann Adolf Scheibe, nachdem er die jüngsten Opern von Johann Adolf Hasse und Carl Heinrich Graun gehört hatte: „Wir sind [...] nicht mehr die Nachahmer der Italiener; vielmehr können wir uns mit Recht rühmen, daß die Italiener endlich die Nachahmer der Deutschen geworden sind.“<sup>13</sup> Es sind dies wohl nicht mehr als Sätze, mit denen die Deutschen wechselseitig einander ermutigten und schmeichelten. Jenseits der deutschen Grenzen, in Frankreich und Italien, dürfte dergleichen kaum jemand zur Kenntnis genommen haben, und wenn schon einer, hätte er wohl nicht mehr als den Kopf darüber geschüttelt.

Gleichwohl ist die Frucht, die aus der Verbindung der deutschen Satzkunst mit den europäischen Kunststilen hervorgegangen ist, von bemerkenswerter kunstgeschichtlicher Bedeutung. So haben sich die Deutschen beispielsweise mit der Overtürensuite eine französische Musik deutscher Provenienz und Prägung geschaffen, eine musikalische Gattung, die so in Frankreich nie angekommen und goutiert worden ist. Sie ist das Ergebnis einer schöpferischen Aneignung. Durchaus eine Musik, wenn nicht gemischten, so doch eines substanziiell angeeigneten Stils.

Den stilbestimmenden Italienern und Franzosen gleichzukommen, ja sie auf ihrem eignen Felde zu übertreffen, war das eine Ziel der ehrgeizigen deutschen Musiker, das andere war es, die Stärken der fremden Stile zu separieren und in einem neuen, vermischten Stil, dem besten aller Stile, zu vereinen. Man verbindet die Idee gemeinhin mit Johann Joachim Quantz. Der Gedanke, der sie trägt, ist indessen so alt wie die Konkurrenz der nationalen Kunststile. Sie war im übrigen keineswegs allein eine Option der Deutschen. Schon die Franzosen, die in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts Italien bereisten und dort die so faszinierende italienische Oper gehört haben, schon Pierre d'Ortigue de Vaumorière und François Ragueneau, bereiten ihr den Boden. Beide rühmen einerseits die französischen Dramen, Tänze und Chöre und preisen andererseits die italienischen Arien und Ensembles.<sup>14</sup> Was lag näher, als einer Oper das Wort zu reden, die die Stärken beider Operngattungen vereint? Und bekanntlich haben sich beide Opern, die italienische und die französische, – eine jede auf ihre Weise – im Laufe des 18. Jahrhunderts aufeinander zubewegt.

Auch in Deutschland denkt man schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts daran, Nutzen aus der Vermischung der Stile zu ziehen. Wolfgang Hirschmann hat jüngst darauf aufmerksam gemacht, daß sich das Konzept des vermischten Stils in Deutschland auf einen hochentwickelten Eklektizismus stützen konnte, dessen Kern die Empfehlung war, aus dem Zuhandenen jeweils das Beste zu nehmen und daraus die beste aller Theorien und Praktiken zu entwickeln.<sup>15</sup> Im Sinne dieses Denk- und Hand-

<sup>12</sup> Telemann, *Singen ist das Fundament* [s. Anm. 9], S. 192.

<sup>13</sup> Scheibe, *Der critische Musikus* [s. Anm. 6], S. 795.

<sup>14</sup> Dazu: Wilhelm Seidel, „Der Streit um die italienische und die französische Oper um 1700“, in: *Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert. Funkkolleg Musikgeschichte*, Weinheim, Basel, Mainz 1987, Bd. 4, S. 46–110.

<sup>15</sup> Wolfgang Hirschmann, „Die Wahrheit als Wahrheit muß mir lieb seyn“. Zur Biographie und Persönlichkeit Heinrich Bokemeyers“, in: *Jahrbuch 2000 der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*, hrsg. v. W. Seidel, Eisenach 2001, S. 109–129.

lungsmodells hat sich Mattheson als „musicus eclecticus“ verstanden<sup>16</sup>. Er war es denn auch, der schon 1713, im Neu=Eröffneten Orchestre, die Idee des vermischten Geschmacks propagiert hat. Er hat sie 1722 in der *Critica musica* – im Kommentar einer Edition von Texten, die das Für und Wider der italienischen und französischen Musik erörtern – wiederholt und zugespitzt. Dort lautet sie: „Es kömmt mir immer vor, als wenn diese glückliche Mischung [der nationalen Stile] uns Teutschen obläge; zum wenigsten will ich von Herzen wünschen, daß meine Lands-Leute, indem sich die Italiener und Franzosen um den Bissen zanken, ihnen beyden denselben vor dem Maul wegfiessen mögen.“<sup>17</sup> Ich denke: Der Bissen war so groß, daß er für alle ausreichte, für die Franzosen und die Deutschen, und auch noch für die Italiener, die seiner ohnehin kaum bedurften.

## II. Zur Rehabilitation der Harmonie

Hans Joachim Moser erklärte 1924, die Harmonie sei das Feld und die Stärke der Deutschen, die Melodie das Gebiet und die Kunst der Italiener, der Rhythmus die Domäne und die Lust der Franzosen.<sup>18</sup> Also: Wozu sich im frühen 18. Jahrhundert niemand verstehen wollte und konnte, nämlich die Harmonie als das Feld der deutschen Musiker anzuerkennen, das vermag Moser umstandslos, und es fällt ihm offensichtlich leicht. Kein Wunder: Der Grund dafür wird schon um 1750 bereitet. Und nach 1800 fand der Gedanke in Deutschland breite Zustimmung.

Charles Batteux, der Klassiker der französischen Nachahmungsästhetik, glaubte, kunsthafte Musik aus dem Bereich der schönen Künste ausschließen zu sollen, weil sie keine wie auch immer geartete Lebenswirklichkeit nachahme. Christoph Nichelmann – der Bachschüler – merkte dazu 1755 an, jeder harmonische Satz – also auch ein rein instrumentaler – leiste, was Batteux vom Werk einer schönen Kunst fordere. Denn er ahme Wirklichkeit, die damals so genannte Natur nach, dies dadurch, daß er deren Natur, die Natur also der Musik, eine Lebenswirklichkeit *sui generis*, kunsthaft zur Erscheinung bringe: „Eine Musik, oder eine durch Kunst veranstaltete Zusammenfügung verschiedener Töne, ahmt also schon der Natur nach, indem sie blos den der Harmonie vorgeschriebenen Gesetzen der Bewegung folgt [...]“.<sup>19</sup> – Ein bemerkenswerter Ansatz zur Nobilitierung der Harmonie.

Vollends – so will es scheinen – ist diese Aufwertung freilich erst um 1800 gesichert worden. Dabei spielten die eben erst gegründete Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* und ihr Spiritus rector, Friedrich Rochlitz, eine wichtige Rolle. Rochlitz hatte als Mitglied des Thomanerchores Musik von Bach – Motetten – gesungen. Er kannte sie.

<sup>16</sup> Johann Mattheson, *Critica musica*, Hamburg 1722/23, Bd. 1, S. 48. – Siehe dazu: Hirschmann, „Die Wahrheit als Wahrheit“ [s. Anm. 14], S. 121.

<sup>17</sup> Hirschmann, „Die Wahrheit als Wahrheit“ [s. Anm. 14], S. 227.

<sup>18</sup> Hans Joachim Moser, „Über die Eigentümlichkeit der deutschen Musikbegabung“, in: *JbP* 31, 1924, S. 35 ff. – Dies – notabene – in einer Abhandlung nicht über den Stil, sondern über die Eigentümlichkeiten der nationalen Begabungen.

<sup>19</sup> Christoph Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755, S. 7.

Aber er wußte damit – wie er später schreibt – nur wenig anzufangen. Niemand – wohl auch nicht der Kantor Johann Friedrich Doles – war fähig oder sah es für seine Aufgabe an, die Musik Bachs dem Verständnis der jungen Sänger nahe zu bringen. Die Motetten dienten – so will es scheinen – vor allem dem Exerctium, der Schulung des Chores, sie spielten die Rolle von Choretüden. Rochlitz erinnert sich nicht ohne Stolz, daß es dem Chor durchaus gelungen sei, die schwierigen Stücke zu exekutieren.

Rochlitz aber ist aufgegangen, daß dieser Umgang dem Rang und dem Anspruch der Werke nicht genügt und nicht angemessen ist. Die frühe Begegnung mit Musik Bachs hinterließ in ihm – so Rochlitz – nicht mehr als „scheue Ehrfurcht“. Er scheint darauf nicht eben viel zu geben. Und doch – denke ich – war das unbestimmte Gefühl für die Größe Bachs der Anfang all dessen, was Rochlitz in Gang gesetzt und schließlich zusammen mit anderen bewirkt hat: die öffentliche, allgemeine und vor allem verständnisgeprägte Anerkennung Bachs eines der Großen der musikalischen Kunstgeschichte. 1803 ließ Rochlitz einen Brief in die *Allgemeine musikalische Zeitung* einrücken, den er fünf Jahre davor einem Freund geschrieben hatte, Jahre also bevor Nicolaus Forkel 1802 in Leipzig sein Bachbüchlein veröffentlicht hat. Der Brief ist frühes Dokument begeisterten, verständnissuchenden und verständnisbildenden Bach-Studiums.

Rochlitz teilt darin mit, was ihm schließlich die Augen für Bachs Größe geöffnet hat: Er kleidet den Moment der Erleuchtung in eine Anekdote. Die Anekdote ist berühmt. Rochlitz hatte sie bereits im ersten Jahrgang der Zeitung veröffentlicht. In dem Bach gewidmeten Brief kommt er darauf zurück. Er teilt mit, er habe gesehen, mit welcher Aufmerksamkeit Mozart einst in Leipzig Musik Bachs begegnet sei.<sup>20</sup> Wenn man die Notiz liest als das, was sie ist, als Anekdote, als eine Begebenheit, die ein Autor sich zurecht macht, um einer Einsicht, die ihm bedeutend ist, den Weg in die Welt zu bahnen<sup>21</sup>, dann zählt nicht so sehr die Geschichte als ihr Hintersinn<sup>22</sup>. Und dieser liegt auf der Hand: Rochlitz versucht, den Lesern seiner Zeitung das Gefühl für Bachs Größe zu vermitteln, das Gefühl hier dafür, daß Bach, der alte Leipziger Komponist, Mozart, dem bedeutendsten, eben gerade noch zeitgenössischen Komponisten gleichkommt und von diesem als seinesgleichen anerkannt wurde. Diese Einsicht war der Blitz, der Rochlitz erleuchtete. „Das“ – schreibt er – „entzündete mich“. Und die zündende Idee war nachhaltig. Sie begeisterte Rochlitz, reizte ihn, die Musik Bachs systematisch zu erkunden.

Rochlitz weist mehrere Wege zu Bach, auch solche, die er vergeblich beschritten. Einzelheiten interessieren hier nicht. Bedeutsam ist das Ziel des Curriculum. War es anfangs die Mannigfaltigkeit der Musik Bachs, die Rochlitz anzog und beschäftigte, so glaubte er alsbald zu erkennen, daß ihre Bedeutung nicht in dem liegt, was man genießen könnte oder was das Gefühl affiziert, sondern in dem, was den Verstand beschäftigt, in dem, was sie im Innersten zusammenhält und ihre Einheit ausmacht. Rochlitz wandte

<sup>20</sup> Friedrich Rochlitz, „Über den Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Klavier“, in: *AmZ* 5, 1803, Sp. 509–522, die Anekdote Sp. 513.

<sup>21</sup> Dazu: Ulrich Konrad, „Friedrich Rochlitz und die Entstehung des Mozart-Bildes um 1800“, in: *Mozart-Aspekte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. H. Jung, Mannheim 1995, S. 1–32.

<sup>22</sup> Dazu: Hans-Joachim Schulze, „So ein Chor haben wir in Wien nicht‘ – Mozarts Begegnung mit dem Leipziger Thomanerchor und den Motetten Johann Sebastian Bachs“, in: *Mozart in Kursachsen*, hrsg. v. B. Richter und U. Oehme, Leipzig 1991, S. 50 f. – Schulze nimmt an, daß die Anekdote einen wahren Kern hat.

sich den Chorälen zu und erfuhr darin, daß es die Harmonie ist, die Bachs Musik eint und bindet. Und von nun an – so berichtet er – versuchte er, in allem, auch in freien Stücken, diesen Einheitsfaktor, die „Grundharmonie“ – wie er sagt<sup>23</sup> – zu erfassen und im Spiel zur Geltung zu bringen. Erst nachdem er sich so des innersten Wesens der Musik Bachs versichert hatte, glaubte er den Weg zurück zur freieren Musik wieder antreten zu dürfen, ging er den Weg zurück zum Wohltemperierten Klavier. Und auch dies mit Vorsicht: nicht direkt, sondern auf dem Umweg über „Handstücke“ Händels. Rochlitz also versuchte, der Musik Bachs dadurch das Verständnis zu bereiten, daß er das Ohr des Hörers und den Blick des Lesers auf ihr Inneres, auf die alles bindende Harmonie leitete und aus ihrer Perspektive ihre Mannigfaltigkeit zu begreifen lehrte.

Wie gesagt: Der Brief von Rochlitz ist Jahre vor Forkels Bach-Büchlein geschrieben. Rochlitz weist denn auch nur in Fußnoten darauf hin. Er merkt an, daß vieles von dem, was sein Bach-Curriculum empfehle, von Forkel ausführlicher und auch besser begründet werde. Was er meint, ist gewiß: Forkel sah – wie er – die Harmonie für das Proprium der Musik Bachs an. Forkel rühmte Bach dafür, daß er die Harmonie zur Vollendung geführt habe. Bachs Musik verstehen heißt deshalb auch für ihn: sie harmonisch, kontrapunktisch zu hören, zu verstehen und zu denken. Die Konzentration auf die Harmonie hat zur Folge, daß in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ‚stilisierte‘ Werke wie die Suiten in den Schatten der Fugen gestellt und zu Propädeutika des Bach-Studiums erklärt werden, zu Vorspielen aufs Eigentliche, auf die Fugen. Was einst den Suiten zum Vorteil zu gereichen schien, der Umstand, daß sie modisch gekleidet sind, das erweist sich nun als Nachteil, weil die Mode, in der sie daher kommen, veraltet ist. Und was die Fugen einst vielen verächtlich erscheinen ließ, der Umstand, daß sie nichts als die ewig gleiche Harmonie zur Gehör bringen, das läßt sie nun zeitlos und unvergänglich erscheinen.

Was Rochlitz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und Forkel in seinem Buch der musikalischen Welt zu vermitteln suchten, war trotz der Vorarbeiten von Nichelmann und anderen um 1800 eine Neuerung und Herausforderung. Sie versuchten einer Welt, die auf ausdrucksvolle, rhythmisch bewegte Melodien eingestimmt war, bewußt zu machen, daß es dahinter und daneben eine andere Musik gibt, die nicht weniger bedeutsam ist, eine Musik, deren Prinzip die kontrapunktisch organisierte Harmonie ist. Damit tritt er den großen, einflußreichen und epochemachenden Musikphilosophen des alten Jahrhunderts entgegen, allen, von Du Bos bis Diderot. Sie hatten die harmonischen Künste für obsolet, zum Werk musikalischer Handwerker erklärt, weil sie zu wissen glaubten, daß sich das Genie eines Musikers allein in der Fähigkeit erweise, wirkungshaltige und wirkungsvolle Melodien zu erfinden. Jean-Jacques Rousseau hatte die Prunkstücke der alten Harmonie, die Doppelfugen, zu „momumens du mauvais goût“ erklärt, „qu’il faut releguer dans les Cloîtres comme dans leur dernier asyle“.<sup>24</sup> Dadurch, daß Rochlitz und Forkel dieser Ästhetik entgegneten und die Harmonie nobilitieren,

<sup>23</sup> Rochlitz, „Über den Geschmack“ [s. Anm. 19], Sp. 518.

<sup>24</sup> Lettre à M. Grimm, *Au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*, Paris 1752, S. 26 (auch in: *Querelle des bouffons*, hrsg. v. D. Launay, Genf 1973, Bd. 3, IV/114). – Zu „Denkmälern schlechten Geschmacks, die man in die Klöster als ihre letzte Zufluchtsstelle verbannen sollte“. Jean Jacques Rousseau, *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übers. v. Dorothea u. Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 33.

legen sie den Grund dafür, daß die alte Kunst – die Bachs, aber auch die Palestrinas – wieder ästimiert, dargeboten, gehört und verstanden wurde.

Forkel appellierte – um der Musik Bachs willen – an den Patriotismus der Deutschen. Nichts lag ihm dabei ferner, als dem Nationalismus des 19. oder gar des 20. Jahrhunderts vorzuarbeiten. Sein Blick war rückwärts gewandt. Es ging ihm darum, der alten Harmonie, der Kompositionsart, die zuletzt die Deutschen kultiviert und die Bach schließlich perfektioniert hatte, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und endlich Anerkennung zu verschaffen: sie also aus dem Abseits herauszuführen, in das sie die alte Ästhetik abgedrängt hatte. Damit schuf er die Voraussetzung dafür, daß die Harmonie, die Stärke der alten deutschen Musiker, wenigstens post festum als Kennzeichen und Inbegriff ihrer musikalischen Sprache anerkannt werden konnte.

Der kluge Philosoph Christian Friedrich Michaelis, der wohl ebenfalls einst Zeuge des Aufenthalts war, den Mozart 1789 in Leipzig genommen hatte<sup>25</sup>, zieht in einer Reflexion *Ueber das Alte und das Veraltete in der Musik*, die er 1814 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* publiziert hat, Bilanz und bringt – in romantisch überhöhter Weise – auch den Gedanken wieder zur Geltung, den Nichelmann einst exponiert hatte. „Die Kirchenmusik der alten Italiener und Deutschen“ – schreibt er – „stellt uns vorzüglich ehrwürdige Beyspiele des Antiken in der musikalischen Welt auf. [...] Die Ideen der Religion tragen den Charakter des Ewigen, und dies kann die Musik nicht besser erreichen, als durch die, nur mit Unrecht, aus Leichtsinn und Unverstand verspottete, wundervolle Kunst des Contrapuncts, der canonischen und fugirten Arbeit. Hier wird das freye Spiel der Melodie immer durch den festen Schritt der Harmonie im Zaume gehalten; [...] die grosse Einheit, welche aus der Mannigfaltigkeit, und die geordnete Mannigfaltigkeit, welche aus dem Einfachen und Gleichen hervorzugehen scheint, giebt uns ein Bild des Unendlichen, spiegelt uns gleichsam das Universum ab, hemmt unsre Phantasie in ihrem zügellosen Laufe, und versenkt sie dafür in eine Tiefe von Ideen, die unerschöpflich sind.“<sup>26</sup> So ist denn die Harmonie, die einst die Stärke der Deutschen war, die aber niemand als ihren Stil respektieren wollte und konnte, endlich als Proprium der deutschen Musik anerkannt worden, nicht unbedingt als Kennzeichen ihres Stils im Sinne eines kleidsamen Überwurfs, sondern als Ausweis ihrer Substanz. Und die alten Italiener profitierten davon.

Dies wurde nun auch jenseits der deutschen Grenzen anerkannt. Gioacchino Rossinis Farce *Il viaggio a Reims* aus dem Jahr 1824 vereint in einem vornehmen Gasthaus Personen, durchweg solche von Stande, aus aller Herren Länder, aus ganz Europa: eine französische Comtesse und ihren Kavalier, eine polnische Marquise, einen russischen Grafen, einen spanischen Granden, einen englischen Lord, eine italienische Sängerin und einen deutschen Baron. Gelegentlich rät die Wirtin – eine Tirolerin – ihrem Personal, den Gästen entgegenzukommen und mit ihnen über ihre Liebhabereien zu plaudern: mit dem Spanier über Urkunden, mit dem Franzosen über schöne Frauen, mit der Polin über Phantastisches, mit dem Moskowiter übers russische Riesenreich und mit dem Deutschen über den Kontrapunkt.

<sup>25</sup> Dazu: Schulze, „So ein Chor“ [s. Anm. 21], S. 51.

<sup>26</sup> Christian Friedrich Michaelis, „Ueber das Alte und das Veraltete in der Musik“, in: *AmZ* 16, Leipzig 1814, Sp. 325–328. Die Zitate in Sp. 327.

# Bemerkungen zur Reflexion auf Nation und Stil in der Frühen Neuzeit

von Lothar Schmidt

Um die folgenden Bemerkungen nicht mit einer Diskussion des historischen Epochenbegriffs zu belasten, sei eine ganz pragmatische Einschränkung vorangeschickt. In den Blick treten soll vor allem die Zeitspanne von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. In diesem Zeitraum wird zum einen der Begriff des Stils im Blick auf Musik virulent, zum anderen festigen sich Vorstellungen über die Musik der Nationen.<sup>1</sup> Um 1700 ist der Zusammenhang von Nation und musikalischem Stil dann bereits zu lexikographischen Ehren gelangt: bei Thomas Balthazar Janowka<sup>2</sup>, Sebastien de Brossard<sup>3</sup> und Johann Gottfried Walther<sup>4</sup>. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kulminiert schließlich die frühneuzeitliche Diskussion über das Verhältnis von Nation und Stil in der Kontroverse von François Ragueneau und Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville<sup>5</sup>, die in Deutschland sogleich rezipiert wurde, und schließlich um 1753 im Buffonistenstreit<sup>6</sup>.

Ich gehe im folgenden von zwei Beispielen aus. Es handelt sich um zwei musikalische Reisegesellschaften. Reisen bieten Gelegenheit zum Zusammentreffen von unterschiedlichen Nationen, genauer gesagt: von Angehörigen unterschiedlicher Nationen, die in Literatur und Theater zu deren Vertretern werden können.

Das erste Beispiel stammt bereits aus dem 19. Jahrhundert – aus dem Jahr 1825. Es liegt also jenseits des Zeitraums, den man als Frühe Neuzeit bezeichnet. Allerdings scheint es so, als handle es sich um den Fall einer historischen Asynchronität: Ich spreche von Gioacchino Rossinis *Viaggio a Reims*. Auf der Reise zur Krönung Karls X. von

---

<sup>1</sup> Zur Geschichte des Stilbegriffs in der Musik und auch zur Vorstellung des Nationalstils in der Frühen Neuzeit ist immer noch grundlegend Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Posen 1926. Einen erhellenden Überblick über die Problematik vom 14. bis zum 20. Jahrhundert bietet Ludwig Finscher, „Die Entwicklung nationaler Stile in der europäischen Musikgeschichte“, in: *Forum Musicologicum. Basler Studien zur Interpretation der alten Musik* 4 (1984), S. 33–56; für das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. auch Georgia Cowart, *The origins of modern musical criticism. French and Italian music 1600–1750* (= *Studies in musicology* 38), Ann Arbor 1981.

<sup>2</sup> Thomas Balthazar Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Prag 1701.

<sup>3</sup> Sebastien de Brossard, Art. „Stilo. Veut dire Stile“: „Le Stile des Compositions Italiennes est picquant, fleury, expressif; celuy des compositions Françaises est naturel, coulant, tendre, etc.“, in: *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, zitiert nach der dritten Auflage, Amsterdam o. J. [ca. 1708] (reprographischer Neudruck Genf/Paris 1992), S. 135.

<sup>4</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732.

<sup>5</sup> [François Ragueneau], *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéra*, Paris 1702 (reprographischer Neudruck, Genf 1976); [Le Cerf de la Viéville], *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française* [...], 3 Bde., Bruxelles 1705 (der erste Band war in erster Auflage bereits 1703 erschienen) (reprographischer Neudruck, Genf 1972); [François Ragueneau], *Défense du Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéras*, Paris 1705 (reprographischer Neudruck, Genf 1976).

<sup>6</sup> Zur Querelle des Bouffons vgl. Cowart, *The origins of modern musical criticism* [s. Anm. 1], S. 106–113.

Frankreich trifft eine europäisch gemischte Gesellschaft – eine polnische Dame, Witwe eines italienischen Generals, eine französische Gräfin, ein russischer Graf und General, ein englischer Lord, ein spanischer Grande, ein deutscher Baron und Major und weitere Personen – zusammen. Es geschieht im Grunde gar nichts: Die Reisegesellschaft bleibt wegen Transportmangels in einem Hotel in der Provinz stecken. Sie tröstet sich mit der Erwartung nachträglicher, für Paris angekündigter Feiern und begeht die Krönung mit einem Bankett und eben Musik, Nationalmusik. Die polnische Dame singt eine sehr energische Polonaise, der spanische Grande einen gespreizt-pathetischen Fandango, der englische Lord die englische Königshymne, die aus Tirol stammende Wirtin einen Jodler. Alle übertrifft aber eine anwesende römische Sängerin, die über die ausgeloste Devise „Carlo X Re di Francia“ improvisiert.

Eine Bemerkung zur Asynchronität: Die Reisenden in Rossinis „dramma giocoso“ scheinen der Gesellschaft des Ancien régime zugehörig. Es sind im Grunde keine Personen des 19. Jahrhunderts, die Grenze zur frühen Neuzeit ist gleichsam rückwärts übersprungen. Das schickt sich durchaus zum Anlaß des Werks. Mit Karl X. – das wußte man bereits vor seiner Krönung – beginnt ein entschiedener Versuch, in Frankreich die alte Gesellschaft zu restaurieren; mit dem Ende seines Regimes verstummt auch Rossini.

Die zweite musikalische Reisegesellschaft traf sich mehr als 200 Jahre zuvor. Das europäische Staatensystem, dessen Umwandlung und zugleich Festigung nach dem Wiener Kongreß zum Kontext von Rossinis *Viaggio a Reims* gehört, war noch in seinen Anfängen. Im Jahr 1605 läßt Adriano Banchieri auf einem Boot, das von Venedig nach Padua fährt, eine bunte Gesellschaft zusammentreffen. Sie ist nicht ganz so europäisch-universell wie die Rossinis, aber auch sie versammelt unterschiedlichste Personen, verschieden nach Alter, Beruf und nicht zuletzt auch nach ihrer regionalen bzw. nationalen Herkunft – unter anderem einen Florentiner Buchhändler, einen Venezianer, einen Händler aus Brescia, einen Bologneser, einen Musiklehrer aus Lucca, eine Gruppe von Juden und einen Deutschen. Man vertreibt sich die Zeit mit dem Vortrag von vergnüglichen Madrigalen. Die Gesänge charakterisieren zum Teil die anwesenden Personen, zum Teil zitieren sie Arten des Gesanges oder der Komposition. Trotz der Unterschiedlichkeit der Gattungsvoraussetzungen verbindet Rossinis „dramma giocoso“ mit Banchieris Madrigalkomödie die weitgehende Ausschaltung der Handlung. Das zufällige Zusammentreffen der Personen, der Vortrag charakterisierender Musik steht im Zentrum.

Der Deutsche – wie bei Rossini ein Soldat wahrscheinlich – ist als Trunkenbold charakterisiert. So finden wir ihn auch im spanischen und italienischen Sprechtheater, und so ist er als topische Figur des „Capitano spavento“<sup>7</sup> in die spätere Opera buffa eingegangen.

Von Banchieris *Barca* läßt sich mit etwas gutem Willen eine Traditionslinie bis zur Idee von Rossinis *Viaggio a Reims* ziehen. Die charakterisierende Gegeneinanderstellung von Personen, die das repräsentieren, was in Johann Heinrich Zedlers *Universal-*

<sup>7</sup> Vgl. Wolfgang Osthoff, „Die Opera buffa“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern und München 1973, S. 678–743, hier S. 688 f. über die Herkunft des „Capitano spavento“ aus der *Commedia dell'arte*.

*Lexikon* das „Naturell der Völcker“<sup>8</sup> genannt wird, zieht sich durch die Musikgeschichte der Frühen Neuzeit. Eine besondere Bedeutung erlangt sie im höfischen Spektakel. Claude-François Méneestrier etwa schildert in seiner 1681 gedruckten Schrift *Des Représentations en Musique Anciennes et Modernes* als deutsche Besonderheit die sogenannte „Wirtschaft“, die aber auch am französischen Hof – unter dem Namen „Hôtellerie allemande“<sup>9</sup> – bekannt war. Im Karneval des Jahres 1670 verkleideten sich der Herzog und die Herzogin von Bayern als Wirtsleute, ein Teil des hohen Adels als Wirtsdieners, ein anderer als Gäste aus verschiedenen Völkern: Türken, Franzosen, Spanier, Chinesen, Böhmen, Armenier – insgesamt waren 40 Nationen vertreten. Den Gästen waren italienische Verse zugeordnet, die auf deren Sitten, Temperament und Neigungen („Moeurs, Temperament, Inclinations“) anspielten.<sup>10</sup>

Es blieb nicht bei solchen Spektakeln rein ephemeren Charakters, wir alle kennen Werke, in denen Nationen auftreten: das „Ballet des Nations“ aus Jean-Baptiste Molières und Jean-Baptiste Lullys *Bourgeois gentilhomme* (1670) oder André Campras Opérballet *L'Europe galante* (1697).

Banchieris *Barca* ist nun nicht nur interessant, weil sie in stoffgeschichtlicher Hinsicht am Beginn einer Reihe von musikalischen Darbietungen steht, die sich bis zu Rossini verfolgen läßt, sondern auch weil uns in den Überschriften und den Argomenti der einzelnen Gesänge Begriffe begegnen, die gerade in der Zeit um 1600 in den Blick der Musiktheorie treten und zu Termini werden.

Da werden zwei Madrigale „alla Venosa“ gesungen, eines „alla Marenzio“: das heißt Madrigale in der Art – „alla maniera“ – Carlo Gesualdo da Venosas oder Luca Marenzios. Nachdem das Madrigal in der Art Marenzios vorgetragen wurde, heißt es im Argomento, das das folgende Stück vorbereitet: „Finito il Madrigal di Stil Romano Colla Francesco ne produce un'altro all'uso del comporr Napolitano“: Wenn das Madrigal im römischen Stil beendet ist, trägt Colla Francesco – das ist der Name des mitreisenden Neapolitaners – ein weiteres vor, das nach neapolitanischem Gebrauch komponiert ist. Dazu kommt noch eine „Aria a imitazione del Radesca alla Piemontese“, die ausdrücklich als „Aria nel Liuto“ bezeichnet wird; „a imitazione“ hat hier ebenfalls die Bedeutung von nach Art, in der Manier, im Stil Enrico Radesca di Foggias, eines Piemontesers, der für seine Lautenlieder bekannt war. Nicht gemeint ist der lateinisch/italienische Terminus, der im Sinne der humanistischen Wortprägung „ad parodiam“ die Komposition nach einem Modell bezeichnet: Auch das gab es freilich im Madrigalrepertoire des späten 16. Jahrhunderts, mit karikierender Absicht in Madrigalkomödien Orazio Vecchis (etwa in der Parodie auf Cipriano de Rores *Ancor che col partire im Amfiparnasso*, Venedig 1597) oder ganz seriös etwa bei Lodovico Agostini (in den Stücken über Madrigale Herzog Guglielmo Gonzagas am Beginn von *Le lagrime del peccatore*, Venedig 1586).

<sup>8</sup> Johann Heinrich Zedler, Art. „Naturell der Völcker“, in: *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 23, Leipzig/Halle 1740, Sp. 1246–1251.

<sup>9</sup> Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4), Laaber 1981, S. 19.

<sup>10</sup> Claude François Méneestrier, *Des Représentations en Musique Anciennes et Modernes*, Paris 1681 (reprographischer Neudruck Genf/Paris 1992), S. 283–286.

Banchieri bezieht die genannten Termini zum einen auf einzelne Komponisten: Gesualdo, Marenzio, Radesca, zum anderen auf – wenn nicht im modernen Sinne nationale, so doch mit bestimmten Zentren: Rom, Neapel und Piemont verbundene – Kompositionsweisen, und zwar Kompositionsweisen innerhalb einer Gattung, im anspruchsvollen Madrigal. Gemeint sind nicht unterschiedliche Genres wie die Napolitana oder Giustiniana. Konsequenter verzichtet Banchieri in diesen Stücken denn auch auf den Einsatz von Dialekten, durch den sonst die auftretenden Personen, die Interlocutori der Madrigalkomödie, gekennzeichnet sind: die Venezianer, Napolitaner, der Florentiner und der Deutsche. Hier geht es in der Tat um charakteristische Unterschiede innerhalb der anspruchsvollen Kunstmusik der Zeit um 1605.

Was Banchieri uns musikalisch vorführt und in den Überschriften und den Argomenti der Kompositionen auch begrifflich faßt, ist theoriegeschichtlich von großer Aktualität. Ja man möchte sagen, daß Banchieri mit der musikalischen Demonstration der theoretischen Reflexion noch vorausleitet.

Mit Entschiedenheit hat wohl erstmals Pietro Pontio in seinem *Ragionamento di Musica* von 1589 den Begriff des Stils auf musikalische Sachverhalte angewandt. Hier ist die Rede vom „modo, o stile di comporre“, von der Weise oder dem Stil, in dem Madrigal, Messen oder Motetten zu komponieren seien.<sup>11</sup> Vor allem in der rhythmisch-metrischen Struktur definiert Pontio Unterschiede der verschiedenen Gattungen. Gioseffo Zarlino hatte in seinen ein Jahr zuvor erschienenen *Sopplimenti musicali* beklagt, daß oftmals Messen und andere Kirchenmusik und leichte Stücke wie Barzellette in „un modo, & in un medesimo stile“ geschrieben seien.<sup>12</sup> Pontios Versuch, unter dem Begriff „modo“ oder „stile“ technische Kriterien für das musikalische Dekor zu finden – im Grunde entwickelt er die Theorie dreier vom Dekor abhängiger „modi dicendi“, die sich durch den jeweiligen Grad von Gravità unterscheiden –, hat freilich Vorläufer: 1555 geht Nicola Vicentino in seinem Traktat über alte und neue Musik mehrfach auf die technischen Unterschiede der musikalischen Genres ein, er verwendet dabei den Begriff „modo di comporre“, den er jedoch auch in ganz allgemeinem Sinne gebraucht, in der Bedeutung von Art und Weise etwas zu machen: Kapitelüberschriften lauten so ganz lehrbuchartig: „Modo di comporre a due voci“ oder „Modo di comporre sopra il canto fermo“<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma 1588 (reprographischer Neudruck Kassel 1959, = Documenta musicologica 1,16). In seinem *Dialogo* von 1595 nahm Pontio diese Überlegungen erneut auf.

<sup>12</sup> Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588, S. 113: „Et peggio anco, che in esse [gemeint sind die „Cantilene, che compomgono alcuni de nostri Compositori moderni“] non si troua alcuna differenza tra quelle che compomgono per seruire al culto Diuino, nel lodare, pregare, & ringratiare Iddio nostro Signore, & à laude & gloria de i Santi cittadini del cielo, & di tutte l'Anime beate; & quelle che seruono ne i Theatri, ne i Giuochi, nelle Feste publiche, ne i Conuiti & ne i Balli: lequali sono piene de Numeri leggiери & di Mouimenti uani & lasciui, aggiunti alle fiate à parole uane, sporche, & piene di lasciua, che offendono le caste orecchie de gli Vditori. Et si odono tutte le cose loro fatte ad un modo, & in un medesimo stile [Hervorhebung L. S.]: percioche quei Numeri & quell'Harmonia che si ode in una Messa, & in uno salmo; che sono cose piene di grauità & santità; si ode anco in una Canzone ò Barzelletta, cosa uana & ridicolosa. Et dirò di più, cosa che mi fa alle fiate arrossire; che sono alcuni tanto temerarij & di tanta sfacciatezza, ch'ardiscono d'accommodare i cantici Euangelici & altre cose simili della“.

<sup>13</sup> Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555 (reprographischer Neudruck, hrsg. v. E. E. Lowinsky, Kassel 1959, = Documenta musicologica 1,17), fol. 83<sup>v</sup> bzw. 82<sup>v</sup>.

Bei Pontio und Vicentino fehlt noch der bei Banchieri zentrale Aspekt der Begriffe „stile“ oder „uso di comporre“, nämlich der Bezug auf einzelne Komponisten oder Regionen bzw. Nationen. Dies scheint auf den ersten Blick erstaunlich, denn in der älteren Musikgeschichte finden wir sehr wohl praktische Vorläufer, die von einer hohen Bewußtheit solchen Dingen gegenüber zeugen – etwa in der ostentativen Zusammenstellung unterschiedlicher, mit verschiedenen Sprachen und Nationen verbundener Genres in Orlando di Lassos Viersprachendruck von 1573: Er bietet jeweils sechs lateinische Motetten, französische Chansons, italienische Madrigale und deutsche Lieder. Die theoretische Reflexion und der entschiedene Begriff des Stils oder der Maniera zeichnet sich erst zögerlich ab. Dabei ist aber auch das Genre zu berücksichtigen, dem die herangezogenen theoretischen Quellen angehören. Pontio etwa gibt eine rudimentäre Kompositionslehre für italienische Leser, die gewiß weniger an Hinweisen zur Herstellung deutscher Lieder oder französischer Chansons interessiert waren.

Wichtig im Blick auf mögliche Quellen für die Reflexion außerhalb des im engeren Sinne musiktheoretischen Diskurses ist daher ein Text ganz anderer Art, die *Ragionamenti accademici* des Florentiners Cosimo Bartoli, eines musikalischen Laien.<sup>14</sup> Bartoli geht in den 1567 gedruckten Dialogen, die von verschiedenen Bereichen der Kunst, besonders von Malerei handeln, auch auf eine Reihe musikalischer Aspekte ein, unter anderem bietet er eine umfangreiche Erörterung über Komponisten von Ockeghem und Josquin bis zu Arcadelt. Hier tritt die „maniera“ einzelner Komponisten in den Blick. Viele seien in Josquins Fußstapfen getreten, Mouton, Brumel, Isaac usw. In Florenz habe Verdelot viele Werke geschaffen, die noch heute zur Verwunderung Anlaß geben, denn sie haben Leichtigkeit, Würde, Leidenschaft, Schnelligkeit, Langsamkeit, Fugen, ganz den Worten entsprechend, die er komponiert habe. In seine Fußstapfen wiederum sei Arcadelt getreten. Dann kommt die Sprache auf Gombert und Crecquillon, sie hätten eine von den anderen verschiedene „maniera“ in ihren Kompositionen gebraucht. Bartoli präzisiert noch diese „maniera“: In Gomberts vielen Motetten mit unterschiedlicher Stimmenzahl sei eine Ordnung („ordine“) befolgt, in der alle Stimmen ununterbrochen zusammen singen, mit engverbundenen Fugen, so daß daraus eine gewisse „grandezza“ entstehe.<sup>15</sup>

Bartoli charakterisiert hier die persönliche „maniera“ von Komponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Einige dieser Komponisten vergleicht er zudem mit Malern: Ockeghem, der die Musik nach langem Niedergang wiedererfunden habe, mit Donatello, der quasi die Skulptur wiederentdeckt habe, Josquin mit Michelangelo; beide seien bis heute in ihren Künsten unübertroffen. Sehr wahrscheinlich lehnt sich Bartoli dabei an die Ausführungen Giorgio Vasaris über die persönliche „maniera“ bildender Künstler an. Aber schon vor Bartoli und außerhalb von Florenz findet sich ein solcher Gebrauch des Begriffes „maniera“, in Ghiselin Danckerts Traktat von 1551, wo von der „maniera de M. Willaert“ die Rede ist, die andere – sehr zum Schaden der Musik –

<sup>14</sup> Zu Bartoli siehe James Haar, „Cosimo Bartoli on music“, in: *Early Music History* 8 (1988), S. 37–79; hier sind auch die Musik betreffenden Abschnitte aus Bartolis *Ragionamento* ediert.

<sup>15</sup> Ebd., S. 55.

nachahmen („imitare“).<sup>16</sup> 1558 spricht Zarlino in den *Istitutioni harmoniche* ebenfalls von der „maniera“ Willaerts, den er aber anders als Danckert als vorbildlichen Komponisten ansieht.<sup>17</sup> Der Begriff der „maniera“ ist also an sich wertneutral, er zielt als „maniera di Willaert“ auf musikalische Eigentümlichkeiten der Werke. Der Begriff „stile“ selbst tritt dann recht genau zur Zeit Banchieris in eben diesem Sinne auf: 1608 in Artusis *Discorso secondo* als „stile di Adriano“ im Rahmen der Debatte über die Prima und die seconda Pratica.

Ein weiteres wichtiges Zeugnis für die Einführung des Terminus „stile“ zur Charakterisierung von Komponisten ist eine Passage („De i riti e maniere c’hanno hauuto molti Musici, in hauer composto le loro Musiche armoniali“, Cap. LVII) aus dem zweiten Teil von Lodovico Zacconis *Prattica di Musica*, die wohl um 1600 konzipiert wurde – der erste Teil war 1596 abgeschlossen –, aber erst 1622, kurz vor Zacconis Tod im Druck erschien.<sup>18</sup> Zacconi berichtet von einem fiktiven Treffen einer Reihe von Komponisten mit Zarlino, das er in das Jahr 1584 verlegt. Er leitet es mit folgender Überlegung ein: Es sei offensichtlich, daß Gott seine vielfältigen Gaben so verteilt habe, daß oft die eine diesem, die andere jenem Menschen zugefallen sei. Dies sehen wir in jedem Beruf und auch in der Musik. Und da er von verschiedenen Stilen von Kompositionen sprechen wolle – wörtlich heißt es „varij stili, modi, e maniere di diverse compositioni“ –, sei angemerkt, daß die musica armoniale aus sieben verschiedenen Aspekten bestehe: „arte, modulatione, diletto, tessitura, contrapunto, inventione und buona dispositione“. Jedes dieser Dinge sei für den Komponisten wichtig; und in welchem Grade man sie antreffe, welche besonders überwiege, dadurch mache sich ein Komponist einen Namen und werde bekannt. Bei dem Treffen mit Zarlino seien nun die Stile verschiedener Komponisten besprochen worden: „dicendosi dello stilo di questo, e di quello“. Zarlino sagte von sich selbst, sein Geist sei vor allem der „regolar tessitura“ und der Kunst zugeneigt, wie auch der des anwesenden Costanzo Porta. Striggio habe mehr Talent zur „vaga modulatione“, Willaert „di grand’arte e giuditiosa dispositione“. Daher kommt es, daß, wenn man einmal ein Werk eines Komponisten gehört habe, man andere Werke sofort erkenne und sagen könne: sie stammen von diesem oder jenem.<sup>19</sup>

Ich übergehe die Bedeutung der verschiedenen Begriffe „tessitura“, „dispositione“, „arte“ usf. – James Haar hat sie eingehend kommentiert<sup>20</sup>. Wichtiger ist für unseren Zusammenhang die Formulierung dessen, woraus Banchieri den Effekt seiner „Barca“ zieht: die Idee eines persönlichen Stils der Komponisten. Das scheint etwas anderes zu sein, als die ältere Vorstellung, dieser Komponist habe eine bestimmte Technik entdeckt, die noch bei Bartoli im Vordergrund zu stehen scheint.

<sup>16</sup> Siehe Héctor E. Rubio, *Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 5), Tutzing 1982, S. 51; vgl. hierzu auch Wolfgang Treu, *Maniera und Manierismus im Musikschrifttum*, Diss. Freiburg 1986, Karlsruhe 1987, S. 103 f.

<sup>17</sup> Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558 (reprographischer Neudruck New York 1965), S. 205.

<sup>18</sup> James Haar, „A sixteenth-century attempt at music criticism“, in: *JAMS* 35 (1983), S. 191–209.

<sup>19</sup> Lodovico Zacconi, *Prattica di musica. Seconda parte*, Venedig 1622 (reprographischer Neudruck Hildesheim/New York 1982), S. 49–50.

<sup>20</sup> Haar, „A sixteenth-century attempt at music criticism“ [s. Anm. 18], S. 199–207.

Bisher habe ich nur vom Stil gesprochen und den zweiten Begriff aus dem Titel meines Vortrags beiseite gelassen: Nation. Gehen wir nochmals zu Banchieri zurück. Dort fanden wir neben der einem Komponisten zugeschriebenen „maniera“, oder dem „stile“ den Bezug auf regionale Zentren: Rom, Neapel; daneben aber zugleich auf Personen, die „interlocutori“, die nach ihrer Nationalität charakterisiert werden. Schauen wir auf den auftretenden Deutschen: Er wird als Baß eingeführt, er singt ein Kauderwelsch aus Deutsch oder Bayerisch, und er fällt durch sein Penchant zum Wein besonders auf. Er könnte zudem ein Militärangehöriger sein. Das ist – wie bereits angedeutet – seit dieser Zeit topisch. Auch daß er auf etwas grobe, musikalisch nicht sehr elegante Weise singt.

Der Deutsche tritt auf, wenn nicht als Exot, so als Karikatur – wie die Venezianer, der Florentiner oder die Juden. Banchieri ordnet ihm allerdings ein bestimmtes musikalisches Genre zu, das einzige, das genuin mit dem deutschen Bereich verbunden war: Der Deutsche singt ein Tenorlied. Damit präsentiert er aber eben keine aktuelle Musik, wie sie um das Jahr 1600 ein Madrigal nach Art Marenzios oder Gesualdos darstellte, sondern ein Genre, das sich zu dieser Zeit im europäischen Kontext längst als rückständig präsentierte.<sup>21</sup> Was sind nun die Voraussetzungen für die Charakterisierung des Deutschen, sieht man einmal vom literarischen Kontext ab? Gibt es eine Reflexion auf deutsche Musik im 16. Jahrhundert? Dazu nur ein Beispiel.

Hermann Finck zitiert 1556 in seiner *Practica musica*, einem Erzeugnis des protestantischen Mitteldeutschland, ein Diktum, das – wie er sagt – in aller Munde sei: „Germani boant, Itali balant, Hispani eiulant, Galli cantant“, und er ergänzt, von den „exteris gentes“ – den auswärtigen Nationen – seien die Deutschen viele Jahrhunderte lang für „amousoi“ gehalten worden.<sup>22</sup> Das Zitat findet sich am Ende des Traktats in einem Abschnitt, der der „defensio Germanorum“ gewidmet ist. Josquin, den Finck nach der alten Nationen-Einteilung zu den Deutschen rechnet, und Gombert dienen ihm zur Wiederlegung des Vorwurfs. Der Abschnitt über Josquin und Gombert ist neben einer Stelle aus Glareans *Dodecachordon*<sup>23</sup> vermutlich eine der Quellen für Cosimo Bartolis Komponistencharakteristik. Die noch lange nach dem 16. Jahrhundert immer wieder in verschiedenen Fassungen zitierte Formel „Germani boant, Itali balant“ usf. hat eine lange Vorgeschichte. Bei Franchino Gaffurio findet sie sich in folgender Form: „Anglici enim concinendo iubilant, cantant Gallici. Hyspani ploratus promunt. Germani ululatus. Itolorum nonnullos ut genuenses et ad eorum littora resident caprizare ferunt“<sup>24</sup>, die in der Bemerkung über die „Anglici“ auf eine Passage bei Johannes Tinctoris zurückgeht und

<sup>21</sup> Zur späten Pflege des deutschen Tenorliedes siehe Robert Caspari, *Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Quellen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*, München 1972.

<sup>22</sup> *Practica musica Hermanni Finckii, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Wittenberg 1556 (reprographischer Neudruck Hildesheim/New York 1971), fol. Ss I<sup>r</sup>: „Paucā hoc loco mihi pro defensione Germanorum dicenda restant, qui multis iam saeculis plane [amousoi] ab exteris gentibus habentur, a quibus, hac in arte haud excellere posse, constanter creduntur. Vnde omnibus in ore est usitatum illud dictum, a nescio quo parum nostrae genti aequo censore proditum: Germani boant: Itali balant: Hispani eiulant: Galli cantant.“

<sup>23</sup> Heinrich Glarean, *Dodecachordon. Liber tertius*, Basel 1547 (reprographischer Neudruck New York 1967), S. 362 f.; vgl. dazu Haar, „Cosimo Bartoli on music“ [s. Anm. 14], S. 58 f.

<sup>24</sup> Franchinus Gaffurius, *Theorica musice*, Mailand 1492 (reprographischer Neudruck New York 1967), fol. kV<sup>r</sup>.

sich über mehrere Zwischenstationen zumindest bis zur Entgegenstellung italienischen und französischen Gesangs um die Mitte des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt.<sup>25</sup> Lange vor der Reflexion auf nationale Unterschiede in der Komposition steht damit die auf nationale Unterschiede in der Gesangspraxis. Ein Bewußtsein vom fremder Praxis ist bereits deutlich – und freilich auch schon ideologisch geprägt – in den aus dem Ende des 9. Jahrhunderts datierenden Berichten des Johannes Diaconus einerseits und des Notker Balbulus andererseits über das Verhältnis von römischem und fränkischem Gesang.<sup>26</sup> Bei Finck spätestens ist allerdings nicht mehr allein die Art und Weise, wie gesungen wird, sondern – ja noch vielmehr – die musikalische Komposition selbst gemeint.

Fincks musikalische „defensio germanorum“ scheint Teil eines humanistischen Patriotismus zu sein, der die deutsche Nation gegen die anderen europäischen Gentes verteidigt. Dabei sind einige Topoi des Bildes deutscher Musik – der Begriff sei hier traditionell in einem weiten Sinne gemeint und nicht eingeschränkt auf Kunstmusik – selbst Produkte des Humanismus. Es ist allgemein bekannt, daß Tacitus *Germania*, die 1470 im Druck erschien, sowohl in Deutschland wie außerhalb einen wesentlichen Einfluß ausübte.<sup>27</sup> Ebenso wurde ein an Tacitus orientierter Text Silvio Ennea Piccolominis (*Germania*; Erstdruck Leipzig 1496 mit dem Titel *De Ritu. Situ. Moribus et Condicione theutoniae descriptio*) wichtig.<sup>28</sup> Der Gesang der Germanen wird als Kriegsgesang beschrieben, und ihre Trinkfreude hat hier ihren locus classicus, wenn auch ein deutscher Humanist wie Johannes Aventin dem entgegenhielt, die Germanen hätten nur an hohen Festen Wein getrunken und deshalb heiße bei ihnen das Fest Christi Geburt „Weynnachten“.<sup>29</sup> Thomas Morley wiederum äußerte in seiner *Plain and easy Introduction to practical music* von 1597 die Vermutung, die zahlreichen Trinklieder, die man in Italien anfinde, rührten gar nicht von Italienern her, oder seien zumindest nicht für diese geschrieben, sondern von oder für die Deutschen, die in Scharen die italienischen Uni-

<sup>25</sup> Siehe dazu den Kommentar in Finscher, „Die Entwicklung nationaler Stile“ [s. Anm. 1], S. 36–39 und den Abschnitt „Regional and national manners of discant“ (S. 421–426) in Rob C. Wegman, „From maker to composer. Improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450–1500“, in: *JAMS* 49 (1996), S. 409–479.

<sup>26</sup> Siehe dazu Hartmut Möller, „Institutionen, Musikleben, Musiktheorie“, in: *Die Musik des Mittelalters* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 2), Laaber 1991, S. 129–199, hier S. 140. Eine wichtige Darstellung von Gesangstechniken und auch ihrer regionalen Differenzierungen bietet auf einer breiten Grundlage theoretischer Quellen Timothy J. McGee, *The sound of medieval song. Ornamentation and vocal style according to the treatises*, Oxford 1998. Ein Sonderfall in der Frühgeschichte unserer Problematik ist die nationale Differenzierung der musikalischen Notation im 14. Jahrhundert, bei der, und zwar aus italienischer Perspektive, zwischen einem „aere ytalico“ und einem „aere gallico“ unterschieden wird; vgl. dazu neuerdings Oliver Huck, „‘Modus cantandi’ und Prolatio. ‘Aere ytalico’ und ‘aere gallico’ im Codex Rossi 215“, in: *Die Musikforschung* 54 (2000), S. 115–130. Inwiefern eine Verbindung zur musikalisch freilich eher vagen italienischen Beschreibung französischen Gesangs im Umkreis von Petrarca besteht, auf die etwa Finscher („Die Entwicklung nationaler Stile“ [s. Anm. 1], S. 36–39) hingewiesen hat, ist – soweit ich sehe – ungeklärt.

<sup>27</sup> Siehe Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600* (= Erträge der Forschung, 180), Darmstadt 1982, S. 27 und Hans Tiedemann, *Tacitus und das Nationalbewußtsein der deutschen Humanisten Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1913, bes. S. 25–33.

<sup>28</sup> Tiedemann, *Tacitus und das Nationalbewußtsein der deutschen Humanisten* [s. Anm. 27], S. 25–33.

<sup>29</sup> Ebd., S. 64.

versitäten bevölkerten.<sup>30</sup> Wie dem auch sei, bei Banchieri gehören der rauhe Gesang des Deutschen und die Trinkfreude zum Bild.

Finck übrigens bietet aus der Sicht des protestantischen Deutschland in seiner „defensio germanorum“ eine Argumentation, die noch 200 Jahre darauf bei Johann Joachim Quantz in dessen bekanntem Vergleich der Musik der europäischen Nationen für die Beurteilung der deutschen Verhältnisse eine Rolle spielt: Unsere „gens“ sei durch ihr „ingenium“ keineswegs weniger zum Gesang und zur Musik befähigt als die Italiener, Franzosen oder Spanier und andere, aber die verschiedene „studiorum ratio“, die unterschiedliche Art der Ausbildung, benachteilige die Deutschen. Während sich die ausländischen Nationen allein auf die Musik konzentrieren könnten, müssten deutsche Schüler viele Fächer lernen. Finck zielt offensichtlich auf die Bedeutung der *maitrisen* für die Ausbildung der Sänger in Frankreich und die Nöte deutscher Kantoren – bei Quantz sind es die gleichen (deutschen) Nöte und nun die italienischen Konservatorien<sup>31</sup>. Auch seien Musiker in Deutschland weniger geachtet und ihr Einkommen geringer – so argumentieren Finck wie Quantz. Dies stehe der Ausübung einer „ars liberalis“ entgegen – so Finck. Die Herrscher werden aufgerufen, diesen Zustand zu ändern.

Auch in Italien wird um die Mitte des 16. Jahrhunderts das Verhältnis von Nation und Musik angesprochen. Zarlino etwa äußert sich dazu in den 1558 gedruckten *Istitutioni harmoniche*. Die erste Passage steht in einer langen, bis auf die Antike zurückreichenden Tradition. Die musikalischen Tonarten, die Modi, seien nach den griechischen Völkern benannt, die sie erfunden hätten.<sup>32</sup> Kurz nach dieser Erklärung kommt Zarlino auf die modernen Nationen zu sprechen. Auch hier gebe es Unterschiede zwischen der Musik der Italiener, Spanier, Franzosen und Deutschen, je nach Art der Harmonie, der Verse und der gebrauchten Instrumente.<sup>33</sup> Eine Charakteristik der modernen Nationen und ihrer Musik, wie sie der antiken Ethoslehre entspreche, gibt Zarlino allerdings nicht. Das direkte Modell für Zarlinos Ausführungen scheint in einem Kapitel von Pietros Aarons zehn Jahre vor Zarlinos Schrift gedrucktem *Lucidario in musica* zu liegen. Auch Aaron referiert zunächst antike Bemerkungen über die traditionellen Tonartnamen und zieht dann einen Vergleich mit der Musik seiner Zeit, wobei er kurz – wie dann sehr ausführlich Zarlino – auf die Bedeutung der jeweiligen Sprache für die Musik der Nationen

<sup>30</sup> Thomas Morley, *A plain and easy introduction to practical music*, hrsg. v. R. Alec Harman, London 1952, S. 295: „The slightest kind of music (if they deserve the name of music) are the Vinate or drinking songs, for, as I said before, there is no kind of vanity whereunto they have not applied some music or other, as they have framed this to be sung in their drinking; but that vice being so rare among the Italians and Spaniards I rather think that music to have been devised by or for the Germans (who in swarms do flock to the University of Italy) rather than for the Italians themselves.“

<sup>31</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 (reprographischer Neudruck München/Kassel 1992), S. 331 f. (VIII. Hauptstück, § 86).

<sup>32</sup> Zarlino, *Le istitutioni armoniche* [s. Anm. 17], S. 293 f.: Die „Antichi“ nannten die Tonarten „Modi; aggiungendoli Dorio, o Frigio, ouero altro nome, secondo il nome de i popoli, che furno inuentori di quella harmonia, ouero da quelli, che più si dilettauano di quella specie di harmonia, che di vn' altra: Imperoche l' harmonia Doria fù denominata dalli Doriensi, che furono li suoi inuentori; la Frigia dalli popoli, che habitauano la Frigia; et la Lidia da quel li di Lidia, et cosi le altre per ordine.“

<sup>33</sup> Ebd., S. 295 f.

hindeutet.<sup>34</sup> Aaron stößt sich übrigens ebenso wie Finck, allerdings aus italienischer Perspektive, an dem Spruch über den Gesang der modernen Nationen, der den Franzosen das Singen („il cantare“), den Engländern das Jubilieren („il giubilare“), den Spaniern das Weinen oder Wimmern („il piangere“), den Deutschen das Heulen oder Schreien („l'urlare“) und den Italienern schließlich eine Gesangsweise zuordnet, die als „il caprezzare“ bezeichnet wird.<sup>35</sup> Er hält die Herabsetzung der Italiener für ein Werk des Neides und der Mißgunst gegenüber der italienischen Nation, die doch eine Vielzahl von hervorragenden Sängern und Musikern hervorgebracht habe, wie er dann mit einer umfangreichen Namensliste belegt.<sup>36</sup>

Gehen wir zeitlich einen Schritt weiter voran, so finden wir auch die bei Zarlino und Aaron noch ausgesparte Übertragung der antiken Betrachtungsweise nach ethischen Aspekten explizit im theoretischen Diskurs über die Musik der modernen Nationen. Dabei verschiebt sich der Ort der Reflexion von Italien nach Frankreich. Marin Mersenne stellt im zweiten Buch seiner „Harmonie universelle“ von 1639 Überlegungen zur Gesangsweise in Italien und Frankreich an.<sup>37</sup> Er steht damit in dieser Zeit in Frankreich nicht allein. Aus dem Jahr 1639 datiert auch der Bericht des Gambisten André Maugars, der einem französischen Adressaten auf dessen Wunsch von Rom aus über den Zustand der italienischen Musik berichtet.<sup>38</sup>

Mersenne teilt eine Beobachtung mit, die für den weiteren Verlauf der Diskussion über Musik und Nation, die ihren Höhepunkt um 1753 im Buffonistensteit findet, von

<sup>34</sup> Pietro Aaron, *Lucidario in musica*, Venedig 1545 (reprographischer Neudruck New York 1978), fol. HH2<sup>v</sup>–HH3<sup>r</sup> (= Libro quarto, capitolo 1).

<sup>35</sup> Ebd., fol. HH3<sup>r</sup>.

<sup>36</sup> Ebd., fol. HH3<sup>r</sup>–HH4<sup>r</sup>: „à Franciosi il cantare, alli Inglesi il giubilare, alli Hispagnuoli il piagnere, a Tedeschi l' urlare, Et all' Italiani il caprezzare, laqualcosa non mi si puo far a credere, che da altro proceda, che da inuidia, et malignita essendo da questi tali stato non solamente dato il luogo da sezzo alla Italia, ma anche quella di uituperoso, et biasimeuole nome chiamata, Non è da douer esser fatto certamente tal giuditio, percioche posto che la natura di particolare, et spetial gratia non habbia conceduto alla Italia, che in essa tutto siano eccellenti in questa facolta di Musica, non è pero, che cosi fra noi non ui habbia di buoni, et eccellenti Musici, come in Francia, et in qualunque altra prouincia, si come in quelle medesimamente di ogni maniera se ne ritrouano, Anzi uuo, che a loro consolatione, et conforto sappiano questi nostri maliuoli, et detrattori, che se Franciosi, Tedeschi, ò niun altro barbaro hanno qualche parte, che traluca in loro, che tutto hanno (sia detto con loro pace) apparato in Italia come quella, che è cimento, et paragone di tutti i belli et buoni ingegni, et doue loro conuiene che uengano a pigliare il giuditio e'l condimento di ogni lor sapere, A torto adunque questi tali tal nome di imperfettione danno a gli Italiani, conciosia cosa che gia molti cosi huomini, come donne degni et eccellenti cantori siano stati, et hora siano in Italia, de quali alcuni che lungo fora a raccontargli tutti parte per non de fraudarli di quello, che loro meritamente si conuiene, et parte per dar a diuedere a questi tali quanto sia falsa la loro oppenione, et il giuditio, che fanno de gli Italiani, danno saranno ricordati, et celebrati, Et primieramente non è niuno, che non sappia di quanta eccellenza sia stato, et siano“; es folgt die Namensliste.

<sup>37</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, Paris 1636 (reprographischer Neudruck, Paris 1986), „Traitez des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, & de la Composition“ (in Bd. 2), hier S. 356–358: „Advertissement pour le Maistres qui enseignent à chanter: où il est parlé des Airs Italiens“.

<sup>38</sup> Siehe Wilhelm J. von Wasielewski, „Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte* 10 (1878), S. 1–9, 17–23. André Maugars *Response faite à vn curieux svr le Sentiment de la Musique d'Italie. Escrite à Rome le Premier Octobre 1639* – Maugars hielt sich 1638/39 in Rom auf – wurde 1639 oder 1640 erstmals gedruckt; dann wieder – „mit geringen Modificationen“ (laut Wasielewski) – 1672, 1697 und 1700.

Bedeutung sein wird. Er geht in seinem Vergleich der italienischen und französischen Musik von deren Fähigkeit aus, die Leidenschaften darzustellen. Die Italiener stellen, soweit sie können, in ihrem Gesang die Leidenschaften dar („representent les passions & les affectations de l'âme & de l'esprit“), zum Beispiel den Zorn, die Wut, den Ärger, die Schwäche des Herzens und andere Leidenschaften mehr, und dies mit einer solchen Kraft, daß man denkt, sie werden selbst von den Leidenschaften bewegt, die sie singend darstellen. Unsere Franzosen hingegen begnügen sich damit, dem Ohr zu schmeicheln, und sie haben eine fortwährende Weichheit in ihrem Gesang, die die Kraft hindert. Mersenne weist dann auf Caccini und seine Gesangslehre hin. Die französischen Sänger hielten die neuen Exklamationen und Accente für zu theatralisch, Mersenne fordert jedoch, die neuen Techniken aufzunehmen und sie der französischen Douceur anzupassen.<sup>39</sup>

Für Mersennes Ansichten über italienische Musik war sein Briefwechsel mit Giovanni Battista Doni wichtig, der gleichfalls an der Frage von Nation und Musik interessiert war. Doni hält die italienische Musik für die vollkommenste. Nachdem lange Zeit die Oltramontani – Josquin, Mouton, Gombert und andere – führend gewesen seien, habe sich dies geändert, wofür er eine Reihe von Komponisten und Theoretikern von Zarlino, über Marenzio, Palestrina, Pomponio Nenna bis Gesualdo anführt. Über die französischen Musiker schrieb er im Jahr 1636 an Mersenne: „Statt die Melodie zu variieren und sie kunstvoll zu machen, halten sie sie simpel und trivial und bleiben lange bei einem Ton. Wenn auch die<sup>o</sup> Musiker sich diesem Stil verpflichtet fühlten, so läge es an den Fürsten, sie so zu unterstützen, daß sie sich besseres aneignen könnten“.<sup>40</sup>

Doni ist von der Superiorität der italienischen Musik überzeugt. In seinem *Trattato della musica scenica* (geschrieben 1633/35)<sup>41</sup> empfiehlt er den Komponisten, sich dennoch mit der Musik anderer Nationen zu beschäftigen, denn jede habe ihre eigenen Vorzüge. Hier tritt nun eine Topik von Nationalmusik auf, die im 17. und 18. Jahrhundert von einiger Bedeutung sein wird. Sie bezieht sich zudem nicht mehr allein auf Vokalmusik, sondern auch auf charakteristische Tänze und ihre Stilisierung: Den Spaniern könne man einiges im Blick auf würdige und majestätische *soggetti* ablernen, z. B. von ihren Pavanen. Den englischen und deutschen Canzoni könne man einige „congetti ardi e militari“ entnehmen, in der Allemande zeige sich ein gewisses mannhaftes und militärisches Wesen, das der phrygischen Manier der Alten entspreche. Doni geht außerdem noch charakterisierend auf die Franzosen, die Portugiesen, die Sizilianer und die Grie-

<sup>39</sup> Mersenne, *Harmonie universelle* [s. Anm. 37], Bd. 2, S. 357.

<sup>40</sup> „Car au lieu de faire la melodie varree et artificieuse, ils l'on faicte pour la pluspart simple et triviale, comme l'on voit en la suite des notes qui s'arrestent souvent sur la mesme corde. Tant s'en faut doncques que vos musiciens soient obligez à ce stile, que pour moy ils ont le chemin ouvert de perfectionner beaucoup en le changeant [...] Et je m'assure que si voz Princes vouloient faire la despence et que le temps le permist, cela reussiroit assez heureusement“; zitiert nach Cowart, *The origins of modern musical criticism* [s. Anm. 1], S. 146, vgl. auch S. 10 f.

<sup>41</sup> Giovanni Battista Doni, „Trattato della musica scenica“, in: Giovanni Battista Doni, *Lyra Barberina*, Bd. 2, 1763, S. 1–152, hier Capitolo XLV „Delle qualità naturali, e artificiali, che si richiedono nel Compositore di queste Musiche sceniche“, S. 129–132.

chen ein.<sup>42</sup> Gerade in der Erweiterung der traditionellen Nationenliste wird bei Doni der Aspekt des musiktheatralischen Exotismus deutlich, der in Spektakeln wie den eingangs erwähnten „Wirthschaften“ im späten 17. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt erreicht.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts kommt es dann zu einem Versuch, die Begriffe von Stil und Nation in eine umfassende Systematik einzubetten. Athanasius Kircher entwickelt in seiner *Musurgia universalis* von 1650 einen doppelten Stilbegriff. Er spricht vom *Stylus impressus* und von *Stylus expressus*. Unter dem *Stylus expressus* versteht Kircher die Schreibweise – er spricht von auch „ratio“ und „methodus“ – von Kompositionen, und er entwickelt von hier aus eine Stilssystematik, die sich sowohl auf den Ort und die Funktion von Musik wie auf technische Merkmale bezieht: Dem *Stylus ecclesiasticus* etwa steht der *Stylus theatralis* gegenüber, dem *Stylus ligatus* ein *Stylus solutus*. Der *Stylus impressus* hingegen sei nichts anderes als eine Neigung zu dieser oder jener Art von Musik, die vom natürlichen Temperament der Menschen abhängt. Diese Überlegung führt bei Kircher zur Vorstellung eines nationalen Stiles, er spricht explizite vom *stylus Germanorum*, vom *stylus Gallorum* usw. Ich zitiere nach einer zeitgenössischen Übersetzung: „die Italiäner haben einen anderen *stylum* als die Teutschen / diese als die Frantzosen / diese als die Spanier / ja die Engländer haben auch einen ganz fremden *stylum*: jeder richtet sich nach dem natürlichen Temperament / und des Lands Gewohnheit.“<sup>43</sup> Bei Kircher verschränken sich damit quer zum Begriffspaar von *Stylus expressus* und *Stylus impressus* die traditionelle Nationentopik, die sich zunächst auf Gesangsarten bezieht, und der neue Blick auf die musikalische Komposition.

Kircher knüpft hier an eine lange Tradition an, die die Lehre vom Ethos der Tonarten mit der Temperamentenlehre verbindet. Das Temperament der Völker wird nun nach

<sup>42</sup> Ebd., S. 131: „[...] sebbene la Musica Italiana pare, che sia la più eccellente, e varia di tutte; tuttavia ricordiamoci, che *non omnis fert omnia tellus*: anzi una nazione eccede in una cosa, e un'altra in altra, secondo i diversi genii di ciascuna; poichè il giudiziooso Compositore potrà dalle cantilene Franzesi (che hanno grandissima varietà, e leggiadria in cose allegre) cavarne di bei passi, e arie molto spirituose, e vaghe. Dalle Spagnuole antiche potrà imitare molte cose intorno al Melos, e Ritmo per li soggetti gravi, e maestosi; per esempio dalla Pavaniglia; e dalle moderne, e prese da' Moreschi caverà altresì arie belle, e briose; ma più dissolute, e molli. Le Musiche Portoghesi poi gli somministreranno concetti molto teneri, e affettuosi; e per le cose meste, e lugubri potrà arricchire la vena con li Canti Siciliani, benchè poco variati. E se vorrà passare più oltre, nelle Canzoni Inglesi, e Tedesche troverà anco che imitare per certi concetti arditissimi, e militari; riconoscendosi, massime nelle Allemande certo costume virile, e militare, qual' era la maniera Frigia appresso gli Antichi. Ho notato ancora, che i Greci moderni [benchè li meschini siano oggi molt' rozzi, e imbastarditi col commercio de' Turchi anco in questa parte] tuttavia ne' loro Canti piani, ed Ecclesiastici hanno bellissimi passaggi, e accenti: onde se s'intavolessero con le nostre note, vi si troverebbe gran diversità da quelli, che si usano fra noi, e se ne potrebbe arricchire quest'arte. Ma soprattutto dovrebbe fare grande studio il Musico nelle migliori Opere, che vanno intorno di composizioni vocali, e instrumentali [...] un Autore vale in uno stile, e non in un altro“.

<sup>43</sup> Kircherus *Jesuita Germanus Germaniae redonatus sive Artis Magnae de Consono & Dißono Ars Minor* Das ist Philosophischer Extract und Auszug, aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda *Musurgia Universalis* [...] / Ausgezogen und verfertiget auch mit einem nötigen Indice gezieret von Andrea Hirschen, Schwäbisch Hall 1662 (reprographischer Neudruck Leipzig 1988, = Bibliotheca musica-therapeutica, 1), S. 131; im Original: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 2 Bde., Rom 1650 (reprographischer Neudruck Hildesheim/New York 1970), Bd. 1, S. 543: „Habent Itali *stylum melotheticum* diuersum à Germanis; hi ab Italis, & Gallis, Itaque a Hispanis; habent & Angli nescio quid peregrinum; vnaquaque naturali temperamento, patriaeque consuetudini conuenientem *stylum*.“ Zu Kirchers Stiltheorie vgl. Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts* [s. Anm. 1], S. 14 ff., passim.

Kircher wesentlich durch ihre Umwelt bestimmt, durch das Klima, in dem sie leben. Unter solchen Voraussetzungen versammelt Kircher nun eine ganze Reihe von musikalischen Eigenschaften der Völker. So heißt es etwa: „Teutsche lieben den stylum motecticum, und die syncopationes und fugas; die Frantzosen lieben den stylum hoporchematicum und das Hupfen / springen“.<sup>44</sup> Und bei Kircher begegnet nun auch wieder das bekannte lateinische Diktum, das die Völker nebeneinander stellt:

Die Italiäner hassen an den Teutschen ihre morosische Gravität / so sie in ihrem stylo sehen lassen: an den Frantzosen die gar zu vielfältige teretismos und Erzitterung der Stimmen in den harmonischen ClauseIn / etc. an den Spaniern den angenommenen Pracht und Stoltz: dagegen diese strafen an den Italiänern die unannehmliche Wiederholung der Trillen / dardurch / sonderlich wann sie indiscret gemacht werden / alle Zierd der Harmony benommen wird / komt hinzu das ungereimte capriziren der Stimmen / da mehr Gelächter als affectus bewogen werden / nach dem Sprüchwort: Itali caprizant, Hispani latrant, Germani boant, cantant Galli. Die Teutschen haben ein kaltes Land / also eine kalte complexion und grobe Stimm.<sup>45</sup>

Der Prozeß der europäischen Staatenbildung, ein Aspekt, der bislang noch nicht angesprochen wurde, wird bald nach dem Erscheinen von Kirchers *Musurgia universalis* für die Diskussion über das Verhältnis von Musik und Nation relevant. Dazu nur zwei Hinweise. In Frankreich entwickelt sich im Zusammenhang mit der Adelsfronde und dem Widerstand gegen den Königshof eine Opposition gegen die von Kardinal Mazarin bevorzugte italienische Musik.<sup>46</sup> In Deutschland andererseits entsteht während des dreißigjährigen Krieges ein erheblicher Widerstand gegen ausländische kulturelle Einflüsse. Die Sprachgesellschaften mit ihren Purifikationsbestrebungen sind hier wichtig, die Opposition gegen das „Alamode“-Wesen, dem ein Bild deutscher Treuerzigkeit und Tapferkeit entgegengesetzt wird.<sup>47</sup> In diesem Kontext finden sich nun wiederum Angriffe vor allem gegen italienische Musik und zugleich einzelne Vorstellungen darüber, was deutscher Musik eigen sei. Diese Bewegung bricht allerdings nach 1650 weitgehend ab.<sup>48</sup>

Zum Abschluß sei nochmals auf ein musikalisches Beispiel verwiesen: In Lullys *Ballet de la raillerie* von 1659 treten die „Musique italienne“ und die „Musique

<sup>44</sup> Kircherus *Jesuita Germanus* [s. Anm. 43], S. 133; im Original: Kircher, *Musurgia universalis*, Bd. 1, S. 544: „Germani polyodias stylum plurimum uocum, uti & uarietatem harmonicam mirum in modum amant, plurimumque laborant, ut polyodiam ingeniosè per syncopationes, & fugarum uocum artificiosè se insequentium fugas concinent, stylo motectico vt plurimum indulgentes. Galli ingeniosis melismaticis clausulisque variè combinatis hyporchematicum stylum amplexi, aures eo mirificè titillant.“

<sup>45</sup> Kircherus *Jesuita Germanus* [s. Anm. 43], S. 131 f.; im Original: Kircher, *Musurgia universalis*, Bd. 1, S. 543: „Oderunt Itali plus aequo morosam in Germanis styli grauitatem; dedignantur in Gallis frequentes illos in clausulis harmonicis teretismos, in Hispanis pomposam, & affectatam quandam grauitatem.“

<sup>46</sup> Vgl. hierzu Cowart, *The origins of modern musical criticism* [s. Anm. 1], S. 13 f.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu Kurt Wels, *Die patriotischen Strömungen in der deutschen Literatur des Dreißigjährigen Krieges*, Diss. Greifswald 1913.

<sup>48</sup> Vgl. hierzu Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600* [s. Anm. 27], S. 25–29 und S. 37 f. zu Hans Michael Moscheroschs (Philander von Sittewalds) Kritik aus dem Jahr 1655 an Johann Rosenmüller, dem „unzüchtige mit Italienischen Sprüngen und hupfen gespielte lieder“ vorgeworfen werden.

française“ als allegorische Gestalten auf und führen ein Streitgespräch.<sup>49</sup> Hier wird die Musik der beiden Nationen vorgeführt, und es wird über sie zugleich disputiert. Wenn die „Musique italienne“, die italienisch spricht, der französischen Musik vorwirft, sie singe in klagendem Ton, dann geschieht dies in einem dezidiert französischen Tonfall, wenn die „Musique française“ hingegen auf französisch die italienischen Gesangsmanieren kritisiert, dann in typischen italienischen Koloraturen<sup>50</sup>. Musik- und Theoriegeschichte finden sich hier zusammen in einem Genre, das durchaus nationalen Charakter hat, dem Raisonnement.

---

<sup>49</sup> Vgl. hierzu Cowart, *The origins of modern musical criticism* [s. Anm. 1], S. 16.

<sup>50</sup> An anderer Stelle wird italienische Chromatik karikiert; siehe ebd.

# Heinrich Isaacs (?) *Missa Carminum*

## Überlieferung – Werkgestalt – Gattungskontext

von Jürgen Heidrich

Spätestens seit August Wilhelm Ambros' *Geschichte der Musik* von 1868 wird Heinrich Isaac eine besondere Stellung in der deutschen Musik- und Kompositionsgeschichte zugewiesen.<sup>1</sup> Er gilt seitdem als derjenige Meister unter den in Europa tonangebenden Franco-Flamen des Josquinzeitalters, der – gleichsam als Praeceptor Germaniae – die aktuellen internationalen Entwicklungen nach Deutschland transferiert habe, der, aufgrund seiner Tätigkeit in der maximilianischen Hofkapelle von zentraler Warte aus die bis dahin periphere, um nicht zu sagen rückständig-bedeutungslose deutsche Musikpraxis und -pflege entscheidend gefördert und geprägt habe.<sup>2</sup>

Folgerichtig hat die spätere Forschung im Schaffen Isaacs die Durchdringung typisch franco-flämischer Prinzipien mit prononciert deutschen Verfahrensweisen und Traditionen beobachtet; erinnert sei hier nur an Phänomene wie Isaacs Umgang mit der spezifisch deutschen Alternativ-Praxis in den Messen<sup>3</sup> oder an die süddeutsch-lokale, liturgische Usancen berücksichtigenden, systematisch angelegten Propriumszyklen des *Choralis Constantinus*.<sup>4</sup> Vor allem aber galt Isaacs Hinwendung zur dezidiert deutschen Gattung des Tenorlieds als eine wichtige Voraussetzung für seine historiographische Ernennung zum „größten [nota bene] deutschen Tonsetzer vor Ludwig Senfl“<sup>5</sup>, sogar zum „Stammvater der ganzen deutschen Tonkunst“<sup>6</sup> schlechthin. Denn: So wenig das deutsche Tenorlied im „europäischen Kontext“ eine tragende Rolle spielte, so gewichtig erschienen die einschlägigen Versuche Heinrich Isaacs, dem starren Tenorliedsatz franco-flämische Impulse zu geben; daß für die Interpretation dieses Sachverhalts seit dem 19. Jahrhundert insbesondere Motive der nationalen kulturellen Identität und Aneignung eine Rolle spielten, sei hier erwähnt, aber nicht weiter ausgeführt. Symptomatisch für die offenbar bereits seit dem 16. Jahrhundert erkennbare liedspezifische Ausrichtung der deutschen Isaac-Rezeption ist jedenfalls, um nur ein Beispiel zu nennen, die kaum zu erklärende, außerordentliche Popularität und Wirkungsmächtigkeit seines

<sup>1</sup> August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Leipzig 1893, S. 389 ff.

<sup>2</sup> Eine solche Vorstellung ist schon durch die Einteilung des Isaacschen Œuvres „in eine deutsche, eine niederländische und eine italienische Gruppe“ belegt, die ebenfalls auf Ambros zurückgeht; ebd., S. 391. Daß Isaac von Ambros sogar als genuin deutscher Komponist bezeichnet wird, berührt die Einschätzung der erwähnten Rezeptionsbedingungen nur am Rande.

<sup>3</sup> Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs* (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ser. II, vol. 28), 3 Bde., Bern-Stuttgart 1977; hier: Bd. 3, S. 11 ff. und 116 ff.

<sup>4</sup> Grundlegend zu diesem Themenfeld: Gerhard-Rudolf Pätzig, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus“*, 2 Bde., Diss. Tübingen 1956 (maschschr.).

<sup>5</sup> Ambros, *Geschichte der Musik* [s. Anm. 1], S. 389.

<sup>6</sup> Otto Kade, Art. „Heinrich Isaacs“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 14, Leipzig 1881, S. 605.

Innsbruck-Liedes.<sup>7</sup> Darüber hinaus hat die Forschung namentlich in der *Missa Carminum* die Verschmelzung deutscher Traditionen mit franco-flämischer Modernität auf der Grundlage weltlichen deutschen Liedmaterials erkannt. Der Messenzyklus gilt konsequenterweise als wichtiger, nämlich betont ‚deutsch inspirierter‘ Beitrag zur zentralen Gattung des mehrstimmigen Ordinariums um 1500 im Sinne einer förmlichen Exponierung nationalen Kulturguts.<sup>8</sup>

Gattungsspezifisch gehört die *Missa Carminum* zum Typus des über weltliche Fremdvorlagen gearbeiteten Messordinariums. Bekanntlich dient die Verwendung einer einheitlichen Vorlage in sämtlichen Hauptteilen dem Ziel der musikalischen Zyklusbildung.<sup>9</sup> Anders aber als in den modellhaften Chansonmessen burgundischer oder franco-flämischer Provenienz wird hier jedoch nicht nur eine den musikalischen Zusammenhang stiftende Vorlagenmelodie durchgängig verwendet, sondern ein – offenbar bis heute nicht vollständig identifizierter – regelrechter Katalog verschiedener Lieder.<sup>10</sup> Die Zusammenhalt stiftende Funktion der Fremdvorlage ist somit, aufgrund des vielfältigdisparaten Materials, gewissermaßen aufgehoben. Ob man, mit Friedhelm Krummacher, in diesem Verfahren tatsächlich den – zunächst paradox anmutenden – bewußten kompositorischen Versuch sehen muß, „die Einheit des Zyklus gerade durch den Gegenpol der Diversität zu bewahren“, bleibe vorerst dahingestellt.<sup>11</sup> Wegen ihrer außergewöhnlichen Konzeption, eben der Abundanz weltlicher deutscher Liedmelodien, nimmt die *Missa Carminum* jedenfalls eine singuläre Stellung im Isaacschen Messenschaffen ein und genießt aufgrund der Untersuchungen etwa Hans Joachim Mosers<sup>12</sup>, Martin Staehelins<sup>13</sup>, Friedhelm Krummachers<sup>14</sup>, schließlich auch durch die frühe ‚populäre‘ Edition Reinhold Heydens im *Chorwerk* aus dem Jahre 1930<sup>15</sup>, besondere Aufmerksamkeit und Reputation. Fraglos ist die *Missa Carminum* bis heute die prominenteste Messe Heinrich Isaacs.

<sup>7</sup> Vgl. dazu: Andrea Lindmayr-Brandl, „Innsbruck, ich muß dich lassen“. Eine Rezeptionsgeschichte des Isaakschen Liedsatzes“, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I.* (Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung), hrsg. v. W. Salmen, Innsbruck 1997, S. 255–280. Martin Staehelin, „Heinrich Isaac und die Frühgeschichte des Liedes ‚Innsbruck, ich muß dich lassen‘“, in: *Liedstudien, Festschrift Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. M. Just und R. Wiesend, Tutzing 1989, S. 107–120.

<sup>8</sup> Dies um so mehr, als die *Missa Carminum* die einzige Meßkomposition Isaacs überhaupt ist, die deutsche Vorlagen verwendet.

<sup>9</sup> Vgl. dazu grundsätzlich: Ludwig Finscher, „Die Messe als musikalisches Kunstwerk“, in: *NHdb* 3, 1, S. 193–275.

<sup>10</sup> Freilich ist die Verschiedenartigkeit des verwendeten Vorlagenmaterials in den einzelnen Sätzen noch kein Spezifikum der *Missa Carminum*. Erinnert sei nur daran, daß sich die prinzipielle Form mehrstimmiger Meßvertonung, diejenige mit zugrunde gelegten Eigenenores, ihrer Natur nach ebenfalls azyklisch verhält, weil die choralen Melodien in allen Ordinariumsteilen in der Regel unterschiedlich sind.

<sup>11</sup> Friedhelm Krummacher, „Liedweise und Kontrapunkt. Beobachtungen an Isaacs ‚Missa Carminum‘“, in: *Von Isaac bis Bach, Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel etc. 1991, S. 15–26.

<sup>12</sup> Hans Joachim Moser, „Kaiser Maximilian und sein Komponist: Die Volksliedquellen zu Isaacs *Missa Carminum*“, in: *Deutsche Musikkultur* III (1938), S. 124–130. Ders., *Missae Carminum*, Wolfenbüttel-Zürich 1962.

<sup>13</sup> Insbesondere Staehelin, *Messen* III [s. Anm. 3], S. 54–63. Staehelin, *Innsbrucklied* [s. Anm. 7], passim.

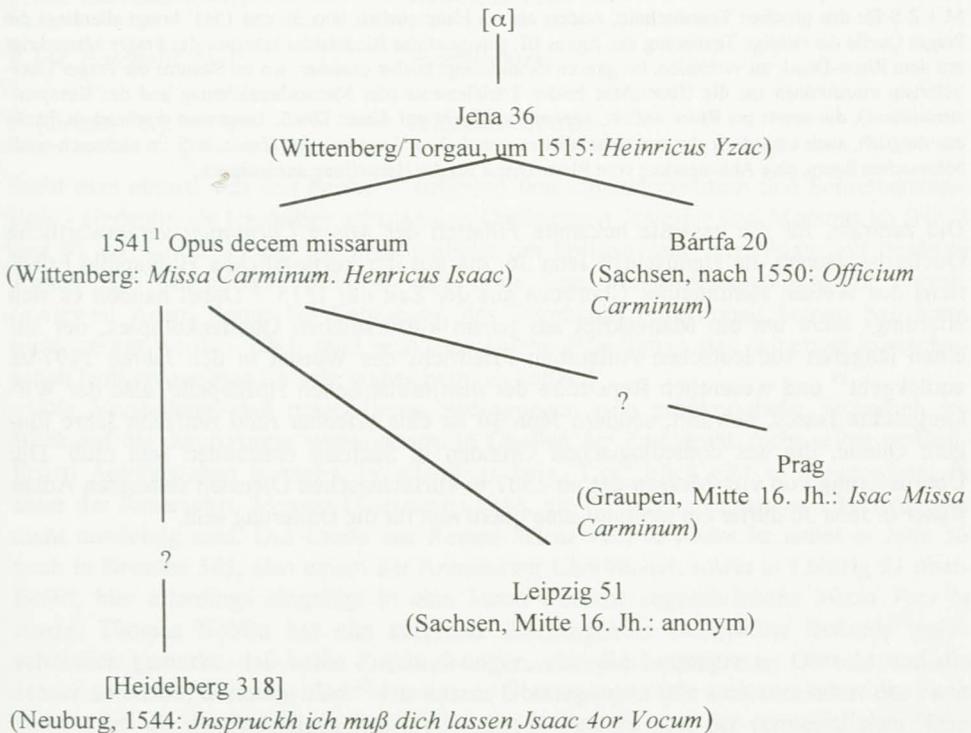
<sup>14</sup> Krummacher, *Liedweise und Kontrapunkt* [s. Anm. 11], passim.

<sup>15</sup> Siehe *Chorwerk* 7; eine unveränderte Neuauflage gab Friedrich Blume heraus (o.J.); eine moderne, quellenkritischen Ansprüchen genügende Edition fehlt bis jetzt.

Vor diesem rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund, der hier nur einführend und stark verkürzt dargestellt zu werden braucht, seien in der Folge Probleme und offene Fragen zu Überlieferung, Werkgestalt und Gattungskontext der *Missa Carminum* vorgetragen. Sehr rasch wird dabei deutlich werden, daß die Überlegungen im Kern auf das Problem der Echtheit zusteuern, auf die Frage also, ob weiterhin Heinrich Isaac als Autor dieser Messe in Betracht gezogen werden kann.<sup>16</sup>

## 1. Überlieferung

Im Vergleich mit sämtlichen übrigen Messen Heinrich Isaacs fällt die ausgesprochen periphere, nach Lage der Quellen wesentlich aus dem mitteldeutschen Raum ausgehende Überlieferung der *Missa Carminum* auf. Nach den grundlegenden Untersuchungen Martin Staehelins ergibt sich folgendes Stemma:



<sup>16</sup> Erste Überlegungen zur Echtheitsfrage finden sich in: Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 84), Baden-Baden 1993, S. 411 ff.

Das in dem Stemma genannte Prager Chorbuch (Národní knihovna České Republiky, ohne Signatur) ist in der Forschung bisher nahezu unbekannt; eine umfassende Publikation durch tschechische Kollegen ist geplant. Bei dem Manuskript handelt es sich um ein Chorbuch offenbar des mittleren 16. Jahrhunderts mit originalembraunem Ledereinband; darauf befinden sich Stempel antiker Autoren sowie Medaillons der Reformatoren und Humanisten Johann Hus, Martin Luther, Philipp Melanchthon und Erasmus von Rotterdam. Fol. 18<sup>r</sup> enthält eine Eintragung, die eine Verbindung mit der Ortschaft Graupen im südlichen Sachsen nahelegt.

Inhalt: 1. Anon., *Missa dominicalis*; 2. Josquin, *Missa Hercules dux ferrarie*; 3. Josquin, *Missa Ave maris stella*; 4. Isaac, *Missa Presulem epebeatum* (bisher unbekannt); 5. Isaac, *Missa Carminum*; 6. Brumel, *Missa A l'ombre d'ung buissonet*; 7. Toni communes missae; 8. Isaac, *Missa Salva nos*; 9. Anon., *Missa Vulnerasti cor meum*.

Eine Beurteilung der Prager Fassung der *Missa Carminum* ist problematisch. Sie erscheint, infolge regelrechter (Schreib-)fehler bisweilen wenig zuverlässig; besonders auffällig sind die Abweichungen im Blick auf die verarbeiteten Vorlagen (etwa besonders plakativ in der nichtkorrekten Übernahme des Innsbruckliedes im Diskant (Christe II). An rhythmischen Modifikationen finden sich öfter die Zusammenfassung zweier Minimae (M) zu einer Semibrevis (S), beziehungsweise umgekehrt, die Aufspaltung von einer S in zwei M. Das Ergebnis ist nicht selten eine wenig plausible Silbenverteilung, wie z. B.: T. 45 im Gloria: Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te. Statt der adäquaten neun M + eine S (Jena 36, 1541<sup>1</sup>) für die zehn Silben finden sich in Prag 3 M + 1 S + 2 M + 2 S für den gleichen Textabschnitt. Anders als die Hauptquellen Jena 36 und 1541<sup>1</sup> bringt allerdings die Prager Quelle die richtige Textierung des Agnus III; gelegentliche Bindefehler scheinen das Prager Manuskript mit dem Rhaw-Druck zu verbinden. Im ganzen ist allerdings höchst unsicher, wo im Stemma die Prager Überlieferung einzuordnen ist; die Übernahme beider Titelemente (der Messenbezeichnung und des Komponistennamens), die zuerst bei Rhaw auftritt, verweist vielleicht auf diesen Druck. Insgesamt erscheint es durchaus möglich, auch eingedenk der wahrscheinlichen räumlichen Verortung der Handschrift im sächsisch-nordböhmischen Raum, eine Abhängigkeit vom Rhaw-Druck bei der Herstellung anzunehmen.<sup>17</sup>

Die zentrale, für die gesamte bekannte Filiation der *Missa Carminum* verantwortliche Quelle ist danach die Handschrift Jena 36, ein aus der kurfürstlichen Hofkapelle Friedrichs des Weisen stammendes Chorbuch aus der Zeit um 1515.<sup>18</sup> Dabei handelt es sich allerdings nicht um ein Manuskript aus jenem kurfürstlichen Quellenkomplex, der auf einen längeren süddeutschen Aufenthalt Friedrichs des Weisen in den Jahren 1497/98 zurückgeht<sup>19</sup> und wesentlich Repertoire der maximilianischen Hofkapelle, also der Wirkungsstätte Isaacs, bewahrt, sondern Jena 36 ist eine offenbar rund fünfzehn Jahre jüngere Quelle, die aus codicologischen Gründen in Sachsen entstanden sein muß. Die Überlieferung von vier Messen des ab 1507 in kursächsischen Diensten stehenden Adam Rener in Jena 36 dürfte ein terminus ante quem non für die Datierung sein.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Frau Dr. Birgit Lodes (München) und Herrn Professor Joshua Rifkin, dem die Identifikation der beiden letzten Messen gelang, danke ich für den Hinweis auf dieses Manuskript und freundliche kollegiale Auskünfte vielmals; in gleicher Weise danke ich Frau Zuzana Petrásková von der Prager Nationalbibliothek für die Erlaubnis, die Handschrift einzusehen.

<sup>18</sup> Heidrich, *Chorbücher* [s. Anm. 16], S. 416 f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 263 ff.

<sup>20</sup> Ebd., S. 301 ff.

Inhalt von Jena 36:	Titel in der Quelle:
1. [ <i>M. Virgo prudentissima</i> , 6v.]:	Heinricus Yzac
2. [ <i>M. Carminum I</i> , 4v.]:	Adam Reneri
3. [ <i>M. Carminum II</i> , 4v.]:	Missa Carminum Adam Reneri
4. [ <i>M. Alma redemptoris mater</i> , 4v.]:	Adam Reneri
5. [ <i>Credo</i> , 5v.]:	Josquin des Pres
6. [ <i>M. Veci la danse</i> , 4v.]:	Adam Reneri
7. [ <i>M. Carminum</i> , 4v.]:	Heinricus Yzac
8. [ <i>M. Paschalis</i> , 6v.]:	Paschale yzac
9. [ <i>Credo</i> , 4v.]:	Johannes Mouton

Sieht man einmal von den beiden – aufgrund von Legendisposition und Schreibersituation – eindeutig als Nachträge erkennbaren Credosätzen Josquins und Moutons ab (Nr. 5 und 9), so wird klar, daß die ursprüngliche, im übrigen sehr sorgfältige und geplante Anlage des Manuskripts offenbar eine reine Isaac/Rener-Messenhandschrift vorsah. Inwieweit Adam Rener die Entstehung des Chorbuchs redaktionell betreut hat, kann nicht gesagt werden, doch muß man eine solche Beteiligung des seinerzeit kursächsischen Hofkomponisten für sehr wahrscheinlich halten.<sup>21</sup>

Die Vorstellung, daß unter diesen Bedingungen eine größtmögliche Sicherheit im Blick auf die durchgängig vorhandenen, in Quellen der Zeit gewiß nicht selbstverständlichen Autorangaben herrsche, ist allerdings irrig. Tatsächlich gibt es ausgerechnet in einer der Renerschen Messen Unstimmigkeiten, die für unsere folgenden Überlegungen nicht unwichtig sind. Das Credo aus Reners *Missa Veci la danse* ist außer in Jena 36 noch in Dresden 505, also einem der Annaberger Chorbücher, sowie in Leipzig 51 überliefert, hier allerdings eingefügt in eine Jacob Obrecht zugeschriebene *Missa Veci la danse*. Thomas Noblitt hat nun aufgrund überzeugender stilistischer Befunde wahrscheinlich gemacht, daß beide Zuschreibungen, also die Leipziger an Obrecht und die Jenaer an Rener, unrichtig sind.<sup>22</sup> Für unsere Überlegungen läßt sich zumindest das Fazit ziehen, daß die durchgängigen Zuschreibungen in Jena 36 trotz der vermeintlichen Nähe des Manuskripts zu einem der darin vertretenen Komponisten keineswegs unangefochten und durchweg vertrauenswürdig sind. Nur am Rande sei erwähnt, daß in der gleichen

<sup>21</sup> Ebd., S. 407 ff.

<sup>22</sup> Thomas Noblitt, „Obrecht's *Missa sine nomine* and its recently discovered Model“, in: *MQ* 68 (1982), S. 102–127.

Messe Reners das Agnus II durch einen anderen Schreiber nachgetragen wurde, also auch hier eine Unregelmäßigkeit besteht.<sup>23</sup>

## 2. Anlage der *Missa Carminum*

Die Messe liegt in Jena 36 und in dem sicher nach diesem Chorbuch angefertigten wichtigen Wittenberger Messendruck Georg Rhaws von 1541 in folgender Gestalt vor:

Messenteil	Lied	Zyklusbildung	Sonstige	
Kyrie I	?	}	Rener, M. Carminum II (Beginn des Kyrie)	
Christe I	?		Rener, M. Carminum II (Mittelteil des Kyrie)	
Christe II	Innsbruck ich muß dich lassen (als regelrechter Liedsatz)			
Kyrie II	?			
Et in terra	Wär ich ein falk	}		
Qui tollis	Ja freilich halt wie pald			
Qui sedes	Die brünlein, die do fliessen			
Patrem	Der reich Mann war geritten aus Es taget vor dem walde			
Et resurrexit	Ja freilich halt wie pald			
Qui cum patre	Ja freilich halt wie pald			
Sanctus	?			
Pleni	?	}		
Osanna I	?			
Benedictus	?			
Osanna II	Ja freilich halt wie pald			
Agnus I	?			
Agnus II	?			
Agnus III	Bruder Conrad (als regelrechter Liedsatz)			

<sup>23</sup> Heidrich, *Chorbücher* [s. Anm. 16], S. 402.

Überwiegend findet sich in der *Missa Carminum* – wie auch sonst in der zeitgenössischen Messenpraxis üblich – die thematisch-motivische Verarbeitung einzelner Liedzeilen, abgespaltener Themenköpfe oder sonstiger ausschnittshafter Elemente der zugrunde gelegten weltlichen Melodien. Von diesem Prinzip weichen auffällig das *Christe II* sowie das *Agnus III* ab. Hier liegen vollständige Liedsätze vor, die zum Teil als wirkliche deutsch textierte Lieder, zum Teil als Tabulaturen, übrigens jeweils mit der Zuschreibung an Heinrich Isaac, auch separat überliefert sind.<sup>24</sup> Beide Sätze sind kanonisch gearbeitet und repräsentieren auf diese Weise gerade nicht den ‚klassischen‘ Kernweisensatz des deutschen Tenorlieds. Bemerkenswert ist nun, daß sich diese beiden Stücke nicht nur in der prinzipiellen Kompositionsweise vom Rest der Messe unterscheiden, sondern daß in diesen beiden Sätzen auch Unregelmäßigkeiten im Blick auf die liturgische Intention erkennbar sind. Es ist erstens nicht ohne weiteres einsichtig, warum eine nicht-alternatim konzipierte Messe wie die *Missa Carminum* zwei *Christe*-Teile benötigt.<sup>25</sup> Der *Innsbruck*-Satz ist für das Funktionieren der Messe schlicht überflüssig. Und zweitens ist festzuhalten, daß auch das Vorhandensein einer dritten *Agnus*-Anrufung durchaus nicht selbstverständlich, sondern eher die Ausnahme ist; öfter wird ja in den franco-flämischen Messen das erste *Agnus* wiederholt. Den Eindruck einer eher planlosen Einfügung dieses – wie auch des *Innsbruck*-Satzes – verstärkt die inkorrekte Textierung: Es heißt dort nicht, wie liturgisch notwendig, „*Agnus dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*“, sondern, wie in den ersten beiden *Agnus*-Anrufungen, „*Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*“; der Rhaw-Druck von 1541 übernimmt übrigens diesen Fehler.<sup>26</sup> Es ist damit festzuhalten, daß von Jena 36 sicher unabhängige Konkordanzanzen die Autorschaft Isaacs allein für diese beiden Sätze bestätigen, und daß diese, wenn nicht überhaupt überflüssig, so doch liturgisch nicht zwingend notwendig sind. Die Möglichkeit, daß diese beiden Sätze erst nachträglich in die Messe eingefügt worden sind, ist aufgrund dieses Befundes nicht von der Hand zu weisen. Welche Auswirkung indes diese vermeintlichen Zusätze haben konnten, belegt nachdrücklich die Eintragung im Neuburger Kapellkatalog von 1544, wo die Messe, offensichtlich allein mit Bezug auf das ursprünglich möglicherweise gar nicht dazugehörige, aber prominente *Innsbruck*-Lied, als *Missa Inspruckh ich muß dich lassen Jsaac 4or Vocum* betitelt wird.<sup>27</sup>

Das Beispiel lehrt also, daß Betitelung und – mutatis mutandis – Autorzuschreibung einer Messe auch nach einem Binnensatz geschehen kann. Zu diesen Überlegungen paßt gut, daß die beiden inkriminierten Sätze, wie die vorstehende Übersicht belegt, an der ohnehin nur schwachen zyklischen Verklammerung durch Motivübernahmen in verschiedene Sätze keinen Anteil haben, ein Verfahren, das man doch wenigstens hinsichtlich des weitberühmten *Innsbruck*-Liedes hätte erwarten können.

<sup>24</sup> Staehelin, *Messen I* [s. Anm. 3], S. 27 f.

<sup>25</sup> Staehelin, *Messen III* [s. Anm. 3], S. 57 f.

<sup>26</sup> Das Prager Chorbuch bringt, wie ausgeführt, die richtige Textierung.

<sup>27</sup> Jutta Lamprecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)*, 2 Bde. (Edition und Kommentar), hier: Bd. 1, S. 45.

Hinzuweisen ist zuletzt auf die Übereinstimmung bestimmter Abschnitte in Kyrie I und Christe I mit den analogen Partien in der *Missa Carminum* II Adam Reners, die, wie ausgeführt, als Unikat im selben Chorbuch Jena 36 enthalten ist (siehe letzte Spalte).<sup>28</sup>

### 3. Das schlesische Quodlibet

Die Untersuchung der *Missa Carminum* bekommt eine neue Richtung durch die Entdeckung eines vierstimmigen Satzes, aus dem melodisches Material in erheblichem Umfang in die Messe eingegangen ist. Das in Schlesien um 1500 entstandene Chorbuch Breslau 2016 (heute in: Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, Rps. Mus 58) enthält eine eigenartige Komposition, auf die bereits Fritz Feldmann in einem Aufsatz von 1930 aufmerksam gemacht hat. Zur Veranschaulichung sei der Beginn dieses Stückes – in der Übertragung Feldmanns – hier nochmals wiedergegeben (Notenbeispiel 1).<sup>29</sup>

Demnach ist nur der Tenor textiert, und zwar durch quodlibetartige, ursprünglich nicht zusammengehörige Textzeilen, die je durch Pausen voneinander getrennt sind; also: „Wer ich ein falgk ich welt mich hoch aufschwingen“ – Pause – „czu dir meyn hercz“ – Pause – „hort ich den wachter singen“ – Pause etc. Die Komposition wirkt insgesamt nicht sonderlich inspiriert und ist technisch eher anspruchslos gearbeitet, wie etwa schon die über weite Strecken einfach in Dezimen geführten Randstimmen zeigen. Nur nebenbei sei erwähnt, daß man um und vor 1500 weitere Beispiele solcher Quodlibets in schlesischen Quellen kennt; erinnert sei an die einschlägigen Beiträge im etwas älteren Glogauer Musikbuch.<sup>30</sup> Die verwendeten Texte insgesamt präsentieren sich wie folgt (Notenbeispiel 2).<sup>31</sup>

Es handelt sich um das für ein Quodlibet charakteristische Phänomen der – hier sukzessive-horizontalen – sinnhaft-sinnlosen, auf humoristischen Effekt abzielenden Zusammenstellung eigentlich disparater Text- und Melodiebausteine. Einerseits ergeben die fragmentarischen Textmarken eine gewisse Reimordnung.<sup>32</sup> Andererseits ist ohne genaue Kenntnis des Kontextes für uns heute die beabsichtigte parodistische, komische oder ironische Wirkung kaum mehr nachzuvollziehen. Wie auch immer: Aufregend ist die eigene Beobachtung, daß sich etliche dieser Melodiefragmente auch in der *Missa Carminum* wiederfinden, mehrheitlich sogar in der gleichen Reihenfolge:

Et in terra:

Nr. 12:	ja unser ganß hat schaden tan	T. 1–7	Diskant/Alt/Tenor
Nr. 1:	Wer ich eyn falgk	T. 12–25	alle Stimmen
Nr. 3:	hort ich den wachter singen	T. 24–28	Tenor/Baß
		T. 47–52	Tenor/Baß

<sup>28</sup> Edition in: *Chorwerk* 101 (hrsg. v. Jürgen Kindermann), Wolfenbüttel 1965.

<sup>29</sup> Fritz Feldmann, „Zwei weltliche Stücke des Breslauer Codex Ms. 2016“, in: *ZfMw* 12 (1930/31) S. 252–267.

<sup>30</sup> Vgl. etwa: Nr. 66: *In fewirß hitcz*, Nr. 67: *Hostu mir dy lawte brocht*, Nr. 68: *Wer do sorget vmbe frawen, der ist eyn thor*; Zählung nach der Edition in: *EdM* (RD 4), hrsg. v. Heribert Ringmann, Kassel 1943.

<sup>31</sup> Zusammenstellung nach Heidrich, *Chorbücher* [s. Anm. 16], S. 412 f.

<sup>32</sup> Vgl. z. B. besonders auffällig ab Nr. 7: *schercz/hercz – dohyn/syn – kann/tan – dem/M* etc.

Nr. 4:	was wol wir fur ein weßen han	T. 28–36	Diskant/Baß
		T. 51–62	alle Stimmen
Nr. 5:	so wol wir aber heben an	T. 36–39	alle Stimmen
Pleni:			
Nr. 12:	ja unser ganß hat schaden tan	T. 33–38	Diskant/Alt
Nr. 13:	eß ist an dem	T. 39–45	alle Stimmen
Nr. 18:	her wolt sy ny p[ ]pendirenn	T. 65–75	Alt/Baß

(Zusammenstellung der Übernahmen aus dem Breslauer Quodlibet)

Durch die ziemliche Dichte und Konzentration der Übernahmen in zwei Satzabschnitten ist die zufällige Übereinstimmung ausgeschlossen und tatsächlich das Breslauer Quodlibet als Vorlagensatz für die *Missa Carminum* zweifelsfrei identifiziert. Das gilt auch deshalb, weil in der *Missa Carminum* das melodische Material nicht etwa modifiziert oder gegenüber der ‚fragmenthaften‘ Breslauer Vorlage zum Beispiel vollständiger vorliegt, sondern in genau gleicher Gestalt verwendet wird; man vergleiche beispielsweise den Beginn des Gloria (Notenbeispiel 3, die Übernahmen sind durch Balken markiert).<sup>33</sup>

Dieses Ergebnis läßt nun die *Missa Carminum* in neuem Licht erscheinen. Über die Entdeckung weiterer eingearbeiteter Lieder (oder doch wenigstens etlicher Liedmotive) und über die neue Erkenntnis hinaus, daß nicht nur einstimmiges<sup>34</sup>, sondern auch Material aus einem mehrstimmigen Satz Verwendung fand, wirft die offensichtliche Orientierung an einer schlesischen Vorlage die Frage nach der Provenienz der *Missa Carminum* auf. Es hat den Anschein, als ob die zuvor herausgearbeitete Überlieferung wesentlich in mitteldeutschen Quellen noch zu präzisieren sei und sogar ihre Entstehung in diesem Gebiet nicht ausgeschlossen ist. Denn durch das schlesische Quodlibet erfährt die *Missa Carminum* eine genuin ostdeutsche Profilierung, wenn nicht gar Verortung. Es ist jedenfalls nicht ersichtlich und durch keinerlei Parallelbeispiele zu belegen, daß sich der maximilianische Hofkomponist Heinrich Isaac entsprechendes Material zu eigen gemacht hätte. Zwar ist Isaac seit jeher eine gewisse offene, sogar kosmopolitische Ausrichtung attestiert worden, doch gibt es bisher für die Rezeption der doch äußerst retrospektiven und peripheren Musiktraditionen Mittel- oder Ostdeutschlands in Isaacs Schaffen keinerlei Hinweise. Und Isaac ist, nach jüngeren Untersuchungen und entgegen der älteren Forschungsmeinung, auch niemals in diesen Gebieten gewesen.<sup>35</sup> Offen bleibt ferner, warum einer der bedeutendsten Meister der Musik um 1500 der konzeptionellen und satztechnischen Hilfestellung durch eine derart hölzerne und qualitativ ziemlich simple Vorlage bedurft hatte. Was Isaac aus musikalischen Gründen bewogen haben könnte, ausgerechnet auf den kargen Breslauer Quodlibetsatz zurückzugreifen, erschließt sich uns heute nicht mehr ohne weiteres. Demgegenüber ist auffällig, daß mit Ausnahme

<sup>33</sup> Vergleichbare Phänomene finden sich auch im „Pleni“.

<sup>34</sup> Staehelin, *Messen III* [s. Anm. 3], S. 54–63.

<sup>35</sup> Jürgen Heidrich, „Heinrich Isaac in Torgau?“, in: *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I.* (Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung), hrsg. v. W. Salmen, Innsbruck 1997, S. 155–168.

der aus den vorgetragenen Gründen fragwürdigen Innsbruck- bzw. Conrad-Sätze sonst keine weiteren Melodien aus Isaacs bekanntem deutschem, gewiß nicht schmalem Lied-schaffen in der *Missa Carminum* verwendet wurden.

#### 4. Musikalische Gestalt und Gattungskontext

Die bisherigen Ausführungen deuten schon an, daß in der *Missa Carminum* ein kompositorisches Prinzip zu dominieren scheint, nämlich dasjenige der Anwendung verschiedenartiger Satztechniken mit einer äußerst disparaten Behandlung der verwendeten Vorlagen. Der Eindruck der regellosen, im Blick auf eine möglicherweise intendierte Gesamtkonzeption sogar beinahe beliebigen Einarbeitung des weltlichen melodischen Materials wird gerade durch die Entdeckung des Quodlibets noch bestärkt. In der *Missa Carminum*, so wie sie sich uns heute präsentiert, stehen komplette Lieder (Innsbruck- und Bruder Conrad-Lied) neben einzelnen, doch wenigstens kompletten Zeilen (wie von *Die brünlein, die do fließen* im Qui sedes), steht die Belegung einzelner Satzteile mit Kopfmotiven oder Ausschnitten aus nur einer Liedmelodie (*Ja freilich halt wie pald* im Qui tollis) neben wirklich quodlibetischen Satzbildern im Et in terra und Pleni. Das ganze wirkt unkoordiniert und wenig schlüssig disponiert, um so mehr, wenn man den Gattungskontext hinzuzieht. Keineswegs ist nämlich die berühmte *Missa Carminum* das einzig diesbezügliche Phänomen, sondern wir kennen um 1515 eine zwar schmale, aber doch stabile Gattungstradition der Verarbeitung mehrfacher weltlicher Vorlagen in Messordinarien. Erinnert sei an die beiden, sicher älteren Beiträge von Jacob Obrecht, die, nach wechselnden Benennungen in der älteren Forschung, heute als *Missae Plurimorum Carminum* I und II geführt werden.<sup>36</sup> Je eine *Missa Carminum* kennen wir von Antoine Bruhier<sup>37</sup>, Costanzo Festa<sup>38</sup> und Matthäus Pipelare. Die letztgenannte ist allerdings, bis auf die beiden heute in Krakau befindlichen Stimmbücher Berlin 40634 (Alt und Baß) verloren<sup>39</sup>; bedauerlicherweise verrät uns das erhaltene Material nichts über den modus operandi im Blick auf die verwendeten Vorlagen. Und schließlich kennen wir die beiden bereits erwähnten *Missae Carminum* Adam Reners aus Jena 36.<sup>40</sup>

Es mag von Interesse sein, wenigstens knapp die Verfahrensweisen in den anderen Liedermessen zu skizzieren. In Jacob Obrechts, Antoine Bruhiers und Costanzo Festas Beiträgen wird offensichtlich durchgängig die Idee verfolgt, jedem einzelnen Ordinari-umssatz bzw. -satzteil eine eigene französische Chansonstimme zuzuweisen, und zwar überwiegend in Cantus-firmus-Satztechnik mit zumeist vollständig durchgeführten Melodien. Jeweils werden aus mehrstimmigen Chansons Barbireaus, Martinis, Compères, Ockeghems, Haynes u. a. mehrheitlich komplette, oder doch zumindest großräumige Stimmverläufe eingearbeitet. Obrechts *Missa Plurimorum Carminum* II etwa verfolgt

<sup>36</sup> Edition beider Messen in: *NOE*, Bd. 10, hrsg. v. Thomas Noblitt, Utrecht 1991.

<sup>37</sup> Edition in: *Chorwerk* 127, hrsg. v. Alice-Kerr Laird, Wolfenbüttel 1979.

<sup>38</sup> Edition in: *CMM* 25,1, hrsg. v. Alexander Main, American Institute of Musicology 1962.

<sup>39</sup> Vgl. dazu: Martin Staehelin, „Eine wiedergefundene Messenhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts“, in: *Festschrift Ludwig Finscher*, Kassel 1995, S. 133–144.

<sup>40</sup> Reners *Missa Carminum* I, Unikat in Jena 36 (fol 34<sup>v</sup>–50<sup>r</sup>), ist bisher unediert.

überdies die Idee, aus den fünf Chansonvorlagen (für die fünf Ordinariumsteile) je die Diskantstimme zu übernehmen und in den Baß der Messensätze zu verlegen. In Obrechts *Missa Plurimorum Carminum* I finden wir eine mit unserer *Missa Carminum* vergleichbare hohe Zahl von Vorlagen (mehr als zwanzig), doch gilt auch hier die kompositorische Absicht, an die Binnengliederung der Ordinariumsteile angepaßte, komplette Stimmverläufe zu zitieren.

Trotz der Melodienvielfalt operieren die angesprochenen Beispiele mit großräumigen Phrasen und weitgespannter melodischer Entwicklung. Kern der kompositorischen Konzeption ist je der völlige Verzicht auf musikalische Zyklusbildung. Dazu sei festgehalten, daß eine fehlende zyklische Anlage nicht Kriterium mangelnder Qualität, Ausdruck kompositorischer Unzulänglichkeit oder eine gattungsspezifisch rückständige Entwicklungsstufe ist, sondern ein eigenes, adäquates Verarbeitungsprinzip. Die Vorstellung, daß die zyklusstiftende Verfahrensweise mit weltlichen Fremdvorlagen gegenüber den azyklischen auf chorale Eigenmelodien gearbeiteten Messen eine avanciertere Stufe und gewissermaßen höheres Ideal bedeute, ist irrig, wie die Gleichzeitigkeit der Phänomene beweist. Beide Techniken haben ihre eigene künstlerische Intention und funktionale Berechtigung. Wenn überhaupt Friedhelm Krummachers Begriff von der „Einheit des Zyklus“ im „Gegenpol der Diversität“ eine Berechtigung hat<sup>41</sup>, dann in den Liedermessen Obrechts oder Festas, die eher dem azyklischen Prinzip der choralgestützten Eigen-tenormessen vergleichbar sind. Ausdrücklich vermieden ist hier eine Wiederholung der lückenlos sukzessive anklingenden Chansonstimmen.

Gegenüber diesen Kompositionen bilden unsere *Missa Carminum* und – soweit erkennbar – auch die Liedermessen Adam Reners eine infolge ihrer vergleichbaren musikalischen Vorgehensweise eigenständige Gruppe. Diese ist charakterisiert durch eine eher einfache (Finscher) kleingliedrige Disposition<sup>42</sup>, die nicht so sehr die weite Dimension der melodischen Phrasen zum Ausgangspunkt der musikalischen Entwicklung macht, als vielmehr liedhafte Motivik ausgesprochen begrenzten Umfangs; unglücklicherweise sind die von Renner verwendeten Melodien bisher noch kaum identifiziert. Man gewinnt den Eindruck einer gewissen atemlosen, hartnäckig zwischen Grundton, Terz und Quint lavierenden Melodik; auffällig ist ein beinahe ängstliches tonales Verharren im *f*-lydischen Bereich (Notenbeispiel 4).

Das Beispiel ist zugegebenermaßen ein Extremfall, doch ist die Tendenz – insgesamt weniger ausgeprägt – auch in der Isaac zugeschriebenen *Missa Carminum* erkennbar.

Kehren wir zu dieser zurück: Gegenüber der klaren ‚azyklischen‘ Obrechtschen Konzeption wirkt die Messe ausgesprochen unentschlossen, sogar inkonsequent. Zum Teil gibt es Versuche der motivischen Verklammerung, wie die Verwendung der Melodieabschnitte von *Ja freilich halt wie pald* in den Teilsätzen *Qui tollis*, *Et resurrexit*, *Qui cum patre* und *Osanna II* nahelegen; doch wird dieses Prinzip nicht durchgehalten: Das *Agnus dei* etwa hat an dieser Verklammerung keinen Anteil. Führt man sich überdies die Regellosigkeit der Vorlagenwahl vor Augen, so muß man einen kaum spezifischen, mitunter beliebigen und wenig souveränen Umgang mit den Liedbausteinen konstatieren.

<sup>41</sup> Krummacher, *Liedweise und Kontrapunkt* [s. Anm. 11], S. 24.

<sup>42</sup> Finscher, *Messe als musikalisches Kunstwerk* [s. Anm. 9], S. 227.

## 5. Schluß

Die Hauptargumente seien nochmals zusammengetragen: In dem mit knapp vierzig Beiträgen reichhaltigen Messen-Œuvre Heinrich Isaacs gibt es, sieht man einmal von der fraglichen *Missa Carminum* ab, keinen weiteren Ordinariuszyklus, der über eine deutsche weltliche Vorlage gearbeitet ist. Die Überlieferung der *Missa Carminum* geschieht peripher und spät in Mitteldeutschland, wobei die zentrale Quelle Jena 36, obschon im wesentlichen sorgfältig und systematisch angelegt, in den Autorzuschreibungen nicht restlos glaubwürdig ist. In die *Missa Carminum* eingearbeitet ist – neben weiteren, keineswegs einheitlich in Erscheinung tretenden Vorlagen – Material aus einem in Schlessien anzusiedelnden Quodlibet. Dessen ungeachtet hat die Messe unübersehbare konzeptionelle Schwächen im Hinblick auf Auswahl, Zusammenstellung und Verarbeitung der Vorlagen; inkonsequent wirken auch divergierende satztechnische Verfahrensweisen. Und schließlich ist die liturgische Disposition alles andere als planmäßig und sinnvoll.

Die zusammengetragenen Beobachtungen nähren jedenfalls erhebliche Echtheitszweifel, ob unsere Komposition weiterhin als ein Werk des großen Flamen Heinrich Isaac gelten kann. Etliches spricht stattdessen dafür, daß die *Missa Carminum* eine genuin mitteldeutsche Eigenleistung eines bisher noch unbekanntenen Komponisten ist.

## Anhang

Notenbeispiel 1: *Wer ich eyn falgk*

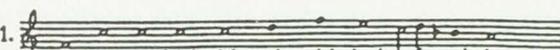
Wer ich eyn falgk ich welt mich hoch auf - schwin -

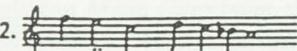
gen czv dir meyn hercz hort ich den wach - ter sin - gen was

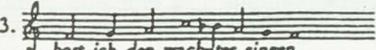
wol wir fur eyn we - ßen han - der sum - mer fert do - hyn So wol wir a - ber

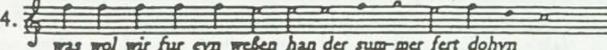
10 he - ben an von ey - nem frew - len [wolgetan] O fraw wunsch - li - chen hart

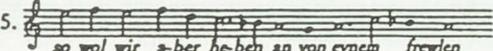
## Notenbeispiel 2:

1.  wer ich eyn falck ich welt mich hoch auf - schwingen

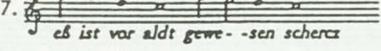
2.  crv dir meyn hercx

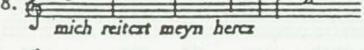
3.  hort ich den wach-ter singen

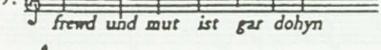
4.  was wol wir fur eyn weßen han der sum-mer fert dohyn

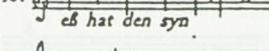
5.  so wol wir a-ber he-beh an von eynem frewlen

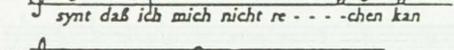
6.  o frau wunsch lichen hart was darffß wil wart

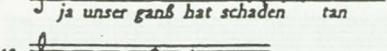
7.  es ist vor aldt gewe - -sen schercx

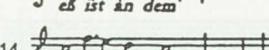
8.  mich reitcx meyn hercx

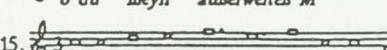
9.  frewd und mut ist gar dohyn

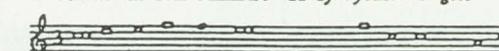
10.  es hat den syn

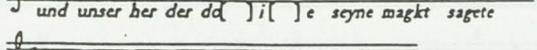
11.  synt daß ich mich nicht re - - -chen kan

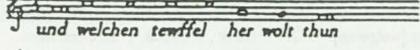
12.  ja unser ganz hat schaden tan

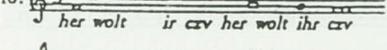
13.  es ist an dem

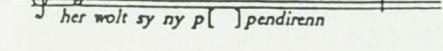
14.  o du meyn außerwelck M

15.  mitten in dem summere da dy wyecke wa - gete

 und unser her der dd ) i [ ] e soyme magkt sagete

 und welchen tewffel her wolt thun

16.  her wolt ir crv her wolt ihr crv

17.  her wolt sy ny p [ ] pendirenn

Notenbeispiel 3: Einarbeitung am Beispiel des „Gloria“ aus Heinrich Isaacs (?) *Missa Carminum*

The image displays a musical score for a Gloria, consisting of four systems of music. Each system includes vocal lines (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, and the score includes measure numbers in circles and section numbers in squares.

**System 1:** Measures 1-5. Section 1. Lyrics: Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-næ vo-lun-ta-tis. Lan-da-mus te, be-ne-di-

**System 2:** Measures 6-15. Section 2. Lyrics: -ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus Glo-ri-fi-ca-mus te. Ad-o-ra-mus te. Gra-ti-as

**System 3:** Measures 16-25. Section 3. Lyrics: Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter mag-nam glo-ri-am tu-

**System 4:** Measures 26-30. Section 4. Lyrics: a-gi-mus ti-bi, ti-bi pro-pter magnam glo-ri-am tu-

35 5

- pter magnam glo-ri-am tu - am. Rex cœ - le-stis, De -

- ri - am tu - am. Do-mi-ne De - us,

- pter magnam glo-ri-am tu - am. Rex cœ - le-stis, De -

- am. Do-mi-ne De - us, De -

40 45 3

us pa-ter o - mni - po-tens, Do-mi-ne fi - li - u - ni-

De-us pa-ter o - mni - po-tens,

us pa-ter o - mni - po-tens, Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-

- us pa- ter o - mni - po - tens, Je -

50 4

ge - ni - te, Je - su Chri - ste, Do -

Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, fi - li - us pa -

te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, fi - li -

su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, fi - li - us pa -

55 60

mi-ne De-us, a-gnus De-i, fi-li - us pa - tris

- tris, pa - tris, pa - tris.

- us pa - tris, Do - mi - ne De - us, agnus De-i, fi-li-us pa - tris

- tris, fi - li - us pa - tris.

Notenbeispiel 4: Adam Renner, Gloria der *Missa Carminum* II, T. 1-21

G (o-o)

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus Lau-da-mus  
 Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus Lau-da-mus te. Be-  
 ... bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te.  
 ... bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-

te. Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-  
 ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-  
 Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-  
 ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-

- mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi  
 - mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter-  
 ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-  
 - mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter-

Do-mi-ne De-us, Rex  
 ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex coe-le-  
 pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne-  
 ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-

# Zur Thüringer Rezeption des französischen Stils im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert

von Peter Wollny

Unsere heutige Vorstellung von der deutschen Rezeption der französischen Musik ist untrennbar mit dem Namen des Salzburger Organisten und nachmaligen Passauer Hofkapellmeisters Georg Muffat verbunden. Muffat veröffentlichte zwischen 1682 und 1701 vier repräsentative Sammlungen mit Orchesterwerken,<sup>1</sup> in denen er zum einen die Eigenheiten der französischen Ballettmusik, wie sie besonders von Jean-Baptiste Lully gepflegt wurde, in praktischen Exempeln und theoretischen Erörterungen darlegte, und zum anderen deren Verbindung mit dem römischen Concerto-grosso-Stil eines Arcangelo Corelli demonstrierte. Muffats Behauptung, er sei der erste Lullist in Deutschland gewesen,<sup>2</sup> ist mittlerweile relativiert worden,<sup>3</sup> die näheren Umstände der deutschen Aneignung und Integration des französischen Stils sind jedoch erst ansatzweise untersucht. Zwar hatte bereits 1913 Otto Kinkeldey im Vorwort seiner Ausgabe der Lieder Philipp Erlebachs auf dessen 1693 veröffentlichte Sammlung mit Ouverturensuiten verwiesen und den Einfluß des Lully-Stils auf das Schaffen des Rudolstädter Kapellmeisters präzise geschildert;<sup>4</sup> das weitere regionale Umfeld blieb jedoch im Dunkeln, und speziell für Erlebachs Behauptung, es seien „nunmehr an den meisten Höfen und anderen zur musicalischen Ergetzung gewidmeten Zusammenkünften / die nach Frantzösischer Art gesetzte Ouverturen und Airs in große Übung und Beliebung gekommen“,<sup>5</sup> wurden bisher keine Belege erbracht. Die folgenden Ausführungen wollen auf das Desideratum aufmerksam machen, einige bislang nicht oder kaum beachtete Quellen vorstellen und in knapper Form einige wesentliche Stationen der Rezeption französischer Ballettmusik speziell für den Thüringer Raum aufzeigen. Das Material läßt insgesamt drei mehr oder weniger deutlich voneinander abgrenzbare Stadien der Rezeption (um 1650–1660, um 1680–1690 und um 1700–1720) erkennen, die anhand konkreter Fallbeispiele erläutert werden.

Zur Bestimmung des für Thüringen relevanten Repertoires sind einige Umwege erforderlich, da die Überlieferung der musikalischen Quellen in der Region selbst außerordentlich spärlich ist. Einen Fingerzeig gibt das Inventar der Weimarer Hofkapelle von

<sup>1</sup> *Armonico tributo* (Salzburg 1682), *Florilegium primum* (Augsburg 1695), *Florilegium secundum* (Passau 1698) und *Ausserlesene Instrumental-Music* (Passau 1701).

<sup>2</sup> Vgl. die Vorrede zum *Florilegium primum* (Wiederabdruck in DTÖ 2, S. 10).

<sup>3</sup> Vgl. Paul Nettel, „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Heft 8, Wien 1921, S. 45–175.

<sup>4</sup> Vgl. Philipp Heinrich Erlebach, *Harmonische Freude musikalischer Freunde I. und II. Teil*, hrsg. v. O. Kinkeldey (= Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. 46/47), Leipzig 1914, speziell S. XXXVI–XL.

<sup>5</sup> Ebd., S. XXXVI.

1662.<sup>6</sup> In einer Aufstellung von Werken, die unter der Leitung des Kapellmeisters Adam Drese musiziert wurden, nennt deren unbekannter Kompilator zum einen „Viel von unterschiedenen Allemanden, Balletten, Cour., Sarab: â 4. Deren Er selbst Componiret, und auch von andern Auth: colligiret“ und zum anderen „Frantzösische Arien. Allemanden. Balletten. Cour., Sarrab. aus dem D. b.“ Die Weimarer Musikalien sind nicht erhalten, es ist jedoch auffällig, daß die Kasseler Hofkapelle über ein ganz ähnliches Repertoire verfügte (dieses wird in der Hessischen Landesbibliothek aufbewahrt). Tatsächlich gibt es bemerkenswerte Indizien für eine direkte Verbindung zwischen den beiden Höfen: Zu den mit Titel und Besetzung verzeichneten Weimarer Vokalwerken lassen sich in Kassel zahlreiche Konkordanzen aufspüren.<sup>7</sup> Außerdem wird dort unter den französischen Tanzsuiten verschiedentlich Adam Drese als Komponist genannt. Die Erkenntnis schließlich, daß der in den Beständen der Hessischen Landesbibliothek als Schreiber nachweisbare Christian Herwich<sup>8</sup> um 1650 als Gambist und Lautenist in Kassel, anschließend in Weimar und nach 1662 wiederum in Kassel angestellt war,<sup>9</sup> liefert eine zu den beschriebenen quellenkritischen Befunden passende biographische Konstellation.

Der Austausch spezieller Repertoires war im 17. Jahrhundert kein Einzelfall. Bei näherer Betrachtung weist die Kasseler Suitensammlung auch bemerkenswerte Überschneidungen mit einem vermutlich um 1663 von dem schwedischen Hofkapellmeister Gustav Düben in einem umfangreichen Tabulaturband zusammengetragenen Bestand an französischer Tanzmusik auf, die heute als Teil der „Sammlung Düben“ in der Universitätsbibliothek Uppsala aufbewahrt wird.<sup>10</sup> Sichere Zeichen für einen regen musikalischen Austausch liefern eine *Courant du Landgraff de Hesse* in Dübens Tabulaturband (fol. 91v–92r) und eine mit dem Titel *Stockholmsche Ballet* versehene Suite in Kassel

<sup>6</sup> Vgl. Eberhard Möller, „Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen“, in: *Schütz-Jahrbuch* 10 (1988), S. 62–85.

<sup>7</sup> Folgende Konkordanzen lassen sich mit einiger Sicherheit bestimmen (Nummern der Inventare Weimar nach Möller [s. Anm. 6]):

Weimar	Kassel
Nr. 73	= Mus. 2° 60e
Nr. 106	= Mus. 2° 49t
Nr. 114	= Mus. 2° 52c
Nr. 120	= Mus. 2° 51f
Nr. 153	= Mus. 2° 49p (?)
Nr. 181	= Mus. 2° 49e
Nr. 205	= Mus. 2° 51p
Nr. 211	= Mus. 2° 51v
Nr. 224	= Mus. 2° 53p
Nr. 244	= Mus. 2° 51r
Nr. 332	= Mus. 2° 59p (?)
Nr. 367	= Mus. 2° 49n

<sup>8</sup> Zu Herwichs Biographie vgl. Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel 1958, speziell S. 35–36, sowie E. Möller, „Leben und Werk des Musikers Christian Herwich“, in: *Protokollbände wissenschaftlicher Kolloquien*, Bd. 2, Bad Köstritz 1992, S. 139–150.

<sup>9</sup> Zum Beispiel in den Handschriften Mus. 2° 61d und 60h.

<sup>10</sup> Signatur: IMHS 409.

(Mus. 2° 61k). Um Weimarer Bestände handelt es sich bei den zahlreichen, mit den Initialen „A.D.“ oder „A.D.C.“ versehenen Suiten und Einzelsätzen in Dübens Sammelband. Diese sind nämlich offenbar nicht, wie gemeinhin angenommen,<sup>11</sup> Kompositionen von Andreas Düben, dem Vater des Kopisten, sondern Werke des Weimarer Kapellmeisters Adam Drese.<sup>12</sup> Als möglicher Vermittler zwischen Kassel und Stockholm, aber auch zwischen Stockholm und Weimar kommt der Schütz-Schüler David Pohle in Betracht, der sich in den Jahren zwischen etwa 1648 und 1660 ständig auf Reisen befand und in dieser Zeit nachweislich auch in Kassel und Stockholm sowie an verschiedenen sächsischen Höfen weilte.<sup>13</sup> Pohle ist zudem – hierauf machte mich freundlicherweise Joshua Rifkin aufmerksam – in den Kasseler Beständen mehrfach als Kopist nachweisbar, und er taucht – wie ich selbst feststellen konnte – auch in sieben Handschriften der Sammlung Düben auf.

Die in Kassel und Stockholm erhaltenen und in Weimar nachgewiesenen französischen Kompositionen repräsentieren die Ballettmusik am Pariser Königshof unmittelbar vor der Ära Lullys mit anderweitig kaum oder gar nicht belegten Komponisten, darunter Jacques de Belleville, Louis Constantin, Guillaume Dumanoir, De la Haye, Lazzarin, Michel Mazuel und Pierre Verdier. Zum planmäßigen Aufbau dieses Repertoires entsandte der Kasseler Hof einige seiner Musiker nach Paris, damit sie gleich vor Ort Musikalien ankaufen und sich die dortige Kompositions- und Aufführungsmanier aneignen konnten.<sup>14</sup> In Stockholm wurde gar direkt ein aus französischen Musikern bestehendes Instrumentalensemble engagiert, das ausschließlich für die stilgerechte Aufführung der Ballette zuständig war.<sup>15</sup>

Zwischen den aus Paris importierten Werken stehen in der Kasseler und der Stockholmer Sammlung gleichartige Sätze von deutschen Komponisten, darunter Adam Drese, David Pohle, Gerhard Diessener und Christian Herwich. Man empfindet keinerlei stilistischen Bruch, wenn David Pohle an eine lamentohafte Komposition des Pariser Violinisten Jacques de Belleville zwei Couranten, zwei Sarabanden und eine Bourrée in gleicher Tonart und Besetzung anhängt und das Werk auf diese Weise zu einer umfangreichen Tanzsuite ausbaut (Mus. 2° 61g). Pohles Sarabanden ahmen die französische Manier nicht nur in ihren offensichtlichen Merkmalen nach, sie verinnerlichen diese insgesamt in geradezu vollkommener Weise. Zu nennen wäre zum Beispiel die perfekte Übereinstimmung von melodischer Kontur und Sarabanden-Rhythmus (bis hin zum Einsatz der Hemiole); in der Harmonik fällt der charakteristische Einsatz von „Zwi-

<sup>11</sup> Vgl. *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala Univ. Library Instr. mus. hs 409*, hrsg. v. J. Mráček, Stockholm 1977 (= *Monumenta Musicae Svecicae*, Bd. 8) sowie die einschlägigen neueren Lexika.

<sup>12</sup> Ebenso beziehen sich die mit der Autorenangabe „G. D.“ versehenen Stücke in IMHS 409 offenbar nicht auf Gustav Düben, sondern auf den Kasseler Musiker Gerhard Diessener (vgl. hierzu auch Engelhardt [s. Anm. 8], S. 40–41). Die Suiten-Sammlungen in Kassel und Uppsala bedürfen noch eines genaueren Vergleichs; Stichproben ergaben, daß zum Beispiel die in IMHS 409 auf Bl. 73v–77r notierte Suite von Louis Constantin mit der in Kassel unter der Signatur Mus. 2° 61d (8) verwahrten Komposition identisch ist.

<sup>13</sup> Zur Biographie Pohles siehe den Artikel von Kerala J. Snyder in der neuen Ausgabe des *New Grove Dictionary*; für den – bei Snyder nicht erwähnten – Nachweis von Pohles Aufenthalt in Stockholm siehe Erik Kjellberg, *Kungliga Musiker i Sverige under Stormakstiden*, Uppsala 1979, S. 263.

<sup>14</sup> Vgl. Engelbrecht [s. Anm. 8], S. 40–41.

<sup>15</sup> Vgl. Kjellberg [s. Anm. 13], *passim*.

schendominanten“ auf, woraus sich eine unmittelbare Abfolge von terzverwandten Klängen ergibt. Französische Praxis zeigt sich zudem in der *petite reprise* am Schluß.

The image shows a musical score for a piece titled "Sarabande" by David Pohle. The score is written in 3/4 time and D minor. It consists of four systems of staves. The first system has four staves (two treble clefs and two bass clefs). The second system has four staves. The third system has four staves, with a dynamic marking 'f' in the second staff. The fourth system has four staves. Measure numbers 10 and 17 are indicated at the start of their respective systems. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 1: David Pohle, *Sarabande*

Pohle und seine deutschen Kollegen beherrschten das französische Idiom in einem Maße, das die Unterscheidung ihrer Suiten von genuin französischen Werken nahezu unmöglich macht. Allerdings war dies nicht der einzige fremde Stil, in dem sie zu schreiben vermochten. Die französische Manier wurde gewählt, wenn es galt, Ballette zu komponieren; ging es dagegen um die Komposition von Sonaten oder geistlichen Kon-

zerten, wurde sie gegen die ebenso perfekt beherrschte italienische Schreibart ausgetauscht. Die deutsche Musiksprache des mittleren 17. Jahrhunderts ist maßgeblich geprägt von solchen eng umrissenen und streng voneinander abgegrenzten Partikular- und Gattungsstilen, hinter die individuelle Personalstile oftmals fast völlig zurücktraten.

\*\*\*

Die kompositorische Meisterschaft in verschiedenen, je nach aktuellen Bedürfnissen und Wünschen einzusetzenden Stilen erwartete man von den Komponisten der höfischen Kapellen als Selbstverständlichkeit. Diese Flexibilität war allerdings auch leichter möglich in einer Zeit, in der das Spektrum der Stile sich insgesamt noch in einem engeren Raum bewegte; erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatten die verschiedenen National- und Gattungsstile sich durch immer feinere Differenzierungen so weit voneinander entfernt, daß notwendigerweise eine zunehmende Spezialisierung stattfand. Die Werke von Lully und seinen Schülern auf der einen Seite und von Corelli und seinem Kreis auf der anderen setzten neue Maßstäbe, speziell auch hinsichtlich einer korrekten, das heißt stilgerechten Ausführung, die gegen Ende des Jahrhunderts anscheinend immer wichtiger wurde.

Die ersten Proteste kamen daher auch von den Kapellmusikern, die mit den unterschiedlichen Spieltechniken konfrontiert wurden. In diesem Kontext ist ein von Curt Sachs aufgefundener und 1909 publizierter Brief des Ansbacher Hofmusikers Johann Andreas Mayer aus dem Jahr 1683 aufschlußreich.<sup>16</sup> Zum Verständnis des Dokuments sei vorausgeschickt, daß der Ansbacher Markgraf Johann Friedrich auf zwei ausgedehnten Reisen durch Frankreich – die zweite währte von 1679 bis 1681 – an der französischen Musik Gefallen gefunden hatte und nun versuchte, mit der Anstellung des Stuttgarter Hofmusikers Johann Sigismund Kusser, der über sechs Jahre hinweg in Paris Schüler Lullys gewesen war, seine Hofkapelle auf die französische Spielmanier einzuschwören. Kusser wurde mit der Aufgabe betraut, gewissermaßen als außerplanmäßiger Kapellmeister mit den Streichern des Ensembles täglich Übungen in der Ausführung französischer Musik abzuhalten. Dabei stieß er auf den Widerstand der Musiker. Der oben erwähnte Violinist Mayer gab in seinem Schreiben folgendes zu bedenken:

Nachdeme aber gnädigster Fürst und Herr, ich meine wenige wißenschafft in der violin, bey dem keyßerl: hoff zu Wien, wie bekant, von einem solchen Meister dergleichen wenig in der welt zufinden, mit ziemlichen spesen, erlernet, auch Eu: Hochfürstl: Durchl: biß dahero mit meiner wenigen persohn, hoffentlich in gnaden zufrieden gewesen, gestalten dieselbe bey Ein- und Anderer frembden herrschafft hohen anwesenheit, mich mit einem solo unterthänigst hören zulaßen, selbstn vielmahls gnädigsten befehl ertheilt; dahingegen so ich diesen ganz kurzen strich annehmen – ich nicht allein ein künstliches solo zuspielden, gänzlich unterlaßen müste, sondern auch zu

<sup>16</sup> Vgl. Curt Sachs, „Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672–1686)“, in: *SIMG* 11 (1909/10), S. 105–137, speziell S. 131–132.

kirchen- und andern vocal-sachen nichts saubers mehr mitmachen könte. [...] Alß gelanget an Eu: Hochfürstl: Durchl: hiemit mein unterthänigstes bitten, Sie wollen gnädigst ruhen, in ansehung ietzt angeregter wahrhaftiger motiven, die gnädigste verordnung thun zulaßen, damit ich von solchen Französischen bande (:gleich wie der violist Murrer zu Stuttgart, welcher auch zu Wien bey meinem Meister gelernet, exempt gewesen:) befreyet bleiben – und mithin mich in solo und andern künstlichen sachen desto qualificirter machen möge [...].

Mayers Befürchtungen, seine in Wien bei Johann Heinrich Schmelzer erlernte virtuose Violintechnik durch die bewußt unvirtuose französische Spielweise einzubüßen, stehen nicht isoliert da; an dieser Stelle sei stellvertretend auf die *Musicalischen Discurse* des Weißenfelder Hofmusikers Johann Beer verwiesen, der in seinem charakteristisch ironischen Tonfall über deutsche und französische Musiker schreibt:<sup>17</sup>

Die Frantzösische Music/ gleichwie sie einer sonderlichen Art ist/ also brauchet sie auch sonderliche Liebhaber. Ihre Suiten klingen brav bey der Taffel/ und darff sich derjenige/ der sie streicht/ den Ofen zum schrepffen nicht heitzen lassen. So kommen auch ihre gedämpften Schallmeyen<sup>18</sup>/ samt dem neuerfundenen Fagott nicht übel/ und wer ein Liebhaber davon ist/ kan jetzt auf vielen teutschen Höfen grosse satisfaction von dergleichen compositionen und instrumenten geniessen. Was aber in specie die violin anlanget/ habe ich biß dato noch keinen Frantzosen gesehen/ der ein Biberisches solo gespielt hätte.

Die Lage scheint sich in den folgenden Jahren entspannt zu haben, zumindest sind aus späterer Zeit keine Klagen überliefert. Offenbar wich an den deutschen Höfen die strenge Handhabung der französischen Aufführungspraxis bald einer gemäßigeren Einstellung und man entwickelte eine gleichsam internationale Spieltechnik, in der die spezifischen Nationalstile integrativ behandelt wurden und je nach Bedarf mehr oder weniger in den Vordergrund treten konnten. Diese Vermischung schlug sich auch in der Komponierweise nieder; sie kennzeichnet die dritte Phase der Rezeption des französischen Stils, die sich in Mitteldeutschland von etwa 1690 bis 1720 verfolgen läßt.

\*\*\*

Einem Komponisten der Generation Pohles oder Dreses wäre es nicht in den Sinn gekommen, in einer einzigen Komposition Elemente verschiedener Gattungen oder Stile miteinander zu verschmelzen. Derartige Experimente sind vielmehr typisch für das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert. Erste Belege finden sich am kurfürstlichen Hof zu Hannover, wo mit Agostino Steffani ein Komponist tätig war, der durch seine Herkunft aus

<sup>17</sup> Zitiert nach Johann Beer, *Musikalische Diskurse*, Reprint der Ausgabe Nürnberg 1719 mit einem Nachwort von Heinz Krause-Graumnitz, Leipzig 1982, S. 64.

<sup>18</sup> Hier sind offenbar Oboen gemeint.

Venedig und seine Ausbildung in München, Rom und Paris nachgerade prädestiniert schien, die divergierenden nationalen Stile in seinem Schaffen zu vereinen. In seinen für den Hof zu Hannover geschriebenen Opern kombiniert er einen ausgesprochen französischen Tonfall in den orchestralen Partien mit durch und durch italienischen Rezitativen. Der französische Klang von Steffanis Arien und Ballettsätzen entsteht durch spezifische melodische, harmonische und rhythmische Wendungen, speziell aber auch durch die Besetzungskonventionen des Lully-Orchesters mit Holzbläser-verstärkten Außenstimmen. Allerdings ist der Satz nicht fünfstimmig (wie stets bei Lully), sondern entspricht der italienischen vierstimmigen Norm.

Doch Steffanis Experimente beschränkten sich nicht auf die klangliche Ebene; zuweilen kombinierte er auch Formkonzepte unterschiedlicher Gattungen. Das in dieser Hinsicht vielleicht kühnste Experiment findet sich in der Ouvertüre zu seiner ersten Hannoverschen Oper *Henrico Leone* (1689). Die Ouvertüre ist nicht separat als festliche Einleitung konzipiert, sondern führt direkt in die Handlung der ersten Szene, indem ihr schneller zweiter Teil unversehens zu einer Schilderung des Sturms wird, in den das Schiff Heinrichs des Löwen auf der Rückkehr in die Heimat gerät. In die Sturmböen mischen sich die verzweifelten Rufe der Besatzung, und so schließen sich in dieser Ouvertüre Orchesterstück und Chorsatz mit ihren unterschiedlichen Funktionen zu einer übergeordneten dramatischen Einheit zusammen.

The image displays a musical score for a storm scene. It is organized into two systems. The first system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staves are mostly empty, with horizontal lines indicating rests. The second system also consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. All staves in the second system contain dense, rhythmic notation, including sixteenth and thirty-second notes, and rests, representing the storm's intensity. A measure number '29' is printed at the beginning of the first staff in the second system.

33

Cie - li, ai - ta, ai - ta, pie - tà, pie - tà, la

Cie - li, ai - ta, ai - ta, pie - tà, pie - tà,

Cie - li, ai - ta, ai - ta, pie - tà, pie - tà,

Cie - li, ai - ta, ai - ta, pie - tà, pie - tà,

33

39

na - ve, la na - ve à pe - rir vá

la na - ve, la na - ve à pe - rir vá

la na - ve à pe - rir vá

la na - ve à pe - rir vá

39

Notenbeispiel 2: Agostino Steffani, Sinfonia aus der Oper *Henrico Leone*

Beispiele dieser Art finden sich in der Folge gehäuft in Hannover, und zwar nicht nur in der Oper. Dies belegen mehrere Sammelbände aus dem Bestand der Royal Music Collection in der British Library, die offenbar einen um 1710 nach England gelangten Querschnitt durch das im späten 17. Jahrhundert für die Hannoversche Hofkapelle geschaffene Kirchenmusikrepertoire enthalten.<sup>19</sup> Der Hannoversche Konzertmeister Valoy zum Beispiel ist mit einem *Magnificat* vertreten,<sup>20</sup> in dem er ein italienisch behandeltes Instrumentalensemble einer ausgesprochen französischen Vokalgruppe entgegenstellt und auch sämtliche Vortragsbezeichnungen in französischer Sprache angibt. Besondere Aufmerksamkeit verdient eine anonyme Vertonung des 112. Psalms „Laudate pueri Dominum“, die weitgehend als französische Ouvertürensuite gestaltet ist.<sup>21</sup> Die Ouvertüre selbst ist hier zwar als rein instrumentales Vorspiel gehalten, die sich anschließenden einzelnen Psalmverse sind jedoch meist tanzartig gearbeitet; sie kulminieren bei den Worten „suscitans a terra“ in einer großen Chaconne. Das Instrumentalensemble weist mit 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Fagott und Basso continuo die von Steffani eingebürgerte Mischung französischer und italienischer Besetzungsprinzipien auf.

Die hannoverschen Neuerungen waren für Mitteldeutschland und speziell für die thüringischen Höfe von unmittelbarer Bedeutung – Steffanis *Henrico Leone* zählte um 1700 zu den bekanntesten, vielerorts immer wieder gespielten Opern, und besonders das umfangreiche Inventar der Rudolstädter Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach verzeichnet in großer Zahl geistliche und weltliche Werke aus Hannover (darunter zum Beispiel auch das erwähnte *Magnificat* von Valoy).<sup>22</sup>

\*\*\*

Der Einfluß Steffanis und seiner Schule ist um 1700 in den Repertoires der thüringischen Hofkapellen allenthalben zu spüren. Zugleich wurden die Stil- und Besetzungsmodelle aber auch den regionalen Gepflogenheiten angepaßt und schon bald bildete sich eine spezifisch thüringische Sondertradition heraus. Zur Erläuterung mögen einige Beispiele dienen:

1. Von dem 1712 verstorbenen Gothaer Hofkapellmeister Christian Friedrich Witt sind in der Hessischen Landesbibliothek Kassel die offenbar originalen Stimmensätze zu drei Ouvertürensuiten erhalten.<sup>23</sup> Die vier- bis siebensäztigen Werke repräsentieren französische Formmodelle verbunden mit einer leicht italienisch anmutenden Melodik. Der Orchestersatz ist wie bei Steffani stets vierstimmig, allerdings nicht nach klassischer italienischer Tradition mit zwei Violinen, Viola und Baß besetzt, sondern mit nur einer Violine und zwei Violon. Es ist anzunehmen, daß bei der Aufführung dieser Werke alle

<sup>19</sup> Signaturen: R.M. 24.a.1., R.M. 24.a.2., R.M. 24.a.3., R.M. 24.a.4. und R.M. 24.a.5.

<sup>20</sup> Signatur: R.M. 24.a.1., Nr. 11.

<sup>21</sup> Signatur: R.M. 24.a.5., Nr. 3.

<sup>22</sup> Vgl. Bernd Baselt, „Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)“, in: *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1963, S. 105–134.

<sup>23</sup> Signatur: Mus. 2° 60b.

Geiger des Ensembles gemeinsam die oberste Stimme spielten und so die für Lullys Orchesterklang typische Akzentuierung der Oberstimme erzielten. Witt verstärkte seine Streichergruppe allerdings nicht wie üblich durch ein Holzbläsertrio sondern durch ein Quartett; in zweien der drei Stimmensätze finden sich zusätzlich zu den vier Streichern noch vier Bläser – als „Hautbois“, „Hautcontre“, „Taille“ und „Basson“ (bzw. „Bassono“) bezeichnet. Die Bläser gehen meist mit den vier Streichern *colla parte*, nur gelegentlich treten die beiden oberen und die tiefste Stimme für kurze Zeit als Trio hervor, zuweilen spielt auch das Bläserquartett ohne die Streicher.

Christian Friedrich Witt: Ouverturen (LB Kassel, Ms. 2° 60b)  
Satzfolge und Disposition der Stimmen

1. *Ouverture a 6 (B-Dur)*

Ouvertur – Entrée – Ciacona – Rondeaux – Menuet – Bouree

Violino            Hautbois

Viola 1 (C 1)<sup>24</sup>    Haute contre (C 1)

Viola 2 (C 3)    Taille (C 3)

Violon            Bassono

2. *Ouverture à 6 (G-Dur)*

Ouverture – Aria – Sarabande – Menuet

Violino            Hautbois

Viola 1 (C 1)    Haute contre (C 1)

Viola 2 (C 3)    Taille (C 3)

Violon            Basson

3. *Ouverture a 4 (G-Dur)*

Ouvertur – Aria de Capriccio – Gavott – Menuet – Bouree – Courant – Menuet

Violino ô Hautbois

Violino ô Hautbois

<sup>24</sup> Diese Angaben bezeichnen die Schlüssel (C 1 = Sopranschlüssel, C 3 = Altschlüssel); die unbezeichneten Stimmen sind in der für die jeweiligen Instrumente typischen Weise notiert.

Viola 1 ô Haute contre (C 1)

Viola 2 ô Taille (C 3)

Violon ô Bassono

Cembalo

2. Mein zweites Beispiel betrifft eine Ouvertüre, die gemeinhin als eine Komposition des Meininger Kapellmeisters Johann Ludwig Bach (1677–1731) angesehen wird. Klaus Hofmann hat jedoch im Vorwort seiner Edition des Werks dargelegt,<sup>25</sup> daß die einzige erhaltene Quelle,<sup>26</sup> ein Stimmensatz mit der originalen Datierung „Februar 1715“, das Stück einfach nur als eine Komposition „del Baach“ ausweist und daß die Zuschreibung an Johann Ludwig Bach erst im 19. Jahrhundert erfolgte. Als möglicher Komponist kommt daher laut Hofmann auch der Eisenacher Organist und Kammermusiker Johann Bernhard Bach (1676–1749) in Betracht, zumal von diesem überliefert ist, daß er „viel schöne, nach dem Telemannischen Geschmacke eingerichtete Ouvertüren gesetzt“<sup>27</sup> habe. Ich möchte diesen Gedanken noch einen Schritt weiterführen: Zahlreiche Revisi- onseintragungen in den Stimmen weisen eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit den Schriftzügen Johann Bernhard Bachs auf, während sich zu den derzeit greifbaren Schriftproben Johann Ludwig Bachs keine Übereinstimmungen zeigen. Größere Sicherheit ist aufgrund der Kürze der Eintragungen nicht zu erlangen; es besteht damit aber immerhin eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß hier ein originaler Stimmensatz zu einem Werk Johann Bernhard Bachs vorliegt. Folgt man dieser Hypothese, so wäre noch zu erwägen, ob es sich – ungeachtet der abweichenden Tonartbezeichnung (g-Moll statt G-Dur) – nicht um die in C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis von 1790 erwähnte bislang verschollen geglaubte fünfte Ouvertüre des Komponisten handelt.<sup>28</sup>

Die Disposition des Orchestersatzes ist ganz ähnlich wie bei Witt, scheint aber geteilte Violinen und nur eine Viola vorzusehen (vgl. die Notierung von Dessus und Hautcontre im Violinschlüssel). Immerhin sind von der Dessus-Stimme zwei Exemplare vorhanden; zusammen mit der doppelten Baß-Stimme deutet dies auf eine der französischen Praxis entsprechende stärkere Besetzung der Außenstimmen. Ebenfalls wie bei Witt verstärken die Oboen die beiden oberen Stimmen und treten zuweilen mit dem Fagott als Trio hervor.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Erschienen 1984 in der Reihe *Stuttgarter Bach-Ausgaben* (Carus-Verlag).

<sup>26</sup> Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Mus. ms. Bach St 300.

<sup>27</sup> Vgl. *Bach-Dokumente*, Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel 1972, Nr. 666, S. 81.

<sup>28</sup> Vgl. *Verzeichniß des musicalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, S. 83.

<sup>29</sup> Setzt man voraus, daß hier ein originaler Eisenacher Stimmensatz vorliegt, so würde dies gegebenenfalls auch Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis von G. P. Telemanns Ouvertüren ermöglichen, deren Originalquellen aus seiner Thüringer Zeit sämtlich verschollen sind.

Johann Bernhard Bach (?), *Ouverture à 4, G-Dur* (SB Berlin, St 300)  
 Ouverture – Air – Menuet – Gavotte – Air – Bouree

Dessus (mit Eintragungen „Hautb. solo“ und „Tutti“ in Satz 2 und 5)

Dessus (mit Eintragungen „Hautb. solo“ und „Tutti“ in Satz 2)

Hautcontre (G 2; mit Eintragungen „Hautb. solo“ und „Tutti“ in Satz 2 und 5)

Taille (C 3)

Basson

Basson Continuo (beziffert)

3. Zum Schluß sei noch kurz ein Blick auf den Ouvertürenstil des jungen Johann Sebastian Bach geworfen. Bach lernte die französische Musik während seiner Lüneburger Zeit (1700–1702) „durch öftere Anhörung“ der Hofkapelle des Herzogs von Celle kennen und ergriff die Gelegenheit, sich in diesem Geschmack „welcher, in dasigen Landen, zu der Zeit was ganz Neues war, fest zu setzen“.<sup>30</sup> Möglicherweise geht gar das französische Repertoire in den beiden von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph angelegten Sammelbänden – dem „Andreas-Bach-Buch“ und der „Möllerschen Handschrift“ – zumindest teilweise auf seine Vermittlung zurück.<sup>31</sup> Wann Bach sich auch kompositorisch mit dem französischen Stil auseinanderzusetzen begann, ist angesichts der gravierenden Überlieferungs-, Echtheits- und Chronologieprobleme des Frühwerks kaum sicher zu bestimmen. Die im „Andreas-Bach-Buch“ enthaltene *Ouverture* in F-Dur (BWV 820) könnte jedenfalls ein solches, unter dem Eindruck der Lüneburger Erfahrungen geschriebenes Werk sein, zumal wenn man annimmt, daß es sich hier um die Cembalo-Transkription einer zunächst als Orchesterwerk konzipierten Komposition handelt.<sup>32</sup>

Einen erneuten Impuls für eine Beschäftigung mit der französischen Manier dürfte Bach im Sommer 1713 erhalten haben, als der junge Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar von seiner Studien- und Bildungsreise nach Holland zurückkehrte und nachweislich zahlreiche Musikalien von dort mitbrachte.<sup>33</sup> Die bevorstehende Ankunft des Prinzen veranlaßte den Bach-Schüler Philipp David Kräuter, seine Gönner um eine Verlängerung seines Weimarer Studienaufenthalts zu ersuchen, da er hoffte, „noch manche schöne Italienische und Frantzösische Music“ zu hören, „welches mir absonderlich in

<sup>30</sup> Vgl. *Bach-Dokumente* III, Nr. 666, S. 82.

<sup>31</sup> Zu den beiden Sammelbänden J. C. Bachs vgl. Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 30–56; zur möglichen Herkunft des in ihnen enthaltenen französischen Repertoires siehe Christoph Wolff, „Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks“, in: *Bach-Jahrbuch* 71 (1985), S. 99–118, speziell S. 106–107.

<sup>32</sup> Vgl. David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York 1992, S. 30–32.

<sup>33</sup> Vgl. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung*, S. 158–159.

Componirung der Concerten und Ouverturen sehr profitabel seyn würde“.<sup>34</sup> Soweit erkennbar reagierte Bach auf diese Erweiterung des Weimarer Repertoires zum ersten Mal gegen Ende des Jahres 1714. In der Literatur ist bereits verschiedentlich darauf hingewiesen worden, daß der Eingangschor der Adventskantate *Nun komm der Heiden Heiland* (BWV 61) möglicherweise durch Steffanis *Henrico Leone*-Ouvertüre angeregt wurde.<sup>35</sup> Der französische Gestus dieser Kantate, deren Text bezeichnenderweise aus dem von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister für den Eisenacher Hof geschaffenen „französischen Jahrgang“ stammt, manifestiert sich jedoch nicht nur auf der formalen Ebene, sondern wiederum auch in der Disposition der Besetzung. Abweichend von seiner üblichen Praxis faßte Bach im Eingangschor dieses Werks die beiden Violinen zu einer Stimme zusammen und erzielte so die charakteristische Dominanz der Oberstimme. Die Baßstimme war mit Violoncello (oder Violoncelli ?),<sup>36</sup> Fagott und Orgel ebenfalls vergleichsweise üppig ausgestattet, während die Mittelstimmen (Viola I+II) wohl nur über eine einfache Besetzung verfügten. Bach schloß sich mithin in seiner Kantate der für Gotha und (vermutlich) Eisenach belegten Sondertradition des französischen Stils an. Durch die erstmalige Integration dieses Stils in die geistliche Kantate, bei gleichzeitiger Koppelung mit den für die Gattung üblichen italienisch-deutschen Satzmodellen (Rezitativ, Arie und Choral), schuf er die Voraussetzungen für eine Stilstheorie, die sein späteres Schaffen nachhaltig prägen sollte.

<sup>34</sup> Vgl. Schulze [s. Anm. 33], S. 156–163, sowie *Bach-Dokumente* III, S. 649–650.

<sup>35</sup> Vgl. Christoph Wolff, „Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluß-Sphäre des jungen Bach“, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11.–13. September 1990, hrsg. v. K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 21–32, speziell S. 28; sowie Johann Sebastian Bach, *Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61. Faksimile der Originalpartitur mit einem Vorwort herausgegeben von Peter Wollny*, Laaber 2000, S. VIII.

<sup>36</sup> Vgl. die autographe Besetzungsangabe zu Satz 5.

**„... dessen zu dem Päpstlichen GOTTES-Dienste *componirte*  
Stücke ... von vielen Teutschen  
*Musicis* hochgehalten.“**

**Zur Rezeption der in Italien komponierten Werke  
Johann Rosenmüllers in Mitteldeutschland**

von Dieter Gutknecht

Das gegenwärtige biographische Wissen über Johann Rosenmüller, aber auch die Kenntnis von seinem kompositorischen Werk ist immer noch lückenhaft. Die sicheren Daten sind schnell referiert. Rosenmüller wurde um 1619 in Oelsnitz in der Nähe von Zwickau geboren. Er ging dort zur Lateinschule, schrieb sich 1640 in die theologische Fakultät der Leipziger Universität ein und nahm gleichzeitig musikalischen Unterricht beim damaligen Thomaskantor Tobias Michael, dessen Assistent er bereits 1642 wurde. 1650 erhielt er das Amt des ersten Assistenten, 1651 gleichfalls das Amt des Organisten an Sankt Nicolai, und im Jahre 1653 wollte ihn der Rat der Stadt Leipzig gar zum Nachfolger des kränkelnden Thomaskantors berufen. Ferner ist eine Kandidatur Rosenmüllers um das Kreuzkantorat in Dresden bekannt.<sup>1</sup> 1654 wurde er vom Altenburger Hof zum Musikdirektor „von Haus aus“ ernannt.

In Leipzig veröffentlichte er bis zu diesem Zeitpunkt *Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, a 3, Bc* (1645) und die instrumentale *Studenten-Musik* für 3–5 Streicher und Bc. (1654). An geistlichen Kompositionen wären u. a. die beiden Sammlungen *Kern-Sprüche mehrentheils aus heiliger Schrift Altes und Neues Testaments* (Leipzig 1648) und *Ander Kern-Sprüche* (Leipzig 1652–53), ferner 8 *Bergräbnisgesänge zu fünf Stimmen* zu nennen, die zwischen 1649 und 1654 in Leipzig erschienen.

Diese Karriere wurde im Frühjahr 1655 abrupt unterbrochen, da Rosenmüller wegen des Vorwurfs der Päderastie eingekerkert wurde. Es gelang ihm die Flucht nach Hamburg, wo Rosenmüller möglicherweise länger verweilte, da er erst 1657/58 unter dem Namen „Zuane Romiller“ als Posaunist an San Marco in Venedig nachweislich erwähnt wurde.<sup>2</sup> Daß mit dieser Verballhornung des Namens Johann Rosenmüller gemeint ist, belegen spätere Nennungen, in denen „Zuane“, aber auch andere Schreibweisen seines Nachnamens (Rossemiller, Rosemiller und Rossenmiller) wieder auftauchen.<sup>3</sup> Kerala

<sup>1</sup> Peter Wollny, „Eine anonyme Leipziger Hochzeitsmusik aus dem 17. Jahrhundert“, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, hrsg. v. C. Wolff, Leipzig 1999, S. 46–60, hier S. 54.

<sup>2</sup> Eleanor Selfridge-Field, „Addenda to Some Baroque Biographies“, in: *JAMS* 25, 1972, S. 238.

<sup>3</sup> Theophil Antonicek, „Johann Rosenmüller und das Ospedale della Pietà in Venedig“, in: *Die Musikforschung* 22, 1969, S. 460–464, hier S. 463 f.

Snyder berichtet, daß sich Rosenmüller 1660 „established himself as a composer there“<sup>4</sup>, also an San Marco. Es ist das Jahr, in dem ein Gesandter des Weimarer Hofes einige Kompositionen von Rosenmüller in Venedig abholt<sup>5</sup>, worauf später noch im Detail eingegangen werden soll.

Dieses Faktum macht vor allem klar, daß der Komponist und Musiker Rosenmüller nach fünf Jahren Abwesenheit in Deutschland noch bekannt war. Auch das nächste sicher überlieferte Datum Rosenmüllers spricht für sein musikalisches Ansehen in Deutschland: 1673/74 nahm Johann Philipp Krieger (1649–1725), der spätere Weißenfelder Hofkapellmeister, während seines mehrjährigen Italienaufenthalts Kompositionsunterricht bei Rosenmüller. Nach Matthesons Auskunft ging Krieger aber auch bei anderen Musikern, wie bei Antonio Maria Abbatini (1597–1679) in Rom in die Lehre.<sup>6</sup> Er ist demnach nicht nach Italien gegangen, um ausschließlich bei Rosenmüller zu studieren, denn er suchte ihn nur zweimal während seiner musikalischen Bildungs-Rundfahrt durch ganz Italien in Venedig auf. Des weiteren wissen wir von Rosenmüller, daß er von 1678 bis 1682 den Posten eines Kompositors am Ospedale della Pietà in Venedig innehatte.

Das Ende dieser Anstellung markiert gleichzeitig seinen Neubeginn in Deutschland: Rosenmüller wurde an den Hof nach Wolfenbüttel berufen. Eine enge Verbindung bestand wohl seit einiger Zeit zum verwandten Welfenhof nach Hannover, wofür auch die Dedikation einer Sammlung von Sonaten-Kompositionen an den Herzog Johann Friedrich spricht. Diese Sammlung erschien in zwei Auflagen, 1667 und 1670. Herzog Johann Friedrich, der laut Wollny eventuell engen Kontakt zu Rosenmüller unterhielt, weilte des öfteren „zur Karnevalssaison in Venedig“. Wenn der Kontakt zwischen dem Herzog Johann Friedrich und Rosenmüller so eng war und so lange bestand, dann stellt sich die Frage, weshalb er nicht nach Hannover berufen wurde, zumal er in Wolfenbüttel denkbar schlechte musikalische Bedingungen vorfinden sollte. In Hannover hatte sich eine leistungsstarke Hofmusik etabliert, und auch Nicolaus Adam Strungk, der berühmte

<sup>4</sup> Kerala Johnson Snyder, Art. „Rosenmüller“, in: *NGroveD*, Bd. 21, London 2001, S. 698.

<sup>5</sup> Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1672*. Bückeburg und Leipzig 1921, S. 150; Aber teilt dort mit, daß ein Herr „von Kospoth nach Venedig zu Rosenmüller“ geschickt worden sei und zitiert einen Brief: „Venedig, den 21. October 1660: „Auff E. Durchl. gnädigste Verordnung haben von dem hiesigen Musico H. Rosenmüllern etliche musicalische Sachen zuwege gebracht, werde solche an H. Ochsen zu Franckfurt zu schicken wissen, welcher so dann E. Durchl. selbige übermachen wird“. Im folgenden Notenverzeichnis sind an Position Nr. 26. verzeichnet: „26. Johann Rosenmüllers von Venedig aus drey Stücke“ (Aber, S. 151). In einem Incipit-Verzeichnis auf S. 153 „Derer Sonaten anfang, so der H. Capellmeister geliefert“ werden zwei Werke Rosenmüllers aufgeführt: „Sonata a 2 Violini Rosenmüller aus Venedig“ und „Sonata a 9 Rosenmüller aus Venedig“. Da des weiteren in den Verzeichnissen Vokalkompositionen Rosenmüllers aufgeführt sind, soll später noch speziell auf das Repertoire eingegangen werden. Snyder führt bedauerlicherweise Abers wichtige Studie im *NGroveD* nicht an, obwohl die Weimarer Details Rosenmüllers Beziehungen zum dortigen Hof sehr deutlich hervorheben.

<sup>6</sup> Johann Philipp Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. v. Max Seiffert (= DDT, Bd. 53/54), Leipzig 1916, S. X, dort die Zitate von Doppelmayr und Mattheson. Lorenz Welker, „Questions of Form, Genre and Instrumentation in the Venetian Instrumental Works of Giovanni Legrenzi and Johann Rosenmüller“, in: *Giovanni Legrenzi e la Cappella ducale di San Marco. Atti die convegno internazioli di studi Venezia, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi*, Firenze 1994, S. 351–382, hier: S. 369 (Die Angaben im Art. „Rosenmüller“ im *NGroveD* von Kerala Snyder geben das Jahr an, in dem der Kongreß stattgefunden hat).

Geiger, war an der dortigen Hofkapelle angestellt. Im Gegensatz dazu war die Kapelle in Wolfenbüttel 1666 durch Herzog Rudolf August aufgelöst worden. Anton Ulrich, der ihn dann letztendlich berief, war nur Mitregent.<sup>7</sup> Rosenmüller konnte seinen Dienst in Wolfenbüttel nur zwei Jahre ausüben, da er bereits 1684 verstarb.

Geht man allein von den Lebens- bzw. Schaffensjahren Rosenmüllers aus, so stehen die 13 Leipziger Jahren, die der Musik gewidmet waren, den 24 Jahren entgegen, die er in Venedig verbrachte. Man könnte zwar resümieren, daß seine an vornehmster Stelle in Leipzig genossene Lehrzeit ihn zu einem deutschen Komponisten in der Tradition von Schütz, Schein und den Kantoren an St. Thomas gemacht hat, aber dieses Rüstzeug war nur handwerkliches Vermögen, als er beginnen mußte, sich in Italien zu bewähren. Es dürfte demnach nicht übertrieben sein, Rosenmüller als italienischen Komponisten zu bezeichnen.<sup>8</sup>

Und doch scheint es so zu sein, was auch die wenigen gesicherten Daten aus der langen venezianischen Zeit nachdrücklich belegen, daß Rosenmüller keinesfalls während

<sup>7</sup> In der Literatur herrscht eine umfassende Verwirrung bei der Nennung der Wolfenbütteler Regenten zur Zeit Rosenmüllers. Nach Martin Ruhnke, Art. „Wolfenbüttel“, in: *MGG* 14, Kassel 1968, Sp. 806 regierte bis 1666 Herzog August aus der Lüneburg-Danneberger Linie, der Begründer der Bibliothek; sein Nachfolger war sein ältester Sohn Herzog Rudolf August, der von 1666–1685 die Herrschaft übernahm. In den Jahren 1685–1704 regierte er zusammen mit seinem Bruder Anton Ulrich. Nun kann man in allen Veröffentlichungen lesen, so auch in Snyders Art. im *NGroveD*, daß Rosenmüller seine Sonatensammlung von 1667 einem „Herzog Johann Friedrich“ zueignete, Snyder geht sogar soweit, diesen Johann Friedrich als „Duke“ und Anton Ulrich als dessen „Cousin“ zu bezeichnen. Die Dedikation erscheint in dieser Form auch bei Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Faks. hrsg. v. R. Schaal, Kassel 1953, S. 533 an. Festzuhalten ist: Rudolf August war ab 1666 Herzog in Wolfenbüttel. Er teilte sich ab 1685 die Herrschaft zusammen mit seinem Bruder Anton Ulrich. Anton Ulrich konnte demnach Rosenmüller 1682, vor allem wegen seiner privaten Vorlieben, nur als mitregierender Herzog nach Wolfenbüttel geholt haben, denn sein Bruder hatte kurz nach seinem Regierungsantritt die Hofkapelle aufgelöst! Bei Welker, „Questions“ [s. Anm. 6], S. 370 wird Anton Ulrich ebenfalls als „Duke“ titulierte. Siehe auch: Friedrich Chrysander, „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper“, in: *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* 1, Leipzig 1863, S. 147–286, hier: S. 184. Bei Abbtmeyer findet sich die Erklärung: Herzog Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg (1625–1679) regierte von 1665–1679 über Calenberg, Göttingen und Grubenhagen, trat 1651 zum Katholizismus über, und führte 1665 den katholischen Gottesdienst in der Schloßkirche in Hannover ein. Johann Friedrich stammt aus der Braunschweig-Lüneburgischen Linie der Welfen, Anton Ulrich aus der Braunschweig-Wolfenbütteler Linie, so daß er wohl eher ein Onkel als ein Cousin von Anton Ulrich gewesen ist. Johann Friedrich residierte und regierte in Hannover. Theodor Abbtmeyer, *Zur Geschichte der Musik am Hofe in Hannover vor Agostino Steffani 1636–1689*, phil. Diss. Göttingen, Göttingen 1931, S. 17 ff; Peter Wollny, „Zwischen Hamburg, Göttingen und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der ‚Sammlung Bokemeyer‘“, in: *Schütz-Jahrbuch* (1988), S. 59–76, hier: S. 68 („Johann Friedrich [...], der 1651 aus Begeisterung für die italienische Kultur zum Katholizismus konvertierte und 1666 in Hannover die Nachfolge seines Bruders Georg Wilhelm antrat“). – Ob das die hinreichenden Gründe für die Konvertierung gewesen sind, mag dahingestellt bleiben, sein Regierungsantritt wird bei Abbtmeyer mit 1665 angegeben (siehe dazu Abbtmeyer, S. 15). Wollnys Behauptung, Antonio Sartorio wäre „Kapellmeister von Haus aus“ (S. 68) gewesen, findet keine Entsprechung in der Literatur. Sowohl Abbtmeyer (S. 19) als auch Theodor Wilhelm Werner, *Dreihundert Jahre von der Hofkapelle zum Opernhausorchester, 1636–1936*, Hannover 1937, S. 10 teilen mit, daß Sartorio von 1666–1675 erster Kapellmeister war.

<sup>8</sup> So sieht es auch Welker, „Questions of Form“ [s. Anm. 6], S. 369: „He was apparently familiar with all nuances of the Italian style, and at that time probably would have been considered an Italian composer rather than a German one“.

dieser Zeit in Deutschland unbekannt und vergessen war, oder gar als Ausländer betrachtet wurde.

Werner Braun hat in einer verdienstvollen Studie über die Rosenmüller-Rezeption anhand einiger Dokumente nachweisen können, wie bekannt seine Werke in Deutschland waren, in wie vielen Kantoreien gerade seine Kompositionen geschätzt wurden und wie gegenwärtig sein Name über all die Jahre hin geblieben ist.<sup>9</sup> So stammt auch das Zitat meines Vortragstitels aus einer Hamburger Schrift, die zwar vier Jahre nach Rosenmüllers Tod verfaßt wurde, aber von dessen noch präsenter Vergangenheit berichtet.<sup>10</sup> Hinrich Elmenhorst, Prediger an der Katharinen-Kirche, führt an, daß Rosenmüllers Werke trotz seines Vergehens, das als ein typisch italienisches bezeichnet wird, und trotz des Umstands, daß viele Kompositionen für den katholischen Ritus geschrieben sind, in deutschen evangelischen Kirchen äußerst beliebt seien.<sup>11</sup>

Also muß festgehalten werden: Rosenmüller war in Deutschland über all die Jahre präsent, seine Kompositionen wurden offensichtlich in zahlreichen evangelischen Kantoreien musiziert, obwohl sie für den katholischen Ritus geschrieben wurden. Aber vor allem war Rosenmüller präsent, weil seine Musik von außerordentlicher Schönheit und Qualität ist, einer Qualität, die in Deutschland wohl kaum anzutreffen war, trotz Kindermann (1616–1655), Weckmann (1621–1674), Buxtehude (1637–1707) und Pachelbel (1653–1703), um nur einige Komponisten zu nennen.

Von Rosenmüllers kompositorischen Qualitäten und seiner hervorragenden Stellung innerhalb der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowohl in Italien als auch in Deutschland künden seine Werke. Seine weitverbreitete Wertschätzung wird durch erhaltene Kantoreiinventare und -bestände bezeugt, wie z. B. das von Johann Philipp Krieger angelegte *Verzeichnis der von J. Ph. Krieger in Weißenfels aufgeführten Werke fremder Komponisten*<sup>12</sup>, ferner die sogenannte „Sammlung Bokemeyer“, deren Bestand einen größeren Zeitraum umfaßt, aber ansonsten im ganzen gesehen ähnlicher Provenienz entstammen dürfte<sup>13</sup> und die vom Kapellmeister Adam Drese angelegten *Weimarer Kapell-Verzeichnisse*<sup>14</sup>. In der Sammlung Bokemeyer, die in der Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt wird, sind 124 Kompositionen Rosenmüllers enthalten. Diese Kompositionen sind fast ausschließlich Werke mit lateinischem Text, und dürften aus diesem Grund in Venedig entstanden sein. Es scheint so, als wenn in diese Samm-

<sup>9</sup> Werner Braun, „Urteile über Johann Rosenmüller“, in: *Festschrift Martin Just*, hrsg. v. F. Heidelberger, W. Osthoff und R. Wiesend, Kassel 1991, S. 189–197.

<sup>10</sup> Ebd., S. 190.

<sup>11</sup> Zum besseren Verständniß führe ich das Zitat an, das schon bei Braun angegeben wurde; Braun, „Urteile“ [s. Anm. 9], S. 190: „Auff Italiänische Mores wieder zu kommen / so hat man wol eher einen weitberühmten Musicum gekennet / der / ohn in Italien gelebt zu haben [Rosenmüllers Vergehen wird als in Italien häufig vorkommendes hingestellt, Verf.] abscheulich betriebener Laster halber aus Teutschland entwichen / und männig Jahr in Italien sich auffgehalten / dessen zu dem Päbstlichen GOTTES-Dienste componierte Stücke / absonderlich zum abergläubigen Marien-Dienste und heiligen Feyer verfertigte und gebrauchte Werke von vielen Teutschen Musicis hochgehalten / sonsten auch seine / vielleicht nach dem Fall / trefflich-gesetzte Magnificat in Evangelischen Kirchen oft gehöret / auch unter dem Evangelischen Gebrauch und Ausspendung des hochwürdigen Nachtmahls seine Compositiones in öffentlicher Gemeine gemusiciret werden.“

<sup>12</sup> Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen* [s. Anm. 6], S. LIII–LX.

<sup>13</sup> Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970.

<sup>14</sup> Aber, *Die Pflege der Musik* [s. Anm. 5], S. 150 ff.

lung all die Werke eingegangen wären, die Rosenmüller vielleicht aus Italien an seinen neuen Wirkungsort Wolfenbüttel mitbrachte, denn einen solchen umfangreichen Bestand führt auch nicht Krieger auf, der immerhin 38 Kompositionen Rosenmüllers besaß.<sup>15</sup>

## Weimar

„Es dürfte schwer sein, etwas Wertvolles zu finden, was in der Weimarer Kapelle nicht gespielt oder gesungen worden wäre“<sup>16</sup>. Mit dieser Feststellung beschließt Adolf Aber seine Beschreibung des Weimarer Musikrepertoires, das unter Herzog Wilhelm IV. wohl am umfangreichsten erweitert wurde. Die Musikliebe des Potentaten ist die Voraussetzung zur Bildung eines großen Spielrepertoires einer Hofkapelle. Um ein solches weitgefächertes und alle Bereiche des zeitgenössischen Musiklebens repräsentierendes Repertoire zusammenzustellen, schickte Herzog Wilhelm regelmäßig seinen Kapellmeister Drese oder andere Musiker seiner Hofkapelle durch Deutschland oder nach Italien, um stets neue Kompositionen verschiedener Provenienzen aufführen lassen zu können. Aber schildert die Sachlage wie folgt:

Was Herzog Wilhelm am höchsten anzurechnen ist, ist sein sicherer Blick für alles, was von Neuheiten wertvoll war. So zieht ihn die italienische Konzert- und Sonatenkomposition genau so an wie die ersten Versuche einer deutschen Oper. Seine Beziehungen reichen in gleicher Weise zu Rosenmüller nach Venedig wie zu Schütz nach Dresden. Die Verbindung wurde durch dauernde Reisen aufrecht erhalten.<sup>17</sup>

In diesem Zusammenhang ist eine briefliche Nachricht von Johann Ritter, einem Musiker der Kapelle von großem Interesse, da dieser mitteilt, daß er in Hamburg eine Fülle von Musikalien für die Weimarer Hofkapelle erwerben konnte:

Vor einen musicum zu dienen, dessen sie sich nicht schemen sollen, und ich werde S.F.G. in unterthänigkeit wiederumb aufwarten, ich solche sachen will hören lassen, welche S.F.G. ohn allen zweiffel wohl gefallen werden, denn ich bei mir viel music habe, welche nicht leicht bei einem Violisten [...] zu finden, weswegen ich mich aber auf so unterschiedliche sachen beflissen, insonderheit Italienische Concerten wie auch

<sup>15</sup> Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen* [s. Anm. 6], S. LIX; Meine Vermutung könnte durch den Werdegang Georg Österreichs belegt sein, der ab 1686 immer wieder mit dem Wolfenbütteler Hof in unterschiedlichster Verbindung stand. Ab 1689 war Österreich mit der Organisation der Gottorfer Hof-Kapelle beschäftigt, für die er Musiker u. a. aus Wolfenbüttel heranzog. Vielleicht ließ er zu diesem Zwecke auch die in Wolfenbüttel aufbewahrten Kompositionen Rosenmüllers abschreiben, die dann auf diesem Umwege wieder zurück nach Wolfenbüttel gelangt sein könnten, wo Bokemeyer später Kantor war. Besitzfolge der Sammlung: s. Kümmerling, *Katalog* [s. Anm. 13], S. 18; Wollny verweist in seiner Veröffentlichung „Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel“ [s. Anm. 7], S. 68 auf die durch den Hannoveraner Hof nach England gelangten Rosenmüller-Bestände und interpretiert Österreichs Rolle in einigen Punkten neu im Vergleich zu Kümmerlings Vermutungen.

<sup>16</sup> Aber, *Pflege* [s. Anm. 5], S. 150.

<sup>17</sup> Ebd., S. 144.

viele lateinische, ja die meisten Instrumentaliter o. vocaliter zugleich, habe ich mein aussehen wo anders hin, denn ich dergleichen Concerten, meist ietziger manier, wie sie in Italia musiciren, ohngefähr zusammen rechnen kann in die zwölffhundert, und gute stücke mitt 1, 2, 3 etc. bis auf 15 und 16 stimmen. welche ich beysammen habe, nebenst vielen Italienischen Canzonen Sonaten und englische Fantasien mitt 2, 3, 4, 5 und 6 stimmen auf Violen und Violdegamben zu gebrauchen. Zu geschweigen meiner verstimten sachen, welcher ich eine gute Anzahl beysammen habe, so habe ich auch bey mir 2 gute Discant Violen und eine Viole mitt 5 seiten, welche gennet wird Viole de l'amour auf verstimte manier zu gebrauchen nebenst einer guten Violdegamb.<sup>18</sup>

Aus diesem recht umständlichen Bericht des Musikers Ritter geht hervor, daß er in Hamburg eine Fülle zeitgenössischer Musik erworben hat, und besonders die italienischen Kompositionen hervorhob. Dieser Bericht stammt aus dem Jahre 1649, aber auch in den darauffolgenden Jahren sind Reisen des Kapellmeisters Adam Drese und anderer Hofmusiker nachweisbar. Die von Herzog Wilhelm IV. beorderten Reisen enden mit dem schon erwähnten Besuch des Herren von Kospoth bei Rosenmüller in Venedig. In einem „Verzeichnus der specificirten Sachen, so der Capel Meister in unterschiedenen paketen uberfieffert hat“<sup>19</sup> sind nach neuer Zählung lediglich 3 Werke Rosenmüllers angegeben, was zugegebenermaßen ein recht dürftiges Mitbringsel aus Venedig darstellen würde: „3 Stück Joh RosenM. 1. Congratulamini. a 2 Bassi. 2 Viol. 2. Sonata. a 2 Violini. 3. Sonata a 9“.<sup>20</sup> Diese Angabe scheint die Aufführungstimmen der in einer vorhergehenden Aufstellung mitgeteilten Partituren anzuführen. Die beiden genannten Sonaten Rosenmüllers sind im Noten-Inskript mitgeteilt<sup>21</sup>, jedoch nicht die lateinische Komposition.

Aber von Rosenmüller erscheinen noch weitere Kompositionen in den Registern, wobei vor allem die Notiz unter „13. H. Rosenmüllers getrukte Concert bücher“<sup>22</sup> rätselhaft erscheint, da man nur mutmaßen kann, welche Kompositionen sich dahinter verbergen. In einem gesonderten Verzeichnis-Abschnitt, in dessen einleitendem Text darauf hingewiesen wird, daß es Werke „von geschriebenen gedruckten sowohl Heinrich Schützens Rosenmüllers undt anderen Authoribus“ enthalte<sup>23</sup>, werden weitere Kompositionen Rosenmüllers aufgeführt: „14. Christus ist mein Leben. 15 Gedenk nicht der Sünde. [...] 37 Ich glaube aber doch. a 5. [...] 53 Wohl dem d. den Herren fürchtet. a 9.“<sup>24</sup> Die geringe Anzahl ist durchaus verwunderlich. Aber auch die anderen Verzeichnisse, vor allem dasjenige *Von lateinischen Stücken. 1. Die Römischen So der von Cosboth mitgebracht.*<sup>25</sup>, enthalten eine Anzahl von Werken, die anonym überliefert wurden, jedoch konnten die meisten zugewiesen werden (Rovetta, Monteverdi, Rigatti, Bruni

<sup>18</sup> Zit. nach Aber, *Pflege* [s. Anm. 5], S. 146.

<sup>19</sup> Ebd., S. 152.

<sup>20</sup> Ebd., S. 160.

<sup>21</sup> Ebd., S. 153.

<sup>22</sup> Aber, *Pflege* [s. Anm. 5], S. 156.

<sup>23</sup> Ebd., S. 154.

<sup>24</sup> Ebd., S. 154 f.

<sup>25</sup> Ebd., S. 156.

usw.). Es handelt sich um Psalmen- oder Magnificat-Vertonungen, Texte also, die Rosenmüller in großer Anzahl vertonte, wie andere, später noch angeführte Kapell-Bestände zeigen werden.

Der Weimarer Bestand macht trotz seiner vermeintlich zahlenmäßig geringen Präsenz von Rosenmüller-Werken doch deutlich, daß dessen Kompositionen zum festen Bestand der Hofkapelle gehörten. In dem riesigen Bestand an erworbenen Noten könnten ebenfalls Werke Rosenmüllers enthalten gewesen sein, da Ritter ausdrücklich von italienischen Werken der neuesten Art sprach. Die in den überlieferten Weimarer Verzeichnissen ohne Autornamen aufgeführten Werke müßten genauestens untersucht werden, um möglicherweise noch einige Kompositionen Rosenmüller zuweisen zu können.

Welche Kompositionen mögen sich ferner hinter dem Sammeltitle *H. Rosenmüllers getrukte Concert bücher* verbergen? Muß man diesen Hinweis nicht dahingehend interpretieren, daß der Bestand wesentlich umfangreicher war, und vielleicht sogar gedruckte Werke Rosenmüllers enthielt? Nach dem heutigem Wissensstand wurden nur die beiden Ausgaben der *Kernsprüche* und die beiden Sonatensammlungen von 1667/70 und 1682 gedruckt. Jedoch kommen diese wohl nicht in Frage, da das Verzeichnis diese Angabe unter der Rubrik „Von Deutschen Weldlichen Madrialen(!) ist mir dieses wissendt“<sup>26</sup> aufführt, die *Kernsprüche* aber bereits im Titel den geistlichen Textbezug ausdrücklich nennen: *Kern=Sprüche/ Mehrentheils aus heiliger Schrift Altes / und Neues Testaments / theils auch aus etlichen alten Kir=chenlehrern genommen / und in die Music mit 3. 4. 5. 6. und 7. Stim=men=ſamt ihrem Basso Continuo, auff unterschiedliche Arten [...]*.<sup>27</sup>

Trotz dieser Einschränkungen kann aber doch festgehalten werden, daß Rosenmüller einer der Komponisten gewesen ist, dessen Werke gesucht waren und dessen Name in dieser Kapelle auf Resonanz stieß. Das mag auch allein aus der Tatsache abzulesen sein, daß Rosenmüller neben Heinrich Schütz derjenige Komponist ist, der namentlich so herausgestellt wird wie kein anderer deutscher oder italienischer Komponist, was man auch an der gleichzeitigen Nennung mit diesem ablesen kann.<sup>28</sup>

## Weißenfels

Aber auch in anderen Kantoreien und Kapellen wurden Rosenmüllers Werke aufgeführt. So berichtet Arno Werner, daß die Michaelis-Kirche in Erfurt „17 handschriftliche Kir-

<sup>26</sup> Ebd., S. 156. Peter Wollny behauptete auf der Tagung, mit „getrukt“ seien die „Kernsprüche“ gemeint, was ich jedoch bezweifle. Eine Position über der Rosenmüller-Angabe steht unter der Ordnungszahl „12. H. Heinrich Schützens deutsche gedruckte Concerte und seine Madrigal Bücher“. Hier werden zwar auch gedruckte Konzertbücher genannt, aber ausdrücklich mit „deutsch“ bezeichnet. Wenn man unter Rosenmüllers „getrukte Concertbücher“ seine „Kernsprüche“ vermuten möchte, weshalb erscheint dann nicht auch die Erwähnung, daß dabei deutsche Texte vertont wurden?

<sup>27</sup> Zitiert nach: *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, hrsg. v. Aleksandra Patalas, Kraków 1999, S. 292; *RISM*, Bd. 7, S. 241, R 2548 und R 2549.

<sup>28</sup> Aber, *Pflege* [s. Anm. 5], S. 154.

chenmusiken“ besessen hat und die „B. in Gotha [...] eine Trauermusik“.<sup>29</sup> Leider werden die Werktitel nicht angegeben, so daß Rückschlüsse auf die Art der Kompositionen nicht möglich sind.

Die Weißenfelder Hofkapelle, die Johann Philipp Krieger (1649–1735) ab 1680 über 45 Jahre leitete, war natürlich wegen der persönlichen Beziehung ihres Kapellmeisters eine Hochburg in der Pflege Rosenmüllerscher Werke. Insgesamt läßt sich die Musikpflege in Weißenfels besonders umfassend betrachten, da Krieger ab 1684 sämtliche Aufführungen detailliert mit Werktiteln und Besetzungen dokumentiert hat. Sie sind sowohl bei Seiffert als auch bei Werner abgedruckt.<sup>30</sup> In dieses Verzeichnis nahm er nicht nur seine eigenen Werke auf, sondern führte genauso akribisch Buch über Aufführungen von Kompositionen fremder Komponisten. Dabei ist der Anteil lateinischer Werke italienischer Komponisten besonders groß. Diese Kompositionen, zumeist Psalm- und Magnificat-Vertonungen, sind der oberitalienischen und speziell der venezianischen Tradition verpflichtet (man denke beispielsweise an die unzähligen Vertonungen Rovettas, Legrenzis, Cavallis in Venedig oder an die von Marco Uccellini in Modena).<sup>31</sup> Von den bereits erwähnten 38 Werken Rosenmüllers liegen lediglich 5 Kompositionen in deutscher Sprache vor, der überwiegende Rest jedoch in lateinischer Sprache, was vielleicht auf deren Entstehung in Venedig hinweisen könnte.

Aus Arno Werners Auflistung geht hervor, daß Krieger mit der Aufführung von Rosenmüllers Kompositionen anscheinend erst im Jahre 1685 begann, da aber bereits mit vier unterschiedlichen Werken!<sup>32</sup> Könnte das einen Hinweis darauf sein, daß Krieger erst ein Jahr nach dem Tode Rosenmüllers in Wolfenbüttel an die Musikalien gelangen konnte? Diese Vermutung gerät durch die Beobachtung ins Wanken, daß 1684 nur wenige der aufgeführten Werke erfaßt wurden, und erst ab 1685 kamen sämtliche italienische Komponisten hinzu. Zum anderen kann es auch sein, daß Krieger bereits vor dem Beginn seiner akribischen Aufführungsaufzeichnung, also seit seinem Amtsantritt 1680, Werke der angeführten Komponisten musizierte, deren Aufführungen er jedoch nicht verzeichnete.

Seiffert teilt mit, daß Krieger bis zu seinem Ausscheiden aus dem Amt des höfischen Kapellmeisters „38 Partituren [besaß], die er bis 1721 nachweislich 157 mal in Weißenfels aufführte“<sup>33</sup> – eine Aufführungszahl, die ansonsten keiner der „fremden“ Komponisten aufzuweisen hat.<sup>34</sup> Aus dieser Beobachtung mag einerseits die große Bewunderung der Kompositionen seines ehemaligen Lehrers deutlich hervorspringen,

<sup>29</sup> Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 140; vgl. dazu Anm. 3.

<sup>30</sup> Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen* [s. Anm. 6], S. LIII–LVI; Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege* [s. Anm. 29], S. 140.

<sup>31</sup> James H. Moore, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, Michigan 1979, 1981, 187 ff.; Marco Uccellini (1603–1680), *Salmi a 1, a 3, 4 et a 5 concertanti parte con istromenti e parte senza litanie concertate a 5 istromenti op. 6*, Parma 1654.

<sup>32</sup> Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege* [s. Anm. 29], S. 140.

<sup>33</sup> Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen* [s. Anm. 6], S. XI; bei Arno Werner sind nur 110 Aufführungen verzeichnet, siehe dazu auch Werner, [s. Anm. 29], S. 140.

<sup>34</sup> Bei Krieger [s. Anm. 6], S. XI ff. sind die Aufführungszahlen sämtlicher Werke fremder Komponisten aufgeführt!

andererseits gibt diese Tatsache aber einen Hinweis darauf, daß die lateinischen Werke Rosenmüllers zum Weißenfelser Gottesdienstritus besonders geeignet schienen. Man muß davon ausgehen, daß die Vesper-Gottesdienste vor den großen Festen in Weißenfels in besonderer Weise musikalisch ausgestaltet wurden, und aus diesem Grund sehr beliebt waren. Aus Seifferts Auflistung geht hervor, daß Krieger zu diesen Anlässen viele der Psalm- und Magnificatvertonungen aufführte.<sup>35</sup>

Seiffert überliefert auch die Gottesdienstordnungen, die Herzog Johann Adolph 1685 und 1688 für die „Neu-Augustusburgischen Schloß Kirchen zu Weißenfels“ erlassen hatte (Werner kommentiert sie ausführlich<sup>36</sup>). Es werden neben den Sonnabend-, Sonntags-, Festtags- oder Sonnabendsvespern vor den hohen Feiertagen vier unterschiedliche Ordnungen angeführt. Je nach Gelegenheit differierte deren Gestaltung, aber allen Ordnungen lag die gleiche Eröffnung durch das *Deus in adjutorium* und das geantwortete *Domine ad adjuvandum* zugrunde. Am umfangreichsten und feierlichsten war natürlich die Vesper vor den drei hohen Festtagen gestaltet, da hier das *Magnificat* mit eingefügt wurde. Aber im Gegensatz zum katholischen Ritus, für den Rosenmüller in Venedig seine Psalm- und Magnificatvertonungen schuf<sup>37</sup>, fehlte einerseits die antiphonale Kombination (vom genannten Introitus einmal abgesehen) und andererseits wurden nicht ausschließlich lateinische Psalmvertonungen verwendet<sup>38</sup>, da die Weißenfelser Ordnung auch die deutschen Psalmdichtungen von Cornelius Becker in den Sätzen von Heinrich Schütz vorsah, die sich wiederum mehr zum Gemeindelied hinwandten. Trotz der offensichtlichen und grundlegenden Unterschiede wird aber deutlich, daß gerade für die verschiedenen Vesper-Feiern Rosenmüllers Werke gebraucht wurden und anscheinend auch besonders geeignet erschienen.

## Wolfenbüttel

Der Katalog derjenigen Werke Rosenmüllers, die in der Bokemeyer Sammlung als überliefert aufgeführt sind – es handelt sich um die Nummern 779 bis 903<sup>39</sup> – enthält bis auf 9 deutsche Vertonungen nur lateinische Texte. Dieses Repertoire gibt insgesamt betrachtet einen guten Überblick über die in Venedig gängigen und notwendigen Kompositionen, die für eine musikalisch prachtvolle Ausgestaltung der Messen und vor allem

<sup>35</sup> Ebd., S. LIX.

<sup>36</sup> Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege* [s. Anm. 29], S. 131 ff.

<sup>37</sup> Moore, *Vespers at St. Mark's* [s. Anm. 31], S. 172; Fred Hamel, *Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers*, Straßburg 1933, S. 6 nennt die Psalmen 109 bis 113 als diejenigen fünf, die für die Vesperlektionen stets vertont wurden.

<sup>38</sup> Hamel, *Die Psalmkompositionen* [s. Anm. 37], S. 117 ff.; Hamel gibt in seiner Aufstellung die Nummern der von Rosenmüller vertonten Psalmtexte an.

<sup>39</sup> Kümmerling, *Sammlung Bokemeyer* [s. Anm. 13], S. 124–127; Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965, S. 159 gibt andere Zahlen für den Rosenmüllerbestand an: 126 insgesamt, davon 116 lateinische und 10 deutsche. Da diese Angaben vor Erscheinen des Bandes von Kümmerling (1970) gefunden wurden, gehe ich davon aus, daß die zuletzt gemachten Angaben eher den Tatsachen entsprechen.

der Vespers benötigt wurden. Die zum Teil recht große vokal-instrumentale Besetzung stellte offensichtlich für die sich nach der Auflösung unter Herzog Anton Ulrich allmählich wieder aufbauende Hofkapelle keine Probleme dar, wobei berücksichtigt werden muß, daß nichts über Aufführungen überliefert ist, denen man ganz konkret Werke zuordnen könnte. Bereits Chrysander berichtet, daß über Rosenmüllers Wolfenbütteler Tätigkeit keinerlei Dokumente in den Archiven erhalten geblieben sind, aus denen man Details über Werke und Aufbau der Hofkapelle hätte entnehmen können.<sup>40</sup> Schmidt vermutet, daß von Rosenmüller in seinen zwei Jahren, die er noch in Wolfenbüttel tätig gewesen ist, eventuell das *Singe-Spiel in drei Actus und [Prolog], Der beständige Orpheus* am 6. August 1684 in Salzhthal (zum Wolfenbütteler Hof gehörig) aufgeführt wurde, und am 19./29. August das *[Singballett in 4 Aufzügen] Le Combat des Elements, ou le Carousel des peuples elementaires* in Wolfenbüttel.<sup>41</sup> Es erscheint bemerkenswert, daß einige Sing- und Schäferspiele von Johann Philipp Krieger in Wolfenbüttel aufgeführt wurden, was belegt, daß vielleicht ein gewisser gegenseitiger Austausch von Musikalien zwischen Weißenfels und Wolfenbüttel bestand, und wahrscheinlich schon von Heinrich Schütz, der bekanntlich bis 1667 am Wolfenbütteler Hof Oberkapellmeister „von Haus aus“ war, gepflegt wurde.<sup>42</sup>

Besonders auffallend sind im Katalog die Rubriken, in denen die Mehrfachvertonungen desselben lateinischen Textes aufgeführt sind. So erscheinen 9 *Confitebor tibi, Domine* (Ps. 110), 7 *Beatus vir qui timet* (Ps. 111), 10 *Laudate pueri Dominum* (Ps. 112) aber nur eine Magnificat-Vertonung, obwohl gerade diese in allen anderen genannten Beständen besonders häufig vertreten waren.<sup>43</sup> Das Weißenfelser Repertoire führt fünf Magnificat-Vertonungen auf<sup>44</sup>, in Weimar könnten sich hinter der Angabe „Magnificat diversorum Authorum 8 Bücher gehefft“ vielleicht auch eine oder mehrere Vertonungen Rosenmüllers verbergen.<sup>45</sup>

Es ergibt sich aus dieser Situation die Frage, ob nicht ein Teil der Magnificat-Vertonungen Rosenmüllers von Wolfenbüttel oder schon früher in den Besitz der Weißenfelser Hofkapelle gelangt sein könnte.

<sup>40</sup> Chrysander, „Geschichte der Braunschweigisch-Wolfenbüttelschen Capelle“ [s. Anm. 7], S. 184.

<sup>41</sup> Gustav Friedrich Schmidt, *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hof zu Braunschweig-Wolfenbüttel. Ergänzungen und Berichtigungen zu Chrysanders Abhandlung: „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert“*. Erste Folge. *Chronologisches Verzeichnis der in Wolfenbüttel, Braunschweig, Salzhthal, Bevern und Blankenburg aufgeführten Opern, Ballette und Schauspiele (Komödien) mit Musik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nach den vorhandenen Textbüchern, Partituren und nach anderen gedruckten und handschriftlichen Quellenurkunden*, München 1929, S. 3.

<sup>42</sup> Chrysander, „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle“ [s. Anm. 7], S. 164, dort die Bestallungsurkunde.

<sup>43</sup> Kümmerling, *Sammlung Bokemeyer* [s. Anm. 13], S. 126 f.

<sup>44</sup> Snyder, „Rosenmüller“ [s. Anm. 4] führt lediglich zwei Magnificat-Vertonungen auf, die nach der Besetzung mit keiner der im Weißenfelser Register aufgeführten Vertonungen identisch sind. Auch das Berliner Magnificat kommt in dieser Besetzungsform nicht in Weißenfels vor.

<sup>45</sup> Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege* [s. Anm. 29], S. 152.

## Schlußbetrachtung

Die kursorische Durchsicht der Kapellverzeichnisse Weimars, Weißenfels und Wolfenbüttels hat gezeigt – dieser Bestand war stillschweigend hinzugenommen worden, obwohl Wolfenbüttel streng genommen wohl nicht so recht als mitteldeutsche Provenienz bezeichnet werden kann, aber von hier aus viele Verbindungen zu mitteldeutschen Höfen und deren Kapellen bestanden haben, auch weil Blankenburg als Regierungsbereich der Braunschweigisch-Wolfenbütteler bzw. Lüneburger natürlich mit dazu gehörte –, daß Rosenmüllers Werk sicherlich wegen seiner Schönheit in überproportioniertem Maße im Vergleich zu anderen deutschen als auch italienischen Komponisten präsent war. Aber nicht nur hierin zeigt sich eine ungewöhnliche Achtung oder gar Bewunderung, sondern auch die häufig anzutreffende Erwähnung und Zitierung seines Namens, die man insgesamt in der mitteldeutschen Ferne dem nunmehr venezianischen Komponisten entgegenbrachte. Die Sonderstellung, die der ursprünglich deutsche Komponist Rosenmüller einnahm, und sein immenser Einfluß, den er auf das mitteldeutsche kirchliche und höfische Musikleben genommen hat, macht ihn in der Tat, wie bereits des häufigeren herausgestellt wurde, zu einem der wichtigsten Komponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland, da sein Werk wie das keines anderen, der zeitweilig in Italien war, das spezifisch Atmosphärische des Italienischen insgesamt, die Kompositionsformen im besonderen nach Deutschland zurückwirken lassen konnte. Dagegen ist der Komponist Johann Rosenmüller heute relativ unbekannt, was die wenigen theoretischen Auseinandersetzungen und die noch selteneren Ausgaben seiner Werke deutlich belegen.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Siehe dazu das spärlche Literaturverzeichnis bei: Kerala J. Snyder, Art. „Rosenmüller“, in: *NGroveD*, Bd. 21, London 2001, S. 701.

# Telemann unter italienischem Einfluß – die Opernarien der zwanziger Jahre

von Brit Reipsch

Der als Jurist, Architekt, Kunstsammler, Musiker und Bildungsreisende bekannte Frankfurter Patrizier Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769) unternahm von August bis September 1728 eine *Spazierfarth durch die Hessischen in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande*,<sup>1</sup> die ihn auch nach Braunschweig in die herzogliche Oper führte. Uffenbach besuchte die Aufführungen jener drei Werke, die während der Sommer-Messe dieses Jahres gegeben wurden: *Iphigenia* mit der Musik des als Tenor am braunschweigischen Hof wirkenden Carl Heinrich Graun (1703/04–1759), *Alexander*, die Hamburger Bearbeitung des *Alessandro* von Georg Friedrich Händel (1685–1759), und *Genericus*, eine für Braunschweig gekürzte und bearbeitete Fassung der Oper *Der Sieg der Schönheit* von Georg Philipp Telemann (1681–1767).<sup>2</sup> In seinem Reisetagebuch fand der Gast vor allem für die Ausstattung, Bühnentechnik und musikalische Interpretation ausführliche Worte, charakterisierte aber auch mit knappen Sätzen auch die Kompositionen. So freute er sich über Grauns „ganz ausnehmend schöne und vollkommene Music“<sup>3</sup>, lobte Händels „ausbündig schöne Arien“<sup>4</sup>, empfand Telemanns „Musique aber etwas ältlicher“<sup>5</sup>.

Graun komponierte seine *Iphigenia* 1728.<sup>6</sup> Händels *Alessandro* (HWV 21) entstand 1726 in London und wurde im selben Jahr mit deutschen Rezitativen von Agostino Stefani (1654–1728) in Hamburg gegeben.<sup>7</sup> Telemanns Oper *Der Sieg der Schönheit oder Genericus, König der africanischen Wenden* (TWV 21:10) erklang erstmals am 13. Juli 1722 in Hamburg. Offensichtlich war ihr sechsjähriges Alter „hörbar“, denn Uffenbachs Einschätzung bezog sich nicht primär auf ihre Entstehungszeit oder auf das bereits 1693 verfaßte Libretto Christoph Heinrich Postels (1658–1705), das Christian Friedrich

<sup>1</sup> Johann Friedrich Armand von Uffenbach's Tagbuch [!] einer Spazierfarth [!] durch die Hessische [!] in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande (1728), nach der unveröffentlichten Göttinger Handschrift herausgegeben und eingeleitet von Dr. Max Arnim, Göttingen 1928.

<sup>2</sup> Vgl. zur Braunschweiger Bearbeitung Ute Poetzsch, „Georg Philipp Telemanns Oper ‚Der Sieg der Schönheit‘ in Braunschweig“, in: *Barockes Musiktheater im mitteleuropäischen Raum im 17. und 18. Jahrhundert. Tagungsbericht der 8. Arolser Barock-Festspiele 1993*, Köln 1994, S. 63–73.

<sup>3</sup> Uffenbach, *Spazierfahrth* [s. Anm. 1], S. 13.

<sup>4</sup> Ebd., S. 14.

<sup>5</sup> Ebd., S. 15.

<sup>6</sup> Gustav Friedrich Schmidt, *Die frühdeutsche Oper und die dramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns*, 2 Bde., Regensburg 1933/34, hier Bd. I, S. 156 f. Vgl. auch Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, S. 248.

<sup>7</sup> *Händel-Handbuch*, hrsg. v. B. Baselt, Bd. I, Leipzig 1978, S. 263–273.

Weichmann (1698–1770) und Telemann zum Mißfallen Johann Matthesons (1698–1770) bearbeitet hatten,<sup>8</sup> sondern auf die Musik.

Das Urteil des sich als Opernfürsprecher im Disput mit Johann Heinrich Gottsched engagierenden Uffenbach<sup>9</sup> kündigt vom stilistischen Wandel der mittel- und norddeutschen Opernmusik, der sich in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts unter italienischem Einfluß vollzog.<sup>10</sup> Selbst im Braunschweiger *Gensericus* offenbart sich dieser Stilwandel beim Vergleich der Musik Telemanns mit zwei neukomponierten Arien.<sup>11</sup> Die – wie Ute Poetzsch vermutet – von Carl Heinrich Graun für Braunschweig erstellten Arien nähern sich dem modernen melodiebetonten italienischen Stil und unterscheiden sich von Telemanns 1722 bevorzugter kurzgliedriger Tonsprache, die prägnant und wortbezogen den jeweiligen Affekt und die handlungsbedingte Situation ausdeutet.<sup>12</sup>

Doch Telemann waren die aktuellen italienischen Musikentwicklungen der zwanziger Jahre keinesfalls fremd. Es ist hinlänglich bekannt, daß er zeitgenössische nationale Stilismen rasch in seine Kompositionen aufnahm, modifizierte und seinem Personalstil zu eigen machte.<sup>13</sup> Das gilt in besonderer Weise auch für die Opern. Welche konkreten Quellen er, der im Unterschied zu vielen seiner deutschen Kollegen Italien nie besucht hat und dessen persönliche Kontakte zu italienischen Komponisten bisher nur für Benedetto Marcello (1686–1739) nachgewiesen werden konnten,<sup>14</sup> dafür nutzte, ist noch nicht umfassend untersucht worden. Wir wissen lediglich aus Telemanns Autobiographien,

<sup>8</sup> Johann Mattheson, *Critica Musica*, Pars I, Hamburg 1722, S. 87 f. Vgl. dazu Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2]; Hellmuth Christian Wolff, *Die Hamburger Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Wolfenbüttel 1957, S. 318. Vgl. auch Ute Poetzsch, Nachwort zu *Georg Philipp Telemann. „Der Sieg der Schönheit“* (Textbuch), Reprint anlässlich der Wiederaufführung zu den 9. Telemann-Festtagen der DDR, Magdeburg 1987.

<sup>9</sup> Zuletzt Laurenz Lütteken, „Poesie als Klang: Johann Friedrich von Uffenbachs Gottsched-Replik und Telemanns Opernschaffen“, in: *Telemann in Frankfurt*, im Auftrag der Frankfurter Telemann-Gesellschaft hrsg. v. P. Cahn (= Beiträge zur mittelh rheinischen Musikgeschichte, Nr. 35, hrsg. v. der Arbeitsgemeinschaft für mittelh rheinische Musikgeschichte), Mainz etc. 2000, S. 248–259.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Wolff, *Die Hamburger Barockoper* [s. Anm. 8], passim. Donald Robert Lynch, *Opera in Hamburg. 1718–1738: A Study of the Libretto and Musical Style*, 2 Bde., Phil. Diss New York 1979.

<sup>11</sup> Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2], S. 69 ff.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2], S. 73. Es handelt sich um die Arie des Olybrius auf den neuen Text „Holde Augen, euren Strahlen“ (II, 1), komponiert für die Braunschweiger Aufführungen 1732, und um die ausgetauschte Arie der Placidia „Kein Herz mit Geist erfüllet“ (II, 11), deren Entstehungszeit nicht bekannt ist. Die Arien „Lieben und geliebet sein“ (Olybrius II, 1) und Telemanns Arie „Kein Herz mit Geist erfüllet“ (Placidia II, 11) wurden dafür 1732 gestrichen. Zu weiteren Veränderungen: Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2].

<sup>13</sup> Günter Fleischhauer, „G. Ph. Telemann als Wegbereiter des ‚vermischten Geschmacks‘ im Musikleben seiner Zeit“, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 13, Blankenburg/Michaelstein 1981, S. 35–48; ders., „Zur Adaptierung nationaler Stile und Schreibarten in der Musik Georg Philipp Telemanns (1681–1767)“, in: *Festschrift R. Pečman zum 60. Geburtstag. Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, Heft 22, Brno 1991, S. 37–53.

<sup>14</sup> Wolf Hobohm, „Telemann und Marcello“, in: *Telemann und seine Freunde. Kontakte – Einflüsse – Auswirkungen, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 8. Telemann-Festtage 1984*, Magdeburg 1986, 2 Tle., hier Tl. 1, S. 57–73. Auf einen in Venedig ansässigen Subskribenten der *Nouveaux Quatuors* (Paris 1738) machte Steven Zohn aufmerksam: „Das ‚Supplement de souscrivants‘ der *Nouveaux Quatuors* und Telemanns Pränumerationsunternehmen“, in: *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz der 14. Magdeburger Telemann-Festtage 1998*, in Vorb.

daß er als Hildesheimer Schüler die Braunschweiger Oper besuchte<sup>15</sup> und 1702 in Berlin Giovanni Battista Bononcini's *Polyphemo* hörte.<sup>16</sup> Im September 1719 hielt er sich wie Georg Friedrich Händel, Johann Joachim Quantz und andere Musiker aus Anlaß der Hochzeitsfeierlichkeiten des sächsischen Kronprinzen Friedrich August II. mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha in Dresden auf. Zum musikalischen Programm des mehrwöchigen Festes gehörten neben Werken von Johann David Heinichen (1683–1729) und Johann Christoph Schmidt (1664–1728) unter anderem drei italienische Opern (*Giove in Argo*, *Ascanio* und *Teofane*) von Antonio Lotti (1667–1740).<sup>17</sup>

Für Telemanns Hamburger Zeit dürfen wir aus seiner Äußerung, er habe an der Gänsemarktoper „die Aufsicht über die Musik“ erhalten,<sup>18</sup> schließen, daß er die Repertoiregestaltung des Theaters beeinflusste. Neben den Werken deutscher Komponisten standen in den zwanziger Jahren jährlich auch ein bis zwei relativ moderne italienische Opern und Pasticci von Francesco Bartolomeo Conti (1682–1732), Francesco Gasparini (1668–1727), Antonio Caldara (um 1670–1736), Giuseppe Maria Orlandini (1688–1760), Giovanni Battista Bononcini (1670–1747), Agostino Steffani (1654–1728) oder Nicola Porpora (1686–1768) sowie von Georg Friedrich Händel (1685–1759) – in der Regel mit deutschsprachigen Rezitativen und einigen neuen Arien versehen – auf dem Spielplan.<sup>19</sup> Die für die Hamburger Aufführungen neu komponierten Sätze Telemanns<sup>20</sup> belegen, daß er die italienischen Opern studierte,<sup>21</sup> Nuancen der Stilentwicklung bemerkte und diese gegebenenfalls in sein eigenes Werk aufnahm. Eine Szene aus der 1728 in Hamburg aufgeführten Opera comique *Die verkehrte Welt* (TWV 21:23) mit dem Text von Johann Philipp Prätorius (vor 1700–um 1775) möge verdeutlichen, wie genau Telemann um den italienischen Stil wußte. Im Verlauf der Handlung treffen die beiden Protagonisten Scaramouche und Pierrot auf den Komponisten Musurgus (II,3). Dieser trägt ihnen eine italienische Arie traurigen Inhalts vor, und beide rätseln, ob das Stück von Gasparini oder Orlandini stammte. Der Komponist Musurgus erwidert jedoch:

<sup>15</sup> Autobiographie von 1718 und 1740, beide u. a. in: *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. v. W. Rackwitz, Leipzig 1981, S. 94 und S. 198.

<sup>16</sup> Autobiographie von 1740, in: *Singen ist das Fundament* [s. Anm. 15], S. 201.

<sup>17</sup> Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen*, Dresden 1862, Fotomechanischer Nachdruck Leipzig 1971, S. 138 ff.; Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, hrsg. v. der Gesellschaft für Musikforschung (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 6), Kassel etc. 1951, S. 98 ff.; Anna Mondolfi, Art. „Lotti, Antonio“, in: *MGG* 8, Kassel 1960, Sp.1226–1230. – Telemann erinnert sich an „zwo Opern“ Lottis, die er in Dresden gehört hat; vgl. Autobiographie von 1740 [s. Anm. 15], S. 207.

<sup>18</sup> Autobiographie von 1740 [s. Anm. 15], S. 209.

<sup>19</sup> Paul Alfred Merbach, „Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 6. Jg. 1924, S. 354–372; vgl. Marx/Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper* [s. Anm. 6], passim; Walter Schulze, *Die Quellen der Hamburger Oper (1678 bis 1738). Eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper*, Hamburg-Oldenburg 1938; Reinhard Strohm, „Die Tragedia per Musica als Repertoirestück: Zwei Hamburger Opern von Giuseppe Maria Orlandini“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 5, Tl. 1: „Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich“, Laaber (1981), S. 37–54.

<sup>20</sup> Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. II, Frankfurt 1983, S. 85 ff.

<sup>21</sup> Annerose Koch, *Die Bearbeitungen Händelscher Opern auf der Hamburger Bühne des frühen 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Halle 1982, passim.

„Ha! weit gefehlt! Melant' [Anagramm für Telemann] hat es gesetzt.“<sup>22</sup> Mit einer zweiten italienischen Arie von Telemann soll sodann das Vorurteil entkräftet werden, „Daß unsre Deutschen nicht so schön, Als viele Welsche Künstler setzten.“<sup>23</sup> Wollte Telemann mit dieser Szene, die in der französischen Vorlage von Alain René Lesage (1668–1747)<sup>24</sup> natürlich nicht enthalten ist, auf stilistische Unterschiede hinweisen oder das Italienische durch kompositorische Übertreibungen besonders herausstellen? Wir können nur spekulieren, denn Telemanns Musik der *Verkehrten Welt* ist mit Ausnahme jener zwei Sätze, die der Komponist im *Getreuen Music-Meister* veröffentlichte,<sup>25</sup> nicht überliefert.

Einige Komponenten des sich im Verlaufe der zwanziger Jahre im Bereich der Oper vollziehenden musikalischen Stilwandels sollen anhand der Da-capo-Arien folgender Opern Telemanns untersucht werden: die erste von Telemann für Hamburg, aber noch in Frankfurt am Main komponierte Oper *Der geduldige Socrates* (TWV 21:9, Uraufführung 1721),<sup>26</sup> die erste in Hamburg entstandene Oper *Der Sieg der Schönheit* (Uraufführung 1722)<sup>27</sup> sowie die 1728 erstaufgeführten Werke *Emma und Eginhard* oder *Die Last-tragende Liebe* (TWV 21:25)<sup>28</sup> und *Miriways* (TWV 21:24).<sup>29</sup> Jede Oper folgt entsprechend ihres Inhalts, ihrer Handlungssituationen, der dargestellten Charaktere und Affekte und nicht zuletzt der Anlage ihres Librettos unterschiedlichen musikalischen Form- und Satzmodellen, was Telemann in seinen Kompositionen differenziert berücksichtigt.<sup>30</sup> So griff er im „Musicalischen Lust-Spiel“<sup>31</sup> *Socrates* – dem heiteren Libretto angemessen – häufiger Elemente des von Johann Adolf Scheibe beschriebenen mittleren

<sup>22</sup> *Die verkehrte Welt, / In einer / OPERA / COMIQUE / auf dem / Hamburgischen / Schau=Platze / vorgestellt. / Im Jahr 1728.* Zitat nach dem Exemplar D B 24 in Mus T 12 R, Szene II, 3.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Vgl. „LE MONDE RENVERSE'. Pièce d'un Acte. Par Mrs. le S\*\* & D'Or\*\*. Sur le Plan de M. de la F\*. Représenté à la Foire de Saint Laurent 1718“, in: *Théâtre de la Foire*, hrsg. v. Alain René Lesage und d'Orneval, 3. Teil, Paris 1721 (D B T 123).

<sup>25</sup> Georg Philipp Telemann, *Der getreue Music=Meister, welcher so wol für Sänger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, so auf verschiedenen Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente gerichtet sind*, Hamburg 1728, Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe, hrsg. v. G. Fleischhauer, Leipzig 1980, Lektion 13–14.

<sup>26</sup> Georg Philipp Telemann, „Der geduldige Sokrates“, in: *TA*, Bd. XX, hrsg. v. Bernd Baselt, Kassel etc. 1967.

<sup>27</sup> Die Oper wurde hrsg. v. Ute Poetzsch (Magdeburg 1983/85). Handschriftliche Partitur und Aufführungsmaterial befinden sich im Bestand der Bibliothek des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg.

<sup>28</sup> Georg Philipp Telemann, „Emma und Eginhard oder Die Last-tragende Liebe“, in: *TA*, Bd. XXXVII, hrsg. v. Wolfgang Hirschmann, Kassel etc. 2000.

<sup>29</sup> Georg Philipp Telemann, „Miriways“, in: *TA*, Bd. XXXVIII, hrsg. v. Brit Reipsch, Kassel etc. 1999.

<sup>30</sup> Martin Ruhnke, „Telemanns Hamburger Opern und ihre italienischen und französischen Vorbilder“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 5, Tl. 1, Laaber 1981, S. 9–27.

<sup>31</sup> So der Titel des Librettodrucks: *Der gedultige / Socrates / In einem / Musicalischen / Lust=Spiele / Auf dem / Hamburgerischen Schau=Platze / Vorgestellt / 1721.* Vgl. Marx/Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper* [s. Anm. 6], S. 138 f., siehe auch: *Georg Philipp Telemann (1681–1767), Der Geduldige Sokrates TWV 21:9 [...]*, Textdruck, mit einem Nachwort von Bernhard Jahn, hrsg. v. Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Oschersleben 1998.

und niederen Stils<sup>32</sup> auf, als in jenen Opern, denen ernste Handlungen zugrundeliegen (*Miriways*) oder deren ernster Handlung eine oder mehrere komische Figuren nach venezianischem Vorbild und Hamburger Gepflogenheit beigegeben wurden (*Der Sieg der Schönheit* und *Emma und Eginhard*).

Trotz der jeweiligen Werkspezifika lassen sich in Telemanns Opernarien der zwanziger Jahre einige allgemeine stilistische Entwicklungstendenzen aufzeigen,<sup>33</sup> die sich – gattungsgeschichtlich bedingt – an zeitgenössischen italienischen Vorbildern orientieren.

### Form und Umfang der Arien

Es ist relativ einfach festzustellen, daß die Arien der Opern *Der geduldige Socrates* (im folgenden kurz *Socrates*) und *Der Sieg der Schönheit* im Vergleich mit jenen der um 1728 entstandenen Werke deutlich kürzer dimensioniert sind<sup>34</sup> (im ersten Akt der Oper *Socrates* keine Arie über 100 Takte,<sup>35</sup> im *Sieg der Schönheit* Arien von zumeist 100 bis 130 Takten und in *Emma und Eginhard* sowie *Miriways* Arien mit bis zu 250 Takten<sup>36</sup>). Telemann verwendet im *Socrates* überwiegend die dreiteilige Form der Da-capo-Arie:

A (Ritornell – Gesangsabschnitt – Ritornell) – B – A (Ritornell – Gesangsabschnitt – Ritornell).

Dabei wird der Text des A-Teils mitunter zweimal vorgetragen. Einige wenige fünfteilige Da-capo-Arien mit kurzen Binnenritornellen zwischen den beiden Gesangsabschnitten im A-Teil sind Personen um den musikalisch hervorgehobenen Prinzen Melito,<sup>37</sup> also der ernsteren und höfischen Handlungsebene, vorbehalten.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> Johann Adolf Scheibe, *Cristischer Musikus*, Neue vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745, Nachdruck Hildesheim etc. 1970, S. 128 ff.

<sup>33</sup> Wolff, *Die Hamburger Barockoper* [s. Anm. 8]; Mary Adelaide Peckham, *The operas of George Philipp Telemann*, Phil. Diss. Columbia University 1972; Lynch, *Opera in Hamburg* [s. Anm. 10].

<sup>34</sup> Peckham [s. Anm. 33], S. 50 f.

<sup>35</sup> Die längste Arie mit 186 T. ist nicht typisch für den Arienumfang dieser Oper („Es fesseln mich zwo allzu schöne Ketten“ [Melito II, 6]).

<sup>36</sup> *Emma und Eginhard*: längste Arie „Meine Tränen werden Wellen“ (252 T., Hildegard II, 4); vgl. auch: „Der Augen Uhrwerk bleibet stehen“ (Heswin I, 8), „Mich kützelt die Hoffnung mit süßem Versprechen“ (Eginhard I, 11), „Die Hoffnung fängt von neuen an zu leben“ (Hildegard II, 10), „Laßt mir den letzten Streich nur geben“ (Eginhard II, 1) und „Ja schwirret nur, ihr schlanken Ketten“ (Eginhard III, 3). *Miriways*: längste Arie „Verjage die Wolken“ (244 T., Miriways II, 13); vgl. auch: „Mein widriges Geschicke“ (Nisibis I, 7), „Nenn ein Herz doch unbeglücket“ (Sophi II, 14) und „Eifersucht, du Kind der Höllen“ (Zemir III, 10).

<sup>37</sup> Martina Janitzek, „Ihr Männer, lernet nur beizeit' geduldig sein!“ – Der geduldige Socrates von Georg Philipp Telemann“, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, im Auftrag der Frankfurter Telemann-Gesellschaft hrsg. v. P. Cahn (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Nr. 35, hrsg. v. der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte), Mainz etc. 2000, S. 260–283, bes. S. 263 f.

<sup>38</sup> Melito: „Core, core senza amore“ (I, 9) und „Es fesseln mich zwo allzu schöne Ketten“ (II, 6); Rodisette: „Mich tröstet die Hoffnung“ (II, 4); Edronica: „In sembianza di lieta“ (II, 4), „Contenti o pene“ (III, 5) und „Mir schmeichelt die Hoffnung“ (III, 9); Antippo: „Verblendender Tyranne“ (III, 6).

In der ein Jahr später entstandenen Oper *Der Sieg der Schönheit*, nunmehr eine opera semiseria, wählt Telemann neben dem älteren Formmodell der dreiteiligen Da-capo-Arie<sup>39</sup> öfter das um 1720 in Italien vorherrschende fünfteilige Arienschema, bei dem die zwei Gesangsabschnitte des A-Teils durch Zwischenritornelle voneinander getrennt werden.<sup>40</sup> Diese Ritornelle sind in der Oper *Sieg der Schönheit* maximal 4 Takte lang:<sup>41</sup>

A1 (Ritornell – Gesangsabschnitt 1) – Ritornell – A2 (Gesangsabschnitt 2 – Ritornell) – B – A1 (Ritornell – Gesangsabschnitt 1) – Ritornell – A2 (Gesangsabschnitt 2 – Ritornell).

Die dreiteilige Arienform ist dagegen in den Werken der 1720er Jahre unter dem Einfluß der neapolitanischen Oper<sup>42</sup> zugunsten einer ausgedehnten fünfteiligen Da-capo-Anlage stark zurückgedrängt<sup>43</sup> und bleibt beispielsweise in *Emma und Eginhard* Personen niederen Standes und einer Arie der Kaiserin Fastrath, der Widersacherin der Protagonisten, vorbehalten.<sup>44</sup> Telemann eliminiert jedoch die dreiteilige Arienform nicht völlig aus seinen Kompositionen, was die 1729 entstandene Oper *Flavius Bertaridus* (TWV 21:27) belegt.<sup>45</sup>

Der erweiterte Arienumfang ist eines der wesentlichen Merkmale des italienischen Opernstils am Ende der zwanziger Jahre.<sup>46</sup> Bereits 1726 teilte Georg Caspar Schürmann Uffenbach mit, daß „man auch itzund die arien [!] in der Music gern ein bischen lang ausführet“.<sup>47</sup> Vor allem die Ritornelle und Gesangsabschnitte des A-Teils sind nun auch in Telemanns Opernarien wesentlich erweitert. Die Eingangsritornelle erreichen mit 20 bis 26 Takten beträchtliche Ausmaße,<sup>48</sup> mitunter ist das erste Ritornell fast genauso lang wie der erste Gesangsabschnitt.<sup>49</sup> Auch die Zwischenritornelle können 6 bis 14 Takte

<sup>39</sup> Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1739)*, 2 Tle., Köln 1976, Tl. I, S. 204. Dreiteilige Da-capo-Arien im *Sieg der Schönheit*: „Liebe nein, ich werde dir keinen Weihrauch bringen“ (Eudoxia I, 11), „Gebet Rat, ihr geneigten Sternen“ (Helmiges II, 4), „Erfreue dich, mein freier Geist“ (Honoricus II, 5), „Ein Fürst muß donnern und auch küssen“ (Gensericus II, 17), „Stimm Liebe mit Verstand nicht ein“ (Gensericus II, 18), „Gar zu langes Überlegen“ (Gensericus III, 3), „Zeige dich, geliebter Schatten“ (Honoricus III, 13) und „Kleiner Liebesgott, du spielst“ (Trasimundus III, 14).

<sup>40</sup> Vgl. zur Entwicklung der Da-capo-Anlage ausführlich Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], Tl. I, S. 181 ff.

<sup>41</sup> Halbtaktige Zwischenritornelle: „Wie schön ist die entbrannte Glut“ (Gensericus I, 3) und „Komm, du Zucker aller Schmerzen“ (Pulcheria II, 7).

<sup>42</sup> Lynch, *Opera in Hamburg* [s. Anm. 10], Bd. 2, S. 300 ff.

<sup>43</sup> In *Miriways* erklingen nur zwei Arien ohne Zwischenritornelle: „Ich will ihr heimlich dienen“ (Murzah I, 9) und „Kann’s möglich sein“ (Zemir III, 7).

<sup>44</sup> „Heirat muß bei Fürstenkindern“ (II, 8).

<sup>45</sup> Vgl. z. B. „Geliebter Vater, laß dich finden“ (Cunibert I, 4), „Schönste Sonnen“ (Orontes I, 6), „Kränkt mich nicht, ihr nassen Augen“ (Cunibert II, 4) und „So zärtlich lieben, heißet hassen“ (Bertaridus II, 14).

<sup>46</sup> Helga Lühning, Art. „Arie [18. Jahrhundert]“, in: *MGG* 1, Kassel 1994, Sp. 816–823, bes. Sp. 818.

<sup>47</sup> Brief Georg Caspar Schürmanns an Uffenbach vom 11.3.1726, zit. nach Willibald Nagel, „Deutsche Musiker des 18. Jahrs. im Verkehre mit J. Fr. A. v. Uffenbach“, in: *SIMG* XIII, 1911/12, S. 95 ff.; auch abgedruckt bei Schmidt, *Die frühdeutsche Oper* [s. Anm. 6], Bd. 1, S. 92.

<sup>48</sup> Z. B. in *Miriways*: „Viel lieber zu erblassen“ (Sophi II, 8) 20 T., „Unwürd’ger, deine Liebeskerze“ (Zemir II, 11) 23 T. und „Eifersucht, du Kind der Höllen“ (Zemir III, 10) 25 T.; in *Emma und Eginhard*: „Der Augen Uhrwerk bleibet stehen“ (Heswin I, 8) 26 T. und „Glühende Zangen, Schwert, Feuer und Rat“ (Carolus III, 1) 20 T.

<sup>49</sup> Arie des *Miriway*: „Ein doppler Kranz“ (I, 2).

umfassen. Deutlich ausgeprägt ist die erweiterte formale Anlage in *Miriways*, der wohl italienischsten Oper unter den erhaltenen Werken Telemanns.

Mit dieser allgemeinen stilistischen Entwicklung der Opernarie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts korrespondiert die Tatsache, daß die für die Braunschweiger *Gensericus*-Aufführungen neukomponierte Arie des Olybrius „Holde Augen, euren Strahlen“ (II, 1) ein 8 Takte langes Zwischenritornell besitzt. Im Gegenzug wurde in Braunschweig Telemanns Arie der Placidia „Rasender Rache zerschmetternde Wut“ (III, 5) mit ihrem nur einen halben Takt dauernden Zwischenritornell gestrichen.

### Motivischer Kontrast und musikalische Einheit zwischen A- und B-Teil

In den frühen Hamburger Opern Telemanns kontrastiert die rhythmische und melodische Struktur des B-Teils einer Arie häufiger zum A-Teil als in den Opern der 1728er Jahre, bei denen Telemann gern sowohl die Vokal- als auch die Instrumentalstimmen beider Arienteile durch motivische Substanzgemeinschaft verknüpft. Diese Vereinheitlichung des musikalischen Verlaufs der Da-capo-Arie wurde als Ergebnis des sich um 1725 an italienischen Vorbildern orientierenden Stilwandels der Hamburger Oper gedeutet.<sup>50</sup> Sie zeigt sich ansatzweise bereits in einigen Arien aus dem *Socrates*, etwas öfter in der Oper *Der Sieg der Schönheit*. Unterschiede zwischen diesen beiden Werken sind in der Struktur der Singstimme im B-Teil der Da-capo-Arien festzustellen. So kontrastiert die Vokalstimme im *Socrates* bis auf eine Ausnahme<sup>51</sup> immer melodisch zum Thema des A-Teils, rhythmische Analogien zwischen dem Gesangsthema des A-Teils und dem Beginn des B-Teils einer Arie sind ebenfalls selten.<sup>52</sup> In der Regel greift Telemann jedoch am Beginn des B-Teils seiner Opernarien der zwanziger Jahre entweder auf die rhythmische Struktur des Gesangsthemas zurück oder übernimmt kurze und markante Motive aus den Instrumentalpartien (seltener aus der Singstimme) des A-Teils in den Mittelteil. Durch die Technik der Verselbständigung einzelner instrumentaler Motive, die auf italienische Vorbilder zurückgeht,<sup>53</sup> wies Telemann dem Orchester eine entscheidende Rolle bei der Situations- und Charakterschilderung zu.<sup>54</sup> Die Aufwertung eines instrumentalen (Begleit-)Motivs zum wesentlichen Moment der musikalischen Vereinheitlichung und zum semantisch belegten Ausdrucksmittel kennzeichnet viele Arien der Oper *Miriways*.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], Tl. I, S. 204; Lynch, *Opera in Hamburg* [s. Anm. 10], Bd. 2, S. 330.

<sup>51</sup> „Das Glas zur Hand!“ (Pitho II, 3)

<sup>52</sup> Insgesamt 6 Arien: „Blitzet, strahlet, holde Blicke“ (Antippo II, 5), „Es fesseln mich“ (Melito II, 6), „Il mio core“ (Rodisette III, 5), „Verblendeter Tyranne“ (Antippo III, 6), „Auf, erscheinet, ihr fröhlichen Stunden“ (Melito III, 8) und „Quest' ui sò“ (Socrates III, 11).

<sup>53</sup> Vgl. z. B. die instrumentalen Skalenmotive in den Arien der Oper *Teofane* von Antonio Lotti. Diese Art der Orchesterbehandlung ist bereits in einigen Arien der Opern *Socrates* und *Der Sieg der Schönheit* zu finden. Vgl. auch Anm. 50.

<sup>54</sup> Bernd Baselt, „Zu einigen Aspekten des Opernschaffens von Georg Philipp Telemann“, in: *Georg Philipp Telemann. Leben – Werk – Wirkung. Konferenz der Zentralen Kommission Musik des Präsidialrates des Kulturbundes der DDR am 17. und 18. Oktober 1980 in Erfurt*, Berlin 1980, S. 43.

<sup>55</sup> Vgl. z. B. „Ha! ungerechtes falsches Glücke“ (Sophi II, 7), „Sein edles Herz“ (Nisibis III, 1) und „Wenn du kannst, so heiß mich lügen“ (Murzah III, 8).

Corno da caccia I

Corno da caccia II

Violino I  
Oboe I

Violino II  
Oboe II

Viola

ZEMIR

Basso continuo

6

Cor. I

Cor. II

Viol. I, Ob. I

Viol. II, Ob. II

Va.

Basso continuo

Notenbeispiel 1a: Georg Philipp Telemann, *Miriways*, „Unwürd’ger, deine Liebeskerze“ (Zemir II, 11).

83

senza Ob. I  
p

Du wirst nun -

Fine  
p

88

Viol. I

Viol. II

senza Ob. II  
p

ZEMIR

mehr den Kür - zer'n zie - hen, und dein ver - geb - li - ches Be - - mü - hen er - hö - het

92

mei-nes Sie - ges Pracht

Notenbeispiel 1b: Georg Philipp Telemann, *Miriways*, „Unwürdig, deine Liebeskerze“  
(Zemir II, 11)

Die Eigenständigkeit des Orchesterparts<sup>56</sup> mündet schließlich in eine italienisch beeinflusste, besondere Ritornellgestaltung, bei der Telemann mit motivischem Material arbeitet, das sich nicht in der Gesangsstimme wiederfindet.<sup>57</sup>

### Textbehandlung und Melodik

Typisch für viele Arien im *Socrates* ist der besondere devisenartige Vortrag des Textes im A-Teil (Notenbeispiele 2/3). Nach dem Eingangsritornell trägt der Sänger entweder die erste Textzeile vollständig oder nur die ersten Wörter derselben vor. Die Textdevisen hat eine musikalische Antizipation des Gesangsthemas oder seiner Anfangsmotive in der Singstimme zur Folge. Daran schließt sich ein kurzer instrumentaler Einwurf an, bevor der eigentliche vokale A-Teil beginnt (Eingangsritornell – Devisen – instrumentaler Einwurf – A-Teil).<sup>58</sup>

Diese ältere Form der Textzergliederung,<sup>59</sup> die auch in einigen Arien aus jenen Opern anzutreffen ist, die Telemann für Leipzig komponiert hat,<sup>60</sup> erscheint in späteren Werken seltener und stets aus dramaturgisch sinnfälligen Gründen, etwa bei einem besonders erregten Gemütszustand der sich äuernden Person. Im *Sieg der Schönheit* ist sie nur in Rachearien oder heroischen Arien nachweisbar.<sup>61</sup> Interessanterweise handelt es sich bei einer der für die Braunschweiger Aufführungen des *Gensericus* gestrichenen Arien um eine dem älteren Modell verpflichtete Devisenarie („Kein Herz mit Geist erfüllt“ [Placidia II, 11]).

Grundsätzlich gilt festzuhalten, daß die Melodik der Gesangsstimme sowohl im *Socrates* als auch in den späteren Opern von der Textdeklamation geprägt wird, was typisch für das Wort-Ton-Verständnis Telemanns ist. Vorsichtig formuliert, kann die Arienmelodik der Opern *Socrates* und *Der Sieg der Schönheit* als kurzgliedrig bezeichnet werden. Zur Kurzgliedrigkeit korrespondierend, werden in den *Socrates*-Arien einzelne Wörter, seltener vollständige Zeilen wiederholt. Es ist darin ein ergänzendes Moment für die in dieser Oper besonders in den Rezitativen, Duetten und Ensemblesätzen hervorgehobene feinstrukturierte Sprachbehandlung zu erkennen.<sup>62</sup> In den späteren

<sup>56</sup> Wolff, *Die Hamburger Barockoper* [s. Anm. 8], S. 329.

<sup>57</sup> Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], S. 196 ff. – Vgl. dazu die Arien aus *Miriways*: „Sa lustig, ihr Brüder“ (Scandor III, 5), „Die Liebe spricht“ (Sophi I, 3) und den Beginn des Ritornellthemas.

<sup>58</sup> Vgl. z. B. „Vergnüge dich, mein stiller Mut“ (Socrates I, 1), „Verjaget die Mißgunst“ (Socrates II, 1), „Mich tröstet die Hoffnung“ (Rodisette II, 4) und „Non hò più core“ (Melito II, 6).

<sup>59</sup> Rudolf Gerber, Art. „Arie“, in: *MGG* 1, Kassel 1949–1951, Sp. 612–622, bes. Sp. 617.

<sup>60</sup> Arie „Schmeichle nur bei Donnerschlägen“ aus der Oper *Narcissus* (TWV 21:5, Leipzig 1709), nach der Quelle der Schloßbibliothek Sonderhausen (Nr. 148) eingerichtet von Wolf Hohohm (Telemann-Zentrum Magdeburg).

<sup>61</sup> „Darf ich nicht lieben, so will ich mich rächen“ (Helmiges I, 7), „In der Liebe muß man wagen“ (Pulcheria I, 13), „Ich will dich verfolgen“ (Placidia II, 2), „Ein Fürst muß donnern und auch küssen“ (Gensericus II, 17) und „Kleiner Liebesgott, du spiele“ (Trasimundus III, 14).

<sup>62</sup> Wolfgang Hirschmann, Art. „Georg Philipp Telemann. ‚Der geduldige Socrates‘“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper. Operette. Musical. Ballett*, hrsg. v. C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 6, München etc. 1996, S. 257–260, bes. S. 258 f.

Werken überwiegt dagegen ein größerer melodischer Bogen, einzelne Wörter werden in der Regel nur dann mehrmals vorgetragen, wenn ein leidenschaftlich erregter Affekt zum Ausdruck gebracht werden soll. Nun sind es eher Wortgruppen oder Textzeilen, die Telemann wiederholt. Die Kurzgliedrigkeit ist oft einer längeren Phrasierung gewichen (Notenbeispiel 4).

Violino I  
Oboe I/II

Violino II  
& Viola

EDRONICA

Continuo  
Violoncello  
Basso e Fagotto

4

O ihr Son-nen, o ihr

7

Son-nen mehr als Ster-ne, blei-bet län-ger doch nicht fer-ne, zei-get eu-ren An-muts-schein

Notenbeispiel 2: Georg Philipp Telemann, *Der geduldige Socrates*, „O ihr Sonnen“ (Edronica I, 5)

Vivace

Violino I/II  
unisono

SOCRATES

Continuo  
Violoncello  
c Basso

8

Ein Mann, der sich zwei

16

Frau-en an-ge-traut, zwei Frauen an-ge-traut. ein Mann, der sich zwei Frauen an-ge-

23

traut, zwei Frauen an-ge-traut, hat sei-nen Ker-ker selbst ge-

Notenbeispiel 3: Georg Philipp Telemann, *Der geduldige Socrates*, „Ein Mann, der sich zwei Frauen angetraut“ (Socrates II, 3)

8

Ha!

15 Viol. I, II *senza Ob. I, II*

SOPHI

un - ge-rech - tes fal - sches Glük - ke, fal - sches Glük - ke. nun er - - -

*p*

21

kenn' ich dei - ne Tük - - ke, du schmei - - - chelst, wenn du

Notenbeispiel 4: Georg Philipp Telemann, *Miriways*, „Ha! ungerechtes falsches Glücke“  
(Sopri II, 12)

## Koloraturen und Melismen

Häufiger als im *Socrates* greift Telemann in der Oper *Der Sieg der Schönheit* eines der spezifischen Merkmale der zeitgenössischen italienischen opera seria auf – die Koloratur. Diese ist im *Socrates* wegen der vorherrschenden, dem *Lust-Spiel* angemessenen Ausdruckswelt nicht in dem Maße anzutreffen. Dagegen beginnt das Gesangsthema in den Arien der Oper *Der Sieg der Schönheit*, deren Melodik stärker von Melismen durchzogen ist, bereits oft mit einer kurzen Koloratur. Mehrtaktige Koloraturen finden auch Eingang in die Mittelteile der Arien.<sup>63</sup> Die Koloratur im *Sieg der Schönheit* unterstreicht stets die Semantik des Einzelwortes, stellt jedoch für die Arien offenbar noch kein zwingendes normatives Formelement dar.<sup>64</sup> Im Unterschied dazu tritt die Koloratur z. B. in der Oper *Miriways*, obgleich ebenfalls wortbezogen, als obligates, formimmanentes Element größeren Ausmaßes auf.<sup>65</sup> Geändert hat sich auch ihre rhythmische Struktur, die Telemann nun differenzierter gestaltet.

## Satzstruktur

Mary Adelaide Peckham vermutete in der Bevorzugung von Basso-continuo-begleiteten Arien, Strophenliedern und zahlreichen Instrumentalsätzen im *Sieg der Schönheit* den Grund für Uffenbachs anfangs erwähnten Fingerzeig auf die „etwas ältliche“ Musik Telemanns.<sup>66</sup> Diese These ist zu relativieren, denn eine ausgesprochene „Bevorzugung“ dieser von ihr aufgestellten Formmodelle ist nicht zu beobachten.<sup>67</sup> Es ist allerdings richtig, daß kleinbesetzte Arien in den nach 1725 entstandenen Opern nur noch selten auftreten. Der Anteil an Continuo-Arien und Arien mit einem obligaten Instrument und Basso continuo ist im Vergleich zum *Socrates* wesentlich verringert. Die Continuo-Arie erscheint in Telemanns Opern am Ende der zwanziger Jahre nur noch als dramaturgisches Mittel zur Charakterisierung negativer Handlungsträger<sup>68</sup> oder komischer Figu-

<sup>63</sup> Mehrtaktige Koloraturen im B-Teil treten im *Socrates* nur in vier Arien auf: „Verjaget die Misgunst“ (Socrates II, 1), „Hegt dein Herze kein Erbarmen“ (Antippo III, 12) und zwei italienischsprachige Arien des Melito („Core, core senza amore“ I, 9 und „Non hò più core“ II, 6).

<sup>64</sup> Eine Ausnahme bildet die Arie der Placidia „In der Liebe muß man wagen“ (I, 7), deren Melodik noch aus gleichmäßigen Sechzehnteln besteht.

<sup>65</sup> Vgl. dazu auch Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], Tl. I, S. 174.

<sup>66</sup> Peckham, *The operas* [s. Anm. 33], S. 102.

<sup>67</sup> Die Oper enthält nur zwei vom Basso continuo begleitete liedhafte Strophenarien, die die komische Figur Turpino zu singen hat: „Torheit, Torheit übern Haufen“ (I, 14) und „Der ist recht glücklich in der Welt“ (II, 13); ein arioses Duett mit B. c.: „Wann schließt das Sterben meine Not?“ (Placidia, Olybrius II, 14); zwei Arien mit obligaten Soloinstrumenten und B. c.: „Deiner Wangen Milch und Blut“ (Placidia I, 12) mit zwei obligaten Oboi d’amore und „Zeige dich, geliebter Schatten“ (Honoricus III, 13) mit Violine solo; einen solistisch besetzten Mittelteil in der Arie: „In der Liebe muß man wagen“ (Pulcheria I, 13) und zwei Duette mit zwei Violinen und B. c.: „Schönheit ist nur Fantase“ (Melite, Trasimundus II, 12) und „Was der Himmel hat versehn“ (Eudoxia, Gensericus III, 18).

<sup>68</sup> *Miriways*: „Ja, ja, es muß mir glücken“ (Zemir I, 7).

ren.<sup>69</sup> Bereits 1726 ersetzte Telemann bei seiner Bearbeitung der Händeloper *Ottone* die nur vom Continuo begleitete Arie „Falsa imagine“ der Theophane (I,3) durch eine in Dimension und feingliedriger Struktur auffallende Arie, die dem ersten Auftritt der byzantinischen Prinzessin einen exotischen Glanz und dem Selbstbewußtsein der künftigen Herrscherin Ausdruck verleiht. Eine Continuo-Arie fehlt schließlich in Telemanns 1729 komponierter Oper *Flavius Bertaridus* ganz.

Zu jenen sich nach 1700 in Italien herausbildenden Stilismen<sup>70</sup> gehören colla-parte und colla-voce-Strukturen, die auch in Telemanns Vokalwerk vor 1720 nachzuweisen sind. Der Vergleich der Arien der Oper *Der Sieg der Schönheit* mit jenen des *Socrates*<sup>71</sup> zeigt, daß Telemann in der erstgenannten Oper häufiger die instrumentale Oberstimme colla voce führt.<sup>72</sup> Ausgesprochene Unisonoarien gibt es jedoch weder im *Socrates* noch im *Sieg der Schönheit*.<sup>73</sup> In der Oper *Der Sieg der Schönheit* dominiert der vier bis mehrstimmige Satz; selten und nur einige Takte spielen Viola und Basso continuo all'ottava.

Das Zusammenspielen von Viola und Basso continuo im Unisono über längere Passagen oder über die gesamte Arie hinweg scheint ein Merkmal der Opernarien Telemanns der späteren zwanziger Jahre zu sein.<sup>74</sup> Parallel dazu kristallisiert sich ein durch Stimmenkopplung erzielter zwei- bis dreistimmiger Satz heraus,<sup>75</sup> bei dem in den Gesangsabschnitten colla-voce-geführte Instrumente einerseits und Viola und Basso continuo als Baßfundament andererseits zusammengehen (Notenbeispiel 5).

Festzustellen ist außerdem, daß Telemann in den 1728 komponierten Arien häufiger den Basso continuo über mehrtaktige Arienabschnitte oder auch während der B-Teile pausieren läßt. Keineswegs sollte jedoch die Oberstimmendominanz in den Opern der endzwanziger Jahre zugleich als Verzicht Telemanns auf die einzigartige Besetzung des norddeutschen Opernorchesters oder gar als eine der Ursachen für den „Niedergang der Hamburger Bürgeroper“<sup>76</sup> interpretiert werden. Allein schon die zahlreichen kunstvollen Arien mit obligaten Blasinstrumenten in der Partitur von *Emma und Eginhard* sprechen

<sup>69</sup> *Emma und Eginhard*: „Adel sonder Tugendzier“ (Steffen I, 7) und die zweiteilige Arie „Verdiente Tragen Lebensstrafe“ (Steffen III, 4).

<sup>70</sup> Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], Tl. I, S. 95.

<sup>71</sup> Colla-voce-Führungen der instrumentalen Oberstimme(n) z. B.: „Vergnüge dich, mein stiller Mut“ (Socrates I, 1), „O ihr Sonnen“ (Edronica I, 5), „Nimm mich hin“ (Amitta II, 1), „In sembianza di lieta“ (Edronica II, 4), „Il mio core“ (Rodisette III, 5) und „Pastorello tutto bello“ (Xantippe III, 7); kurze Unisonopassagen z. B.: „Blitzet, strahlet, holde Blicke“ (Antippo II, 5) und „Zum Streit, zum Streit“ (Aristophanes II, 8).

<sup>72</sup> Auch die neue Braunschweiger Arie des Olybrius „Holde Augen, euren Strahlen“ (II, 1) ist diesen Stilprinzipien verpflichtet. Telemanns ursprüngliche Arie ist nicht erhalten geblieben.

<sup>73</sup> Unisono-Führungen aller Instrumente nur über kürzere Passagen, z. B.: „Gar zu langes Überlegen“ (Genserius III, 3), „Rasender Rache, zerschmetternde Wut“ (Placidia III, 5), „Ihr Augen seid im Himmel sitzen“ (Honoricus III, 10).

<sup>74</sup> Beispielsweise in *Miriways*: „Es erzitt're der Wütrich“ (Miriways II,2), „Edle Sinnen“ (Murzah II,4) und „Zwar diese, die du wirst umfassen“ (Bemira II,7); in *Emma und Eginhard*: „Endlich nach erfochtnen Siegen“ (Carolus I,1), „Weicht, weicht, ihr sträflichen Gedanken“ (Emma I, 5) und „Meiner Jugend frische Nelken“ (Emma III, 5).

<sup>75</sup> Vgl. dazu Klaus Zelm, „Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann – zum Stilwandel an der frühdeutschen Oper in Hamburg“, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Georg-Philipp-Telemann-Ehrung Magdeburg 1981*, Magdeburg 1993, 3 Tle., hier Tl. I, S. 104–113.

<sup>76</sup> Zelm, „Reinhard Keiser“ [s. Anm. 75], S. 112.

dagegen. Gerade in diesem Werk fasziniert die Durchdringung und Vermischung verschiedener musikalischer Stilbereiche.<sup>77</sup> Eine derartige konzeptionelle Beachtung differenzierter Stilebenen wie in *Emma und Eginhard* hat Telemann in jenen Werken, deren Libretti dem Formmodell der opera seria verpflichtet sind (*Miriways*), nicht beabsichtigt.

Unisoni  
Violino I, II  
Oboe I, II

Viola

MURZAH

Basso continuo

6 *senza Ob. I, II*

*p*

Ed - le Sin - nen las - sen nicht durch die

10

Frech - heit wil - der Sit - ten sich ge - win - nen, ed - le Sin - nen las - sen

Notenbeispiel 5: Georg Philipp Telemann, *Miriways*, „Edle Sinnen“ (Murzah II, 4)

<sup>77</sup> Hirschmann, Vorwort zu „Emma und Eginhard“ [s. Anm. 28], S. XX f.

## Rhythmus

Telemann verwendet im *Socrates* nicht die vielfältige rhythmische Palette, aus der er für die 1728 entstandenen Opern schöpft. Die Rhythmik der Arien im *Socrates* setzt sich zumeist aus Viertel-, Achtel-, Sechzehntelfolgen und -kombinationen, aus der Verbindung von zwei Zweiunddreißigsteln und einem Sechzehntel oder einfachen Punktierungen zusammen, gelegentlich sind Triolen anzutreffen.<sup>78</sup> Auch in den Arien der Oper *Der Sieg der Schönheit* dominieren diese Rhythmen. Lediglich in den Rachearien ist ein komplizierterer Rhythmus auffallend.<sup>79</sup> Eine simultane Überlappung verschiedener rhythmischer Modelle erfolgt nicht.

Die Rhythmik der Arien des Jahres 1728 ist dagegen feiner zisiliert, Punktierungen, Triolen, Lombardik,<sup>80</sup> 32tel- und 64tel-Figurationen reihen sich auf engstem Raum nebeneinander.

Auffallend sind außerdem die von Telemann seit der Mitte der zwanziger Jahre angewandten mehrtaktigen Synkopenbildungen,<sup>81</sup> die in den ersten Hamburger Opern noch nicht in diesem Maße auftreten. Die besondere Differenzierung der Rhythmik ist vor allem für nach 1725 entstandene Werke Telemanns festgestellt worden.<sup>82</sup> Wir finden sie auch in der genannten Arie der Theophane „Falsa imagine“ (Otto I, 3),<sup>83</sup> in der Telemann verschiedene rhythmische Ebenen sukzessiv und simultan kombiniert (vgl. T. 80 ff.). Die simultane Kopplung differenzierter Rhythmen war offensichtlich für Telemanns Ariengestaltung zu Beginn der zwanziger Jahre noch nicht typisch (Notenbeispiele 7a/b).

<sup>78</sup> Vgl. dazu: „Contrastar, con l'impossibile“ (Nicia III, 8), „Mir schmeichelt die Hoffnung“ (Edronica III, 9) und „Quest' io sò“ (Socrates III, 11).

<sup>79</sup> Vgl. dazu: „Darf ich nicht lieben“ (Helmiges I, 7) und „Kein Herz mit Geist erfüllet“ (Placidia II, 11).

<sup>80</sup> Vgl. Wolf Hobohm, „Zum lombardischen Rhythmus bei Telemann“, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg 1981*, 3 Bde., Magdeburg 1993, hier Bd. 3, S. 4–22.

<sup>81</sup> Wolfgang Hirschmann, „Die gewisse Schreibart. Gedanken zum Problem des Personstils bei Georg Philipp Telemann“, in: *Concerto*, 9. Jg., Nr. 76, September 1992, S. 17–24, 33–37, bes. S. 22.

<sup>82</sup> Hobohm, *Zum lombardischen Rhythmus* [s. Anm. 80].

<sup>83</sup> Wolff, *Die Hamburger Barockoper* [s. Anm. 8], S. 338; Koch, *Die Bearbeitungen Händelscher Opern* [s. Anm. 21], S. 89 ff. Moderne Notenedition im Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg.

13 *senza Ob. I, II*

Mei - ner Ju - gend

17

fri - sche Nel - ken müs - sen zwar zu

21

früh ver - wel - ken, doch mei - ne Lie - be fällt nicht

Notenbeispiel 6: Georg Philipp Telemann, *Emma und Eginhard*, „Meiner Jugend frische Nelken“ (Emma III, 5)

Vivace assai

Oboe I

Oboe II

Violino I  
con sordino

Violino II  
con sordino

Viola  
con sordino

Violoncello  
con sordino

Bassono  
con sordino

THEOPHANE

Basso continuo

5

Notenbeispiel 7a: Georg Philipp Telemann, *Otto*, „Falsa imagine” (Theophane I, 3)

80

[ma-]

84

bi- le. E quel vol-

Notenbeispiel 7b: Georg Philipp Telemann, *Otto*, „Falsa imagine” (Theophane I, 3)

## Zusammenfassung

Mit unterschiedlicher Gewichtung unterzog Telemann im Verlauf der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts einzelne formale, satztechnische, melodische und rhythmische Komponenten seiner Arienkompositionen einer stilistischen Umformung. Sein Interesse an nationalen Musikstilen ermöglichte es ihm, diese Veränderungen vor dem Hintergrund aktueller moderner Stilentwicklungen vorzunehmen. Das schwierige Vorhaben, in diesem Kontext Telemanns kompositorischen Personalstil innerhalb der Gattung Oper genau zu chronologisieren, wird jedoch einerseits durch die dürftige Quellensituation erschwert,<sup>84</sup> andererseits aber auch durch Telemanns Kompositionsverständnis, wonach er jedem Werk eine eigene musikalische Gestalt verlieh und auf unterschiedliche Textvorlagen stets mit einer flexiblen Musiksprache reagierte. Dabei wandte er die stilistischen und musikalischen Mittel mit Bedacht und auf die jeweilige Gattung bezogen an, er komponierte, um mit Johann Adolf Scheibe zu sprechen, stets „den Sachen gemäß“<sup>85</sup>. Nicht richtig wäre es, aus Uffenbachs eingangs zitiertem Urteil schließen zu wollen, daß Telemann 1722 eine „etwas ältliche“ Musik<sup>86</sup> komponiert hat: Wir können in dem von Telemann 1722 in der Oper *Der Sieg der Schönheit* bevorzugten Da-capo-Modell z. B. Parallelen zu jener Arienform und -gestaltung sehen, die Antonio Lotti in seiner 1719 für den Dresdner Hof komponierten Oper *Teofane* verwendete.<sup>87</sup> Dazu zählen die mehrtaktigen Koloraturen in einem ausgedehnten, bei Telemann oft zweigeteilten B-Teil, die Unisonoführungen der beiden instrumentalen Oberstimmen, das gelegentliche kurzzeitige Zusammengehen von Viola und Basso continuo. Häufig jedoch herrscht bei Lotti wie auch im *Sieg der Schönheit* ein drei- oder vierstimmiger Satz vor. Ähnlichkeiten zwischen Lottis *Teofane* und Telemanns Oper existieren auch in der Gliederung der Melodik in zwei bis vier Takte.<sup>88</sup> Lottis Kompositionen waren maßstabsetzend, was Johann Joachim Quantz bestätigt, wenn er darüber berichtet, daß ihm 1724 in Italien „der Geschmack fast noch eben derselbe zu seyn [schien], den ich vor wenigen Jahren, nemlich im Jahre 1719 zu Dresden, und 1723 zu Prag, in guten italienischen Opern, welche von guten italienischen Sängern aufgeföhret worden, bemerkt hatte.“<sup>89</sup>

Die Assimilation aktueller italienischer Stilistik in Telemanns Hamburger Opernarien bedeutet nicht, daß Telemann am Ende der zwanziger Jahre ausschließlich umfang- und

<sup>84</sup> Von den bis zur Mitte der 30er Jahre nach Telemanns Aussage für Hamburg komponierten „etwa fünf und dreißig“ Opern, Prologen, Intermezzi und Epilogen (Autobiographie 1740 [s. Anm. 15], S. 211) haben sich nur sieben vollständige Opern erhalten: *Der geduldige Socrates* (1721), *Der Sieg der Schönheit, König der africanischen Wenden* (TWV 21:10, 1722), *Der neumodische Liebhaber Damon oder Die Satyrn in Arcadien* (TWV 21:8, 1724), *Orpheus* (TWV 21:18, 1726), *Emma und Eginhard oder Die Last-tragende Liebe* (TWV 21:25, 1728), *Miriways* (TWV 21:24, 1728), *Flavius Bertaridus, König der Longobarden* (TWV 21:27, 1729).

<sup>85</sup> Scheibe, *Critischer Musikus* [s. Anm. 32], S. 765.

<sup>86</sup> Vgl. dazu Anm. 5.

<sup>87</sup> Antonio Lotti, *Teofane*, Edition von Michael Dücker, Köln 1996.

<sup>88</sup> Der Anteil der Ensemblesätze und Duette ist bei Telemann deutlich höher.

<sup>89</sup> „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen“, in: *Friedrich Wilhelm Marburg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Drittes Stück, Berlin 1755, Faksimile Hildesheim 1970, S. 223.

koloraturreiche, rhythmisch fein ziselierte fünfteilige Da-capo-Arien komponierte,<sup>90</sup> große melodische Bögen setzte und die Satzstruktur zur Zweistimmigkeit reduzierte. Es läßt sich aber umgekehrt schlußfolgern, daß Anfang der zwanziger Jahre diese Komponenten noch nicht dominierten. Die Intensität der stilistischen Teilmomente, d. h. ihre für eine bestimmte Werkgruppe oder Zeitspanne feststellbare „Häufigkeit und Konstanz“<sup>91</sup> läßt es jedoch zu, dabei von einem Stilwandel zu sprechen. Telemann gestaltete viele seiner Arien am Ende der zwanziger Jahre nach anderem Modell als noch einige Jahre zuvor. Selbst die beiden neuen Braunschweiger Arien des *Genesivus*<sup>92</sup> passen stilistisch zu jenem italienisch beeinflussten Ausdruck, der in Telemanns 1728 entstandenen Hamburger Oper *Miriways* vorherrscht. Der Stilwandel wurde zwar von einigen seiner Zeitgenossen bemerkt (siehe Uffenbach), hielt jedoch nicht davon ab, daß ältere Stücke noch nach Jahren wiederholt wurden. Gerade *Der Sieg der Schönheit* gehörte zu den meistgespielten Telemannoperen in Hamburg und wurde selbst in Braunschweig mehrfach dargeboten (1725, 1728, 1732). Wie rasant schnell sich italienische Opernstilistiken in Nord- und Mitteldeutschland in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts verbreiteten, unterstreicht Uffenbachs Einschätzung. Wir können nur mutmaßen, daß Uffenbach Telemanns 1728 entstandene Opern, so er sie denn in Braunschweig gehört hätte, keineswegs als „etwas ältlich“ bezeichnet haben würde.

---

<sup>90</sup> Schon in der 1729 entstandenen Oper *Flavius Bertaridus, König der Longobarden* finden sich wieder mehrere dreiteilige Da-capo-Arien, großdimensionierte fünfteilige Da-capo-Arien bleiben hauptsächlich den jeweils herrschaftliche Macht besitzenden Handlungsträgern vorbehalten.

<sup>91</sup> Hirschmann, *Die gewisse Schreibart* [s. Anm. 81], S. 18.

<sup>92</sup> Analysen bei Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2], S. 69 ff.

# Mitteldeutsche Barockkomponisten im Wiener Musikschrifttum des frühen 19. Jahrhunderts

von Hartmut Krones

Viele werden von dem Thema dieses Referates überrascht gewesen sein, als sie das Symposions-Programm erhalten haben – allzu weit von „Mitteldeutschland“ entfernt scheint die österreichische Hauptstadt Wien zu liegen. Aber: Zu Beginn der hier zu behandelnden Zeit war Wien bekanntlich noch die Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, und natürlich sind Kunstwerke aus den Metropolen der einzelnen Länder des Reiches, aber durchaus auch solche aus der „Provinz“, immer wieder auch in der Hauptstadt rezipiert worden. Und angesichts ähnlicher Übersichten, die ich seit 1985 über Johann Sebastian<sup>1</sup> sowie Carl Philipp Emanuel Bach<sup>2</sup>, über Georg Philipp Telemann<sup>3</sup> und jüngst über Johann Gottlieb Naumann<sup>4</sup> geben konnte, wird sich heute lediglich einmal mehr das Bild von Wien als Zentrum sowohl der deutschen Kultur als auch anderer Nationalkulturen des Reiches bestätigen, das sowohl immer die Leistungen der Vergangenheit im Auge hatte als auch jedwede neue Entwicklung geradezu seismographisch registrierte.

Zunächst möchte ich in Erinnerung rufen, in welchem orbitant hohem Maß mitteldeutsche Komponisten des 18. Jahrhunderts von den Wiener Verlags- und Kопiaturbetrieben zum Kauf angeboten wurden. Georg Philipp Telemann etwa war beim großen Kопiatur-

---

<sup>1</sup> Hartmut Krones, „Das Bach-Bild der Allgemeinen Musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien 1817–1824) und der Allgemeinen Wiener Musikzeitung (Wien 1841–1848)“, in: *Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, hrsg. v. I. Fuchs, Wien 1992, S. 97–111.

<sup>2</sup> Hartmut Krones, „Carl Philipp Emanuel Bachs Präsenz im Wien des späten 18. Jahrhunderts“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach im Europa des 18. Jahrhunderts* (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 38), Michaelstein/Blankenburg 1989, S. 56–74; Ders., „Carl Philipp Emanuel Bach im Wien des 18. Jahrhunderts“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts* (Symposium, Hamburg 29. September – 2. Oktober 1988), hrsg. v. H. J. Marx, Göttingen 1990, S. 529–544; Ders., „Zur C.-P.-E.-Bach-Rezeption im Wien des frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 in Frankfurt (Oder)*, hrsg. v. H.-G. Ottenberg (= Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderband 2), Frankfurt (Oder) 1998, S. 464–480; Ders., „Carl Philipp Emanuel Bach im Urteil von Raphael Georg Kiesewetter“, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium (Teil 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Zagan und Zielona Góra*, hrsg. v. U. Leisinger und H.-G. Ottenberg (= Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderband 3), Frankfurt (Oder) 2000, S. 286–294.

<sup>3</sup> Hartmut Krones, „Georg Philipp Telemann im Wien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, Referat bei der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz *Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann – neue Erkenntnisse und Erfahrungen*, Magdeburg, 14.–18. März 1996; Druck in Vorbereitung.

<sup>4</sup> Hartmut Krones, „Naumann und Wien“, Referat beim Kongreß *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Dresden, 8.–10. Juni 2001; Druck in Vorbereitung.

betrieb Traeg 1799 mit sechs Werken bzw. Sammlungen vertreten<sup>5</sup>, 1804 folgten im Nachtrag des Verlagsverzeichnisses zwei weitere Nummern<sup>6</sup>, darunter die *Donnerode*. 1802 bot der Verlag Joseph Eder noch sechs Sonaten für 2 Violinen an.<sup>7</sup>

In einem weit höherem Maß präsent war hingegen das Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs. Johann Traeg allein bot im Jahre 1799 159 Einzelwerke sowie noch 12 Werksammlungen an, 1804 traten noch 10 Kompositionen hinzu.<sup>8</sup> Weitere Verlage hatten insgesamt noch einmal 6 Sammlungen in ihrem Angebot.

Ungefähr in der Mitte zwischen diesen beiden Meistern bewegen sich die Mengen der in Wien im Handel befindlichen Musikalien von Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach; die allgemeine Hochschätzung dieser beiden Meister war allerdings, wie wir gleich sehen werden, besonders groß. Im Falle des „alten“ Bach haben wir das beim Wiener Bach-Kongreß 1985 in großer Breite nachweisen können:<sup>9</sup> Stimmenmaterialien, Partiturabschriften und frühe Drucke finden sich in großer Zahl sowohl in den Wiener Adels- und Bürgerhäusern als auch in österreichischen Klöstern. Und ein ganz spezielles Heimatrecht in Wien besaß Georg Friedrich Händel, dessen Werke immer wieder – und zwar zum Großteil in den Bearbeitungen Wolfgang Amadeus Mozarts – in repräsentativen Aufführungen erklangen. Dementsprechend groß war auch die Präsenz Händels in der Presse, und hier vor allem in der Fachpresse, meinem eigentlichen Thema. Und so wollen wir uns nun den beiden Wiener musikalischen Zeitungen des frühen 19. Jahrhunderts zuwenden. Sie führen uns in jene Zeit nach den napoleonischen Kriegen, deren Musikleben in immer stärkerem Maß durch das wohlhabende Bürgertum und den niederen Adel getragen wurde. Da sich der Inhalt solch spezieller Blätter naturgemäß auch an den Erwartungen seiner Leserschaft ausrichtete, wird er vor allem auch Einblicke in das musikhistorische Wissen und Denken jener Zeit vermitteln.

Die erste zu betrachtende Zeitschrift ist die genau ein Jahr (1813) erscheinende *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, deren Initiator Nikolaus Freiherr von Krufft<sup>10</sup> und deren Hauptredakteur Ignaz von Schönholz<sup>11</sup> war; zu ihrem weiteren Redaktionsstab gehörten laut Eduard Hanslick „[Ignaz von] Mosel, [Ignaz von] Seyfried und andere hervorragende Musikfreunde“<sup>12</sup>, also vor allem Persönlichkeiten, die damals wesentlichen Anteil an der Gründung der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ hatten.

In dieser Zeitung tauchen nun etliche Male mitteldeutsche Barockkomponisten auf, obwohl das Blatt vorwiegend das aktuelle Konzertleben betrachtete. – Diese Einbeden-

<sup>5</sup> Alexander Weinmann, *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment)*, Bd. I (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/17), Wien 1973, S. 30, 82 f., 88, 95 und 228.

<sup>6</sup> Ebd., S. 413 und 426.

<sup>7</sup> Alexander Weinmann, *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder – Jeremias Bermann* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/12), Wien 1968, S. 17.

<sup>8</sup> Weinmann, *Johann Traeg* [s. Anm. 5], passim. Hierzu siehe vor allem Krones, „Carl Philipp Emanuel Bach im Wien des 18. Jahrhunderts“ [s. Anm. 2], S. 533 f.

<sup>9</sup> Siehe alle Beiträge des Bandes: *Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, hrsg. v. I. Fuchs, Wien 1992.

<sup>10</sup> Laut Theophil Antonicek, *Ignaz von Mosel (1772–1844). Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen*, Diss. Wien 1962, S. 480 f.

<sup>11</sup> Laut Rolf Lindner, „Musikzeitschriften in Österreich“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 10 (1955), S. 40.

<sup>12</sup> Eduard Hanslick, *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 165.

kung der Aktualität führte aber auch dazu, daß gleich auf der Titelseite der ersten Nummer („Sonnabend den 2ten Jänner 1813“) neben der (einspaltigen) Selbstdarstellung „Ein Wort über das Bedürfniß einer musikalischen Zeitung“ ein dann mehr als drei Spalten langer Bericht über das Gründungskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde vom 29. November 1812 beginnt; die Überschrift lautet: „Timotheus, oder die Gewalt der Musik“.

Aus diesem Bericht sollen nun einige Passagen zitiert werden, da hier einerseits Georg Friedrich Händel wahre Elogen erfährt, andererseits aber auch das Selbstverständnis Wiens als gleichsam „immer-noch-deutsche-Hauptstadt“ besonders schön dokumentiert erscheint. Erinnerung sei, daß wir uns Anfang 1813 mitten in den Napoleonischen Kriegen befinden und daß sich Napoleons Gegner, also Österreich, Rußland und Preußen, gerade anschicken, gemeinsam gegen den Usurpator vorzugehen. Am 14. April 1813 wird Österreich die „bewaffnete Vermittlung“ zwischen Napoleon einerseits, Rußland und Preußen andererseits übernehmen, am 12. August 1813 selbst Frankreich den Krieg erklären. Dazwischen treffen einander am 26. Juni in Dresden Fürst Metternich und Napoleon zu (ergebnislosen) Verhandlungen, und auch der von Juni bis August währende Friedenskongreß in Prag platzt. Höhepunkt dieser Entwicklung wird dann bekanntlich nach vielen „kleineren“ Schlachten auf „mitteldeutschem“ Territorium (bei Dresden, Kulm und Nollendorf, Dennewitz/Wittenberg und Wartenburg) die vom 16. bis 19. Oktober währende siegreiche „Völkerschlacht bei Leipzig“. – Nun zu unserem Zitat vom 2. Jänner 1813:

Unsere Kaiserstadt behauptet seit lange den schönen, wohlverdienten Ruhm, daß die Musik in ihr mit Geist und Liebe gepflegt werde; daß diese Kunst hier eine Heimath finde, wo Kenner und Freunde, mit ächtem Sinn begabt, über ihr Gedeihen wachen, und ihre Meisterwerke am Leben erhalten. Daß dieser Sinn für Musik bei uns in seiner Ausbildung nie stille stehe, oder zurückgehe, davon gibt die glänzende Aufführung des erhabensten Kunstwerkes unseres unsterblichen Händels durch eine Gesellschaft von mehr als 500 Musik=Liebhabern, und die allgemeine Huldigung, welche das entzückte Publikum dem Schöpfer des Alexander=Festes (dieß ist der ursprüngliche Titel der Cantate) bezeugte, den sprechendsten Beweis. Wiens Musik=Freunde haben sich mit dieser Kunst=Produktion um den Dank von ganz Deutschland verdient gemacht; sie haben eine schwere Schuld abgetragen, indem sie auf die würdigste Art das Andenken eines Mannes feyerten, dessen Ruhm im Vaterlande verhallte, indeß das Ausland durch das ihm in der Halle der Westminster Abtey zu London errichtete Denkmahl uns tief beschämte. Der versöhnte Schatten des in seinem Leben stets und auch nach dem Tode gekränkten Großmeisters der Tonkunst bemerkt nun wohl gefällig den sich immer mehr veredelnden Kunstsinn seiner vergeltenden deutschen Brüder, und findet in der Beglückung, welche die leidende Menschheit nach dem wohlthätigen Zwecke der Unternehmung (der Gesellschaft der adelichen Damen zur Beförderung des Guten) seinem Kunstgebilde verdanket, einen schöneren Lohn als in den – wenn selbst kolossalsten doch immer vergänglichsten Monumenten.

Händels Compositionen charakterisiren sich durch die Gründlichkeit des Basses, die Basis der Musik, durch die hohe Einfalt, durch die deutliche Sprache der Töne, die

menschliche Empfindungen und Leidenschaften mit Innigkeit und Wahrheit ausspricht, die es verschmählt einzelne Worte, wohl gar gefühllose Gegenstände zu mahlen, sondern das Ganze als Ausdruck des Gefühls behandelt, und dieses Gefühl mahlt. Dieser Geist seiner Compositionen leuchtet aus allen seinen Oratorien, dem Messias, Judas Machabeus u. a. deutlich hervor; er zeigt sich in seiner ganzen liebenswürdigen Größe im Timotheus. Alles ist hier vortrefflich. Welche Innigkeit des Ausdrucks liegt in allen Arien! Wer wird nicht im Innersten ergriffen von dem Trauertone in der Arie: Töne sanft du lyrisch Brautlied etc. etc. Ein kalter Schauer durchbebt jeden bei dem Ausruf. Ha! welche bleiche Schaar etc. etc. Seine Chöre sind unübertrefflich, die Kraft, die Ausführung bei dem oft so einfachen Thema unbegreiflich. Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, alle diese Männer durchdachten seine Werke, und schöpften Kraft und Leben aus ihnen. Ersterer instrumentirte alle hier genannten Werk [sic] Händls, das heißt, er vermehrte die Instrumentirung, in welche nach der Original Partitur nur einige Blas=Instrumente aufgenommen wurden, mit der vollständigen Harmonie<sup>13</sup>. Er bewies in der Vollführung dieses schwierigen Unternehmens, welches eine besondere Vertrautheit mit dem Geiste der Composition voraussetzt, ein eben so seltenes kühnes Genie, als seine eigenen Werke durchaus verrathen. Sein Satz ist nicht simpler Ripien, zur Verstärkung des Effektes; er verstand es, seine eigenen Ideen mit dem Original so kunstreich zu verbinden, daß die Einheit der Composition nicht einen Augenblick gestört wird. Seiner vortrefflichen Bearbeitung verdankt besonders der erste Chor in der zweiten Abtheilung: Brich die Bande seines Schlummers etc. etc. den erschütternden Eindruck, welchen er auf die Gemüther allgemein bewirkte. Der hohe Grad von Vollendung, welchen jeder Unparteiische der Ausführung dieses Kunstwerkes von einem Vereine von 590 Tonkünstlern (worunter 509 Dilettanten und nur 81 Musiker von Profession gezählt, und wovon letztere meist nur zur vollständigen Besetzung der Blas=Instrumente verwendet wurden) zugesteht, ist beispiellos in der Kunstgeschichte, und für diesen Verein um so rühmlicher, als die Präzision des Vortrags bei einem so ungeheuren Orchester unendlich schwierig[,] diese zahlreiche Besetzung aber ein unumgängliches Bedürfniß ist, wenn der Effekt dem Ideal des Tonsetzers entsprechen soll.<sup>14</sup>

Gleich zu Beginn dieses Artikels wies übrigens eine Fußnote darauf hin, daß die Redaktion sich vorbehalte, „in einem der nächstfolgenden Blätter eine biographische Skizze Händels zu liefern“. Und sie kam dieser Absicht am 16. Jänner und 6. Februar in umfangreicher Weise nach: Auf insgesamt sechseinhalb Spalten wurde „Händels Biographie“ dargelegt, wobei hier vor allem John Mainwaring bzw. Johann Mattheson die Vorlage abgaben; allerdings wird das falsche Geburtsjahr 1684 unter Hinweis auf einen Gewährsmann angezweifelt und vorsichtig auf 1685 korrigiert: „P o k e l s will das Geburtsjahr unseres Händel Anno 1685 bestimmt wissen, er hat dieses aus einem Brief

<sup>13</sup> „Harmonie“ im Sinne der „Harmoniemusik“, also mit „vollständigem“ Holzbläsersatz.

<sup>14</sup> *Wiener allgemeine musikalische Zeitung [WamZ]*, Nr. 1, 2. 1. 1813, Sp. 2 ff. Sperrungen original. Zwei weitere Aufführungen von „Timotheus oder die Gewalt der Musik“ vom 11. und 14. November 1813 wurden in der Nr. 46 vom 1. 12. 1813, Sp. 712 ff., rezensiert.

bewiesen, weshalb er mehr Glauben verdient als die obige Angabe [1684].<sup>15</sup> Obwohl in dem Artikel das Anekdotisch-Biographische überwiegt, erscheinen doch immer wieder Bemerkungen zur Musik des Komponisten eingestreut – vor allem seine italienischen Opern sowie seine Oratorien erfahren hohes Lob. Am Schluß heißt es dann: „Die Engländer, die er bei seinem Leben so hoch vergnügte, ehren ihn noch mit Vergötterung und feyern seinen Todestag wie die Sterbefeyer eines Königs.“<sup>16</sup>

In unmittelbarer Nachbarschaft zu den bisher genannten Händel-Darstellungen befindet sich ein weiterer Artikel über den Komponisten: Am 30. Jänner, also zwischen den beiden Biographie-Teilen, wird, wieder auf der Titelseite, der beim Wiener Verleger Pietro Mechetti gedruckte Klavierauszug des *Alexanderfestes* rezensiert: „Timotheus oder die Gewalt der Musik. Eine große Cantate von Händel [...]“<sup>17</sup> Auf den zwei Spalten der Titelseite lobt der Autor noch einmal das Werk und den Anlaß der Ausgabe, ehe er auf Details sowie auf fehlerhafte Noten bzw. Satzfehler des Klavierauszuges eingeht.

Ein Abonnement der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* mußte angesichts der Häufung der Nachrichten über Georg Friedrich Händel zunächst also fast den Eindruck haben, eine Hauspostille der Freunde dieses Komponisten vor sich zu haben; füllte unser Meister doch von den ersten 85 Spalten des Blattes (2. Jänner – 6. Februar 1813) nicht weniger als elfeinhalb. Selbst wenn man dies zu einem großen Teil jener offensichtlich grandiosen und von jedermann erörterten *Timotheus*-Aufführung in der kaiserlichen Reitschule zuschreibt, spiegelt die hohe Präsenz Händels die allgemein akzeptierte Bedeutung des Komponisten wider, der damals neben Mozart und Haydn der in öffentlichen Konzerten meistaufgeführte verstorbene Musiker war. Und er galt als einer der unumstritten großen Meister der Musikgeschichte, der dementsprechend auch immer wieder im Verband mit anderen Großen genannt wurde. So z. B. am 15. September in einer – aus der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* (1. 1805) übernommenen – mit „M.“ gezeichneten Ode „Die Tonkunst. Ein Fragment“:

[...] Unsichtbare Gebieter, der Tonkunst göttliche Meister,  
 Alles bezaubernd ergreift das Herz der fühlenden Menge  
 Eurer Gesänge Gewalt ! Zum Adlersschwunge erhebet  
 Ihr den beflügelten Geist, und längst Entschlafene lebet  
 Ihr mit der frischesten Blüthe im Nachhall euer Ideen  
 Eurer beseeltesten Dichtung. Sie rührt noch die späteste Nachwelt.  
 Graun und Sebastian Bach und Händel, noch fließen euch Thränen,  
 Traurend und innig gerührt vernehmen noch eure Gesänge,  
 Teutscher Musiktriumph, der Hörer bezauberte Schaaren [...].<sup>18</sup>

Einen Monat später folgte die Fortsetzung: „Die Tonkunst. Zweites Fragment.“, und auch hier ist Händel neben anderen großen Meistern in den Parnass gehoben:

<sup>15</sup> *WamZ*, Nr. 3, 16. 1. 1813, Sp. 43.

<sup>16</sup> *WamZ*, Nr. 6, 6. 2. 1813, Sp. 85.

<sup>17</sup> *WamZ*, Nr. 5, 30. 1. 1813, Sp. 65.

<sup>18</sup> *WamZ*, Nr. 37, 15. 9. 1813, Sp. 574. Hinter „M.“ könnte sich Christian Friedrich Michaelis verbergen.

[...] Lachet die schöne Natur auf Blumengefilden des Lenzes,  
 Oder umstürmt die Empörte mit Feuerflamme und Wogen  
 Ländliche Fluren und Hütten nicht minder, als goldne Paläste;  
 O wie lieblich umrollen nicht Glucks bezaubernde Töne  
 Aus der Insel Armidens den süß sich vergessenden Hörer!  
 Und wie fluthet sie auch so wild zu erhabenem Schrecken,  
 Eure gewaltige Sprache, o Gluck, Cherubini, Beethoven,  
 Hayden, Händel, Mozart, und alle Vertraute der Tonkunst,  
 Wann sie den Aufruhr tönt der Natur und empörter Gemüther! [...] <sup>19</sup>

Ein anderes Mal werden „Händel, Sebast: Bach, Naumann“ als die bedeutendsten „nach Objektivität strebenden“ und somit „den epischen Dichtern gleichenden“ Meister apostrophiert – „besonders in ihren Kirchenstücken“. <sup>20</sup> Und schließlich erfährt Händels *Messias* in der letzten Nummer des Blattes höchstes Lob als eines jener Werke, die durch das Zusammenwirken von Text und Musik „die größte Macht“ auf das menschliche Herz gewinnen; neben dem *Messias* werden hier nur mehr Carl Heinrich Grauns *Tod Jesu*, W. A. Mozarts *Requiem* und J. Haydns *Schöpfung* genannt. <sup>21</sup>

Wir haben uns lange bei Georg Friedrich Händel aufgehalten, und zwar offenkundig mit Recht. Im übrigen gelangten dann bereits in der ersten Abonnement-Saison der Gesellschaft der Musikfreunde (1815/1816) zwei Chöre Händels zur Aufführung: Am 3. Dezember 1815 ein<sup>22</sup> Chor aus *Athalia* sowie am 10. März 1816 das „Hallelujah aus Occasional=Oratorio“. <sup>22</sup> Die Präsenz unseres Meisters in Wien blieb also ungeschmälert aufrecht.

Wechseln wir zu Johann Sebastian Bach, dem wir im Verein mit Händel ja bereits zweimal begegnet sind (er wird in unserem Jahrgang 1813 insgesamt sechsmal genannt). Weitere zwei Mal steht er in ähnlicher Form in einer Reihe mit anderen großen „alten“ Meistern, und in der bereits erwähnten letzten Nummer der Zeitschrift wird auch seine Musik zu den „Macht“ ausübenden Kunstprodukten gerechnet: Dabei erfährt er ein ganz besonderes Lob:

Die Macht der Musik hängt vorzüglich vom Verhältnisse der Kunstvollkommenheit ihrer Werke zum Geschmack ihrer Pfleger und Verehrer ab. Aber auch in ihrem Gebiete überfliegt ein Genie bisweilen sein Zeitalter, wird von diesem oft kaum zur Hälfte gefaßt, reformirt allmähig den Geschmack durch seinen Einfluß, und bildet sich erst unter den Nachfolgern und in der Nachwelt Kunstfreunde, welche seine Ideen und Darstellungen nach ihrer ganzen Tiefe und Bedeutung zu erreichen und zu würdigen wissen. So z. B. Joh. Seb. Bach, welcher lange nach seinem Tode, vielleicht erst in A. W. Mozart den verwandten Geist fand, der seine tiefe Kunst aus Einsicht und Gefühl

<sup>19</sup> *WamZ*, Nr. 42, 20. 10. 1813, Sp. 653.

<sup>20</sup> *WamZ*, Nr. 43, 27. 10. 1813, Sp. 659.

<sup>21</sup> *WamZ*, Nr. 51 u. 52, 29. 12. 1813, Sp. 812.

<sup>22</sup> *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, 1. Abteilung: 1812–1870 verfaßt von Richard von Perger, 2. Abteilung: 1870–1912 verfaßt von Robert Hirschfeld, Wien 1912, S. 285 (Beilagen).

ganz zu bewundern und zu ehren, ihren Geist selbst in seine eigenen Schöpfungen aufzunehmen, und in die Kunstwelt von Neuem einzuführen wußte.<sup>23</sup>

Und schließlich ist Bach auch in einem Anekdoten-Bündel vertreten, das ihm und seinen Söhnen [Wilhelm] Friedemann sowie [Johann] Christian gilt. Da dieses bereits in der 2. Nummer vom 9. Jänner 1813 erschien, muß nochmals unterstrichen werden, daß das mitteldeutsche Barock die ersten sechs Wochen unseres Blattes entscheidend prägte. – Diese Anekdoten, in denen sich die Herausgeber des Blattes deutlich an der damals bekannten Bach-Literatur orientierten, seien hier kurz zitiert, weil die verwendeten Epitheta ornantia erneut besonders schön die große Verehrung widerspiegeln, die den betrachteten Komponisten entgegengebracht wurde:

Unter allen den vortrefflichen Schülern, die der große Tonkünstler Johann Sebastian Bach gezogen hat, war er mit keinem mehr zufrieden, als mit Krebs in Altenburg; daher er auch zu sagen pflegte: ‚Das ist der einzige Krebs in meinem Bache.‘ Doch war auch Friedemann, sein ältester Sohn, den er am fleißigsten und sorgfältigsten im Klavierspielen unterwies, ein besonderer Gegenstand seiner Kenner=Zufriedenheit. Dieser Friedemann ward Organist in Halle. Hier fing er einst zu einem kurzen Liede, welches der auf der Kanzel stehende Pfarrer zwischen der Predigt singen ließ, und dem die Organisten gewöhnlich nur einige Akkorde voran zu schicken pflegen, um den Ton zum Liede anzugeben, eine Fuge zum Vorspiele an, und führte sie mit aller möglichen Kunst aus. Als der Prediger einige Minuten dieses unzeitige Vorspiel abgewartet hatte, und ihm nun die Geduld verging, sandte er den Küster zu ihm, mit der Bitte, das Vorspiel zu schließen, und das Lied anzufangen. Friedemann antwortete dem Küster unwillig überlaut: ‚Der Herr Pfarrer versteht den Teufel, was zur guten Ausführung einer Fuge gehört; ich bin noch weit vom Schlusse und werde die Fuge ausführen und schließen, wie sich’s gehört.‘

Eines Tages kommt Friedemann zum Musikdirektor Rust, der damals in Halle studierte, und ihm, zur Erkenntlichkeit für seinen Klavierunterricht, seinen Briefwechsel besorgte. ‚Sehen Sie,‘ sagt ihm Friedemann, indem er ihm ihn zu lesen giebt, ‚einen recht hübschen Ruf zur Kapellmeisterstelle in Rudolstadt; antworten Sie nur gelegentlich, daß ich ihn wohl annehmen will.‘ Rust ließt den Brief, und freut sich der ansehnlichen Verbesserung seines Lehrers. Indem wird er des Datums und der Jahreszahl gewahr, und ruft: ‚Der Brief ist ja schon über ein Jahr alt.‘ ‚Nun ja,‘ erwiederte Friedemann, ‚ich habe ihn immer bei mir getragen, und von Tag zu Tag vergessen, Ihnen denselben zur Beantwortung zu geben.‘

Sein Bruder, Christian Bach, war sehr leichtsinnig. Als ihm einst einer seiner Freunde vorwarf, daß er meistens nur leichte Tonstücke flüchtig hinsetze, und das damit verdiente Geld noch leichtsinniger verthäte, statt daß sein ältester Bruder in Berlin große Werke vollendete, und das dafür erhaltene Geld sehr gut zu Rathe zu halten wüßte,

<sup>23</sup> *WamZ*, Nr. 51 u. 52, 29. 12. 1813, Sp. 811.

sagte er: „Ey was, mein Bruder lebt, um zu komponiren, und ich komponire, um zu leben; er treibt's für andre, ich für mich selbst.“<sup>24</sup>

Zuletzt sollen zwei Kirnberger-Anekdoten Erwähnung finden, die am 17. November 1813 erschienen und ebenfalls die Beachtung der mitteldeutschen Szene in unserem Blatt unterstreichen. Die erste besitzt die Überschrift „Kosalowsky und Kirnberger.“:

Kosalowsky, ein Violinist der Kapelle eines polnischen Fürsten, spielte öfters ein Konzert von eigener Komposition, in welchem eine Passage vorkam, welche dem nachmals berühmten Tonkünstler Kirnberger, der als Klavirist damals bei dieser Kapelle stand, wegen einer unharmonischen Wendung äußerst verhaßt war.

Kirnberger setzte dem Violinisten oft über diese Passage zu, erbot sich, ihm eine andere zu substituiren, wenn er sie nicht selbst ändern wolle.

Kosalowsky achtete aber nie darauf und Kirnberger suchte nun, ihn durch ein anderes Mittel dahin zu bringen, entweder das Konzert nicht zu spielen, oder die ihm verhaßte Passage wenigstens zu ändern. Er gewöhnte einen Hund des Fürsten, auf seine Stube zu kommen, und so oft solches geschah, spielte er ihm auf der Violine denjenigen Theil des Konzerts vor, in welchem die Passage vorkam, unterließ aber nicht, bei derselben dem Hunde jedesmal ein Paar Risse mit dem Stocke zu geben. Der aufmerksame Hund kam durch diese Uebung bald so weit, daß er jedesmal, wenn die unglückliche Passage kam, jämmerlich zu heulen anfang, und das war gerade, was Kirnberger wünschte.

Als er eines Tages erfuhr, daß Kosalowsky sein Konzert spielen würde, veranstaltete er durch einen Bedienten des Fürsten, daß der Hund in den Konzertsaal gelassen wurde.

Kosalowsky legte sein Konzert auf, und als er an die erwähnte Passage kam, erhob der Hund ein jämmerliches Geschrei, daß die ganze Kapelle irre gemacht wurde, und die Instrumente niederlegte.

Der Fürst ließ den Kapellmeister von neuem anfangen, und der Hund fing bei der Passage aufs neue zu heulen an.

„Nun werden Sie es doch wohl glauben, sagte Kirnberger mit halbleiser Stimme zu Kosalowsky, daß die Passage nichts taugt; da Sie sogar die Hunde damit aufrührisch machen.“

Der Fürst lachte Kosalowsky aus, der nach dieser Zeit nicht wieder mit seinem Konzert erschien.<sup>25</sup>

Die zweite Anekdote ist lediglich mit „Kirnberger.“ überschrieben:

Kirnberger machte in den frühern Jahren seines Lebens oft kleine Reisen zu Fuße, wo er gewöhnlich nur sehr wenig Geld mitnahm. Einsmals war auch dieß aufgezehrt; er hatte keinen Heller mehr und doch starken Hunger. Als er nun durch ein kleines

<sup>24</sup> *WamZ*, Nr. 2, 9. 1. 1813, Sp. 30 ff.

<sup>25</sup> *WamZ*, Nr. 45, 17. 11. 1813, Sp. 694 f.

Städtchen wanderte, regte das blinkende Schild von einem der besten Wirthshäuser seinen Appetit so auf, daß er der Begierde, in die Stube zu gehen und sich etwas zu essen geben zu lassen, nicht widerstehen konnte; ob er schon nicht wußte, wovon er die Mahlzeit bezahlen sollte. Indem er es sich wohl schmecken läßt, rasirt der Barbier des Orts den Gastwirth, erzählt Stadtneuigkeiten und auch etwas von dem Cantor an der Schule.

Kirnberger bemerkte, daß man mit großer Achtung von diesem Manne und von seinen musikalischen Kenntnissen spricht. Die Mahlzeit ist verzehrt, zitternd und zagend fragt er den Wirth, was er schuldig sey? — Acht Groschen, heißt es.

Kirnberger bittet um ein Blatt Papier, Feder und Tinte, schreibt einen Kanon von seiner Erfindung und ersucht den Barbier, zum Hrn. Cantor zu gehen und sich dafür 8 Groschen auszahlen zu lassen, weil das, was auf dem Blatte steht, so eben bloß für ihn niedergeschrieben worden sey.

Der Barbier geht, kommt wieder und bringt 8 Groschen, und außerdem noch zwei. ‚Die letzteren sind wohl für meinen Weg?‘ fragte der Barbier.

Kirnberger ließ sie ihm gern, bedung sich aber aus, daß er ihn rasire, und wanderte dann eben so leicht, zufrieden und sorgenfrei fort, als vorher.<sup>26</sup>

Damit wollen wir die Betrachtung der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* des Jahres 1813 beenden, die sich als wahre Fundgrube für unsere Thematik herausgestellt hat.

Nach dem Einstellen ihres Erscheinens Ende 1813 besaß Wien nun in den politisch unruhigen bzw. dann auch betriebsamen Jahren 1814–16 keine spezielle Musikzeitung. Erst 1817 wurde wieder eine solche gegründet, und zwar die *Allgemeine Musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* [AMZöK], die nun bis 1824 erschien und zunächst von Ignaz Mosel, dann von Ignaz Seyfried und schließlich ab 1821 von Beethovens Freund Friedrich August Kanne herausgegeben wurde. Kanne war übrigens selbst „Mitteldeutscher“; 1778 im sächsischen Delitzsch geboren, war er gleichsam Urenkelschüler Bachs,<sup>27</sup> denn sein Dresdener Lehrer Christian Ehregott Weinlig war Schüler des Bach-Schülers Gottfried August Homilius. Weinlig hatte zudem ab 1765 in Leipzig studiert und dort von 1767–1773 das Organistenamt an der reformierten Kirche versehen, mag also auch auf diesem Wege einiges über Bach, seine Söhne und sein Werk erfahren haben.

Kannes „alte“ Bildung, vor allem aber seine „Leipziger“ und „Dresdener“ rhetorische Schulung, schlug sich in zahlreichen musikästhetischen Aufsätzen, insbesondere aber auch in einer Artikelserie (23 Folgen) über Mozarts Klaviersonaten nieder, die ab der Nro. 3 des Jahrgangs 1821 erschien: „Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke, mit einigen Bemerkungen, über den Vortrag derselben“. Kanne analysierte Mozarts Sonaten hier vor allem nach Gesichtspunkten der musikalischen Rhetorik und umriß deren Stimmungssphären mit Hilfe der musikalisch-rhetorischen Figuren, die ihm

<sup>26</sup> Ebd., Sp. 696 f.

<sup>27</sup> Zu Kanne siehe allgemein Hermann Ullrich, „Beethovens Freund Friedrich August Kanne“, in: *ÖMZ* 29 (1974), S. 75–80, wo Kannes Kritikertätigkeit allerdings kaum behandelt wird.

zudem immer wieder zur Erschließung „inhaltlicher“ Elemente verhalten.<sup>28</sup> – Da die Wiener *Allgemeine Musikalische Zeitung* naturgemäß stark nach den Interessen (bzw. vor allem nach dem Sortiment-Angebot) der sie herausgebenden Verlagshäuser „S. A. Steiner und Comp.“ (bis 1820) und Anton Strauss (1821–23; 1824 ist kein Verlagshaus genannt) ausgerichtet war, sind solche eingehende Artikel über Bachs Œuvre allerdings nicht vorhanden.

Im ersten Jahrgang 1817 findet sich Bach auf den insgesamt 452 Spalten der *AMZöK* zweimal im redaktionellen Teil; einmal als „heiliger Bach“, der die auch ihm widerfahrene Zuteilung des Titels „Organist“ angesichts eines besonders schlechten Vertreters dieser Zunft entschuldigen möge,<sup>29</sup> und einmal im Zuge einer Aufzählung derjenigen Komponisten, die im Salon des Hofrates Raphael Georg Kiesewetter zur Aufführung gelangten: Es waren dies „in dem Zeitraume der verflossenen Winter-Concerte [also Winter 1816/17] Palestrina, Bai, Lotti, Pergolesi, Bened. Marcello, Caldera [sic], Jomelli, Sarti, Händel, Seb. Bach, Fux, Phil. Em. Bach, Wagenseil, Jos. und Michael Haydn und Mozart“, „Männer, [...] die nun gleichsam einen Abriss der Geschichte der italienischen und deutschen Kirchenmusik bilden sollten“.<sup>30</sup> Hier zeigt sich der gleichsam enzyklopädische Geist, der Kiesewetters Veranstaltungen durchwehte, es zeigt sich aber auch bereits die uns häufig begegnende ästhetische Gleichsetzung der altitalienischen und der Bachschen Musik. – Eine dritte Erwähnung Bachs fand noch im Rahmen einer Liste käuflich zu erwerbender Noten statt, wobei hier ausschließlich Klavierwerke genannt erscheinen.<sup>31</sup>

Im Jahrgang 1818 wird Johann Sebastian Bach dreimal redaktionell erwähnt: Zunächst anlässlich des Todes eines Enkelschülers, des Weimarer Hofkapellmeisters August Eberhard Müller (1767–1817); einer seiner Lehrer war Johann Christoph Friedrich Bach gewesen, also ebenfalls ein „Mitteldeutscher“.<sup>32</sup> Weiters begegnen wir Bach im Zuge einer Besprechung eines von Abbé Stadler beim Verlagshaus S. A. Steiner herausgegebenen Bandes *Musée Musical des Clavicinistes – Museum für Claviermusik*<sup>33</sup> sowie im Rahmen eines Nekrologes auf Johann Nicolaus Forkel, dessen Bach-Biographie eine eingehende Würdigung erfährt.<sup>34</sup> Hinzu treten zwei Anzeigen käuflicher Vokalwerke des Meisters: einmal sind in einem *Intelligenz-Blatt*<sup>35</sup> eine *Messa a 8 Voci reali e 4 ripieni col. Accompagn. di due Orchester (Partitur) Nr. 1*, ein *Magnificat a 5 Voci, col. Accomp. di Orch., 2 Hefte Achtstimmige Mottetten (Partitur)* sowie *Vierstimmige Choralgesänge, 4 Theile* angekündigt, einmal in direkt marktschreierischer Weise<sup>36</sup> die *h-Moll-Messe* („fünfstimmige Missa mit vollem Orchester“) als „grösstes musikalisches Kunstwerk aller Zeiten und Völker“:

<sup>28</sup> Hiezu siehe Hartmut Krones, „Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips“, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 117–140.

<sup>29</sup> *AMZöK* 1, Nr. 24, 12. 6. 1817, Sp. 197.

<sup>30</sup> *AMZöK* 1, Nr. 32, 7. 8. 1817, Sp. 270.

<sup>31</sup> *AMZöK* 1, Nr. 12, 20. 3. 1817, beigefügtes *Intelligenz-Blatt*, Nr. 3, S. 2.

<sup>32</sup> *AMZöK* 2, Nr. 7, 14. 2. 1818, Sp. 59 f.

<sup>33</sup> *AMZöK* 2, Nr. 8, 21. 2. 1818, Sp. 61.

<sup>34</sup> *AMZöK* 2, Nr. 17, 25. 4. 1818, Sp. 147 ff.

<sup>35</sup> *AMZöK* 2, Nr. 7, 14. 2. 1818, *Intelligenz-Blatt*, Nr. 1, S. 2.

<sup>36</sup> *AMZöK* 2, Nr. 37, 12. 9. 1818, Sp. 347 f.

Der über alle Vergleichung grosse Joh. Seb. Bach hat nun in unserm Zeitalter eine Anerkennung gefunden, die es möglich macht, zur Herausgabe desjenigen Werkes zu schreiten, das schon an Inhalt und Umfang, überhaupt aber an Grösse des Styls und Reichthum der Erfindung seine bisher gedruckten noch eben so weit übertrifft, als diese, abgesehen von Zeitgeschmack und Zufälligkeit der Kunstformen, diejenigen aller andern Componisten übertreffen. Es ist diess eine fünfstimmige Missa [...].

Das erste Jahr unter der Leitung Ignaz von Seyfrieds, 1819, sieht Bach in vier Artikeln sowie in einer Anzeige erwähnt, wobei zweimal<sup>37</sup> Christian Friedrich Michaelis zu Wort kommt, der uns als Mitarbeiter der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* bekannt ist; sowohl seine als auch die drei anderen Nennungen Bachs<sup>38</sup> bedienen sich der schon bekannten Epitheta ornantia. Dennoch fällt auf, daß der Name Bach auch in einigen Aufzählungen großer Meister fehlt, während Georg Friedrich Händel dort immer vertreten ist<sup>39</sup> – hier schlägt wohl nicht zuletzt die hohe Präsenz von Händels Œuvre im Wiener Konzertleben deutlich durch.

Überaus interessant ist der Jahrgang 1820. Bach findet sich zunächst in einer kompositionstechnischen Abhandlung des damals in Darmstadt wirkenden Theoretikers Gottfried Weber, der das „stufenweise Abwärtsführen des Unterhalbtönen“<sup>40</sup> mit Berufung auf Bach und Fux erlaubt, weiters in zwei musikalischen Berichten aus Leipzig,<sup>41</sup> in einem Artikel von Christian Friedrich Michaelis, der die „Meisterstücke eines *Händel, Bach, Haydn, Mozart*, und neuerer Genies“<sup>42</sup> bewundert, sowie in einer mehrteiligen, mit „R. G. K.“ gezeichneten Abhandlung „Über den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, etc. etc.“; ihr Autor, Raphael Georg Kiesewetter, wettet hier gegen die zu hohe neue Stimmung, in welcher „die Ausführung der meisten ausländischen und aller ältern noch gangbaren Compositionen zum Beyspiele jener eines *Händel, Bach, Graun, Naumann* und anderer, [...] eine mehr als gewöhnliche Anstrengung kostet.“<sup>43</sup>

1821 kam die Zeitung – laut einem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen handschriftlichen Lebenslauf Ignaz von Mosels – „unter die unglückliche Redaction des Hr. K[anne]“ und „ging bald darauf, wie vorauszusehen war, zu Grunde“<sup>44</sup>; allerdings dauerte dieser „Untergang“ immerhin vier Jahre, und zumindest die ersten beiden Jahre davon nahm das Blatt einen inhaltlichen Aufschwung. 1821 erfuhr J. S. Bach fünf Erwähnungen, und zwar gerade durch Kanne in enthusiastischer Weise: In einem Artikel „Das Ideal“ wird er zusammen mit Hasse, Graun, Händel und Naumann als einer der Ahnherren des Oratoriums gelobt, auf denen „*Haydn's* Univer-

<sup>37</sup> *AMZöK* 3, Nr. 72, 8. 9. 1819, Sp. 579 sowie Nr. 79, 2. 10. 1819, Sp. 631 (im Artikel „Etwas zur Rechtfertigung des Contrapunctes“).

<sup>38</sup> *AMZöK* 3, Nr. 74, 15. September 1819, Sp. 593 f. sowie Nr. 84, 20. 10. 1819, Sp. 674 f.

<sup>39</sup> *AMZöK* 3, Nr. 73, 11. 9. 1819, Sp. 588 oder Nr. 80, 6. 10. 1819, Sp. 639.

<sup>40</sup> *AMZöK* 4, Nr. 5, 15. 1. 1820, Sp. 36.

<sup>41</sup> *AMZöK* 4, Nr. 33, 22. 4. 1820, Sp. 262 sowie Nr. 78, 27. 9. 1820, Sp. 620.

<sup>42</sup> *AMZöK* 4, Nr. 56, 12. 7. 1820, Sp. 447.

<sup>43</sup> *AMZöK* 4, Nr. 44, 31. 5. 1820, Sp. 348. Kursivdruck original.

<sup>44</sup> Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur 10907/134, S. 10/2.

salgenie“<sup>45</sup> aufbauen konnte – wir finden also auch hier wieder (wie schon oben bei Kieseewetter) den Hinweis auf Bach als Vokalkomponist, der sich auch noch in einem (anonymen) Vergleich des Choralsatzes von Bach und Abbé Vogler findet.<sup>46</sup> Kanne selbst ist es wieder, der in einem köstlichen Distichon das Problem der Aufführung alter Musik durch neue Musiker anschnidet; unter dem Titel „Der alte Kirchenstyl“ befinden sich Chordirektor und Kenner im Dialog:

Der Chordirector.

Sagt mir, warum gefällt nicht Bach, nicht Händel, Caldara ?

Alles schreyet mir zu; so was macht keinen Effect !

Der Kenner.

Wecke die Todten mir auf, die unter Caldara gesungen,

Führe die Spieler mir her, welche bey Händel gegeigt !<sup>47</sup>

Im Jahrgang 1821 befindet sich auch eine überaus ausführliche Anekdote über im Kopfe von Heringen gefundene dänische Dukaten (während Bachs Hamburger Reise zu Johann Adam Reincken), die Bach aus finanziellen Nöten geholfen haben sollen,<sup>48</sup> und schließlich finden Bachs „Meisterwerke“ auf dem Gebiet der Orgelmusik in einer (ungezeichneten) Artikelreihe „Über das Orgelspiel“ eine überaus lobende Hervorhebung:

Wenn nun der gebundene Styl der einzige, brauchbare für die Orgel ist, so befleissige sich der angehende Orgelspieler, ihn in seine Gewalt zu bekommen. Er suche also *Bachs* Meisterwerke und *Knechts* schöne Übungen sich so eigen zu machen, dass er die Kunst an ihnen lerne, wie die freye Nachahmung sinnreich zu gebrauchen, und wie die *strenge* in der Fuge angewandt werden muss.<sup>49</sup>

Ab dem Jahre 1822 scheint Kanne wirtschaftliche Schwierigkeiten mit seiner Zeitung gehabt zu haben, jedenfalls gibt es immer weniger ästhetische Betrachtungen und immer mehr aktuelle Tagesberichte. Die jeweils zwei Erwähnungen Bachs in den Jahren 1822<sup>50</sup> und 1823<sup>51</sup> bewegen sich aber nach wie vor in jenen Bezirken heiligmäßiger Verehrung, die allerdings auch anderen Komponisten zuteil wird – das Geniezeitalter hat voll eingesetzt. Die Hymne „An Mozart’s Geist“ aus der Feder des „Assessors und Bibliothekars Carl Anton v. Gruber“, die in drei Fortsetzungen erschien,<sup>52</sup> gibt diesen Kult großartig wieder und sei deshalb mit seiner Bach betreffenden Passage zitiert; zunächst ist die Rede allerdings noch von Mozart:

<sup>45</sup> AMZöK 5, Nr. 64, 11. 8. 1821, Sp. 505.

<sup>46</sup> AMZöK 5, Nr. 12, 10. 2. 1821, Sp. 94.

<sup>47</sup> AMZöK 5, Nr. 18, 3. 3. 1821, Sp. 144.

<sup>48</sup> AMZöK 5, Nr. 73, 12. 9. 1821, Sp. 582 ff.

<sup>49</sup> AMZöK 5, Nr. 82, 13. 10. 1821, Sp. 653.

<sup>50</sup> AMZöK 6, Nr. 22, 16. 3. 1822, Sp. 171 (hier wird auch C. Ph. E. Bach hervorgehoben) und Nr. 61, 31. 7. 1822, Sp. 487.

<sup>51</sup> AMZöK 7, Nr. 27, 2. 4. 1823, Sp. 211 und Nr. 58, 19. 7. 1823, Sp. 457.

<sup>52</sup> AMZöK 7, Nr. 57 ff. vom 16., 19. und 23. 7. 1823, Sp. 449 ff., 457–461 und 465–470; die zitierte Passage Sp. 457.

[...] Keiner vor Ihm und keiner nach Ihm berührte die Tasten  
 So mit Geistesgewalt mit solcher rührenden Anmuth;  
 Keiner strich noch sanfter als er die Alto-Viole.  
 Frankreich sah' und hört' und fühlt am Ufer der Seine  
*Mozart* das Kind, und die Themse verschlang mit Wonn und Entzücken,  
 Jeden harmonischen Laut von ihm aus *Händel's* Gebilden,  
 Auch aus jenen *Bachs*, des tiefen Forschers der Töne [...].

Damit sind wir wieder bei Georg Friedrich Händel gelandet, dessen Rezeption als bedeutender, ja „heiliger“ Meister auch in den Jahren 1817–1824 unvermindert anhielt. Nur summarisch erwähnen wollen wir Hinweise auf Händel im Rahmen von Sammelwerk-Besprechungen, in denen z. B. Händels Suiten lobende Worte finden,<sup>53</sup> sowie Händels Nennungen in der Reihe heiligmäßig verehrter Meister; wir sind ihnen schon öfters im Zusammenhang mit Bach begegnet. Von hoher Bedeutung ist indes eine fünfteilige Artikelserie „Ältere Bemerkungen über Händel's Musik“ im November 1819 von der Hand des Korrespondenten Christian Friedrich Michaelis, die auf siebzehn Spalten<sup>54</sup> die wesentlichen Aussagen der Mainwaring/Matthesonschen Lebensbeschreibung zusammenfaßt, sie aber gemäß der Einleitung des Autors „bestimmter, unserer Sprache angemessener wiederzugeben sucht“ und zudem fallweise bedeutsam ergänzt. Eine solche Ergänzung möge hier zitiert sein:

Bey der hochgestiegenen Partylichkeit theils für Händel, theils für die Italiener, will ich die beyderseitigen Verdienste auf das billigste zu würdigen suchen.

Der Geschmack in der Tonkunst bey den Deutschen und Italiänern [sic] richtet sich nach den verschiedenen Eigenschaften dieser Nationen. Die Deutschen sind von Natur streng und kriegerisch gestimmt; ihre Musik wirkt stark, ohne grosse Zierlichkeit, unter dem steten Getöse vieler und mannigfaltiger Instrumente. Die Italiener hingegen haben vermöge ihrer ungemeinen Reitzbarkeit und Lebhaftigkeit des Gefühls in ihrer Musik alle Bewegungen der Seele auszudrücken gesucht, von den zärtlichsten Regungen der Liebe an bis zu den heftigsten Ausbrüchen des Hasses und der Verzweiflung, und zwar am meisten durch die Modulationen einer einzigen Stimme.

*Händel* bildete sich nach dem Geschmack seiner Landsleute; allein die Grösse und Hoheit seines Geistes trieb ihn noch bis zum Erstaunen darüber hinauf. Einige der besten italienischen Meister sind durch ihren feinen Gesang in die verschiedenen Leidenschaften so eingedrungen, dass man fast sagen kann: sie haben sie alle in ihrer Gewalt.<sup>55</sup>

Betrachten wir diese beyden Arten Musik, so wie sie von Händel und von den besten Italienern ausgeübt, und zu grosser Vollkommenheit gebracht worden, so dürfen wir

<sup>53</sup> AMZöK 2, Nr. 8, 21. 2. 1818, Sp. 61. Hier geht es um den Band *Musée Musical des Clavicimistes – Museum für Claviermusik* [s. Anm. 33].

<sup>54</sup> AMZöK 3, Nr. 91–95 vom 13., 17., 20., 24. und 27. 11. 1819, Sp. 729 ff., 737 ff., 745–748, 753–756 und 761–764.

<sup>55</sup> AMZöK 3, Nr. 91, Sp. 731.

uns nicht wundern, dass jede ihre warmen Vertheidiger gefunden hat. Von Händels Musik muss man zugeben, dass sie, ohne noch ihre wesentlichen Verdienste zu rechnen, vor der Italienischen den Vorzug gehabt habe. Ihre Vollstimmigkeit, Stärke und Lebhaftigkeit eignet sich vortrefflich für die allgemeine Empfindungsweise der menschlichen Natur, welche kräftiger Eindrücke zu bedürfen, und nicht leicht durch das blosse Zarte erregt werden zu können scheint. Hier wird Händel's Styl nur im Allgemeinen dem Italieschen [sic] entgegengesetzt; denn ob sich gleich seine Setzart mehr, als irgend eine andere, zum grossen und erhabenen Ausdruck emporschwang, so übertraf er doch auch *bisweilen* selbst die Italiener in der Behandlung zarter und sanfter Gemüthsbewegungen und Leidenschaften — So nimmt er alle unbefangenen Gemüther ein. Denn durch seine erhabenen Züge, an denen er reich ist, wirkt er eben so mächtig auf die Verständigsten als auf die Unwissenden.<sup>56</sup>

Zwei Erwähnungen Händels mögen die Betrachtung seiner Rezeption abschließen. Eine „Uebersicht der im Jahre 1824 in der Augustiner Hof=Pfarrkirche aufgeführten Messen, Gradualen, und Offertorien“<sup>57</sup> weist zwei Werke Händels aus: Am „13. Juny“ erklang ein „Alleluja“ aus seiner Feder als Graduale, und am 15. November, dem Feiertag des Niederösterreichischen und Wiener Schutzpatrons Leopold, wurde ein ungenanntes Werk von ihm als Offertorium aufgeführt.

Februar 1822 hingegen gab unsere Zeitschrift in der Rubrik „Miscellen“ eine köstliche Händel-Anekdote wieder:

*Händel* besass so zarte Nerven, dass er das Stimmen der Instrumente nicht ertragen konnte, wesshalb diess denn schon zuvor geschehen seyn musste, ehe er nach dem Theater kam. Ein Spassvogel, der wusste, wie *Händel's* Zorn am meisten gereizt werden konnte, stahl sich eines Abends, an welchem der Prinz von *Wales* das Theater zu besuchen versprochen hatte, nach dem Orchester und verstimmte alle Instrumente. Sobald der Prinz angelangt war, gab *Händel* das Zeichen zum Anfang, aber ein so schrecklicher Missklang traf seine Ohren, dass er wüthend von seinem Sitze aufsprang, einen Bass umstürzte, eine Pauke nach dem ersten Violinspieler zu werfen versuchte, und bey dieser grossen Anstrengung seine Perücke verlor. Ohne sie wieder aufzusetzen, rannte er mit kahlem Kopfe nach der vorderen Seite des Orchesters und so gross war sein Zorn, dass er kein Wort hervorzubringen vermochte. In dieser Stellung stand er mit starrenden Augen, was denn natürlich ein allgemeines und anhaltendes Gelächter erzeugte. Er war nicht eher zu bewegen, seinen Sitz wiederum einzunehmen, als bis der Prinz von *Wales* persönlich erschien, und seinen Zorn besänftigte.<sup>58</sup>

Gegenstand einer humoristischen Anekdote ist auch Georg Friedrich Telemann, der zunächst gleich 1817 in einer von Raphael Kiesewetter verfaßten Artikelserie

<sup>56</sup> *AMZöK* 3, Nr. 92, Sp. 737.

<sup>57</sup> *AMZöK* 8, Nr. 100, 15. 12. 1824, Sp. 399.

<sup>58</sup> *AMZöK* 6, Nr. 10, 2. 2. 1822, Sp. 80.

„Gedrängte Geschichte der Oper. Von ihrer Entstehung bis zum neunzehnten Jahrhundert“ im Absatz über Hamburg gemeinsam mit anderen Komponisten lobende Erwähnung findet: „Diese Stadt kann stolz darauf seyn, einen *Matheson, Schubart, Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach* gehabt zu haben.“<sup>59</sup> Danach findet der Bach-Sohn noch eine ausgedehnte Würdigung. – Die erwähnte Anekdote erschien am 10. Oktober 1821; sie griff den Topos von Telemann als meisterhaftem Schnellschreiber auf:

Der berühmte *Telemann* erhielt als Capellmeister am Eisenacherhofe eines Tages den Auftrag, zur Bewillkommnung eines hohen Gastes, eine Cantate binnen drey Stunden zu componiren und aufzuführen. Das ist unmöglich! würde mancher sagen, der erst in vielen andern Partituren nachschlagen muss, um die Ideen zu sammeln. *Telemann* nahm den Auftrag an.

Er liess den Hofpoeten kommen, stellte ihn an ein Pult, nahe beym Fenster, und setzte sein Pult dicht hinter seinen Rücken, so dass er über seine Schulter hinweg sehen und das geschriebene Gedicht lesen – und sogleich Zeile für Zeile componiren konnte.

Man sieht, dass der Hofpoet einer von der sanften Art seyn musste, die nicht eben gar sehr in Begeisterung gerathen, und gewaltsame Gestikulationen beym Dichten machen.

Hinter seinen Rücken stellte *Telemann* den Copisten, der wieder über seine Schulter hinwegsehen, und die Cantate copieren musste. Diess war also eine wahre Dicht-, Componir- und Copier-Anstalt.

Die Harmonie, welche während dieser Arbeit herrschte, war bewundernswürdig und man könnte sagen, unglaublich. Wenn *Telemann* ein hart auszusprechendes Wort sah, so stiess er den Poeten mit dem Finger an, und schrie: Hier möcht' ich ein anderes Wort haben! der Poet fügte sich darein.

Schon diess ist in unsern Zeiten unbegreiflich. Endlich dupfte *Telemann* den Dichter wieder an: Hier möcht' ich nur fünf Füsse haben! Auch das wurde bewilligt, denn der Poet strich einen Fuss von den sechsen weg.

Der Copist nahm sich diess *ad notam* im eigentlichen Verstande des Worts. Auch er dupfte den *Telemann* in die Seite, mit den Worten: Herr Capellmeister! Hier möcht' ich acht Tacte Pausen haben! Der Clarinettist kann sonst nicht umwenden!

*Telemann* sah ihn halb verwundert, halb zornig an, endlich brach er mit lautem Lachen in die Worte aus: Meinetwegen! Acht Tacte Pausen! Eine Liebe ist der andern werth.

Sie wurden in drey Stunden fertig, die Cantate wurde *prima vista* executirt und ausserordentlich applaudirt. Nach der Aufführung kam der Copist zu *Telemann*, vertraulich: Sehn Sie, Herr Capellmeister, was meine acht Tacte gewirkt haben?<sup>60</sup>

Aus Zeitgründen unterlasse ich es, die weiteren bisher genannten mitteldeutschen bzw. in Mitteldeutschland wirkenden Komponisten des 18. Jahrhunderts noch einmal gesondert herauszugreifen; sie wurden im Zuge der Sammel-Nennungen immer deutlich

<sup>59</sup> *AMZöK* 1, Nr. 29, 17. 7. 1817, Sp. 241.

<sup>60</sup> *AMZöK* 5, Nr. 81, 10. 10. 1821, Sp. 647 f.

hervorgehoben. Es handelte sich vor allem um Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich Bach sowie um Graun, Hasse, Müller und Naumann, wozu noch Wilhelm Friedemann Bach, Hiller, Himmel, Schicht, Schneider und Schuster treten. Ergänzend und abrundend muß aber auch noch erwähnt werden, daß September 1819 bzw. November 1821 breit angelegte Artikelserien über das Musikleben in Leipzig bzw. Dresden aus der Feder von „Capellmeister Strauss“<sup>61</sup> erschienen, die die unmittelbare Gegenwart zum Gegenstand hatten; sie beinhalten u. a. umfangreiche Musikerlisten, die sicher für die lokale Musikgeschichtsschreibung von Interesse sind. Zudem wird in Rückblicken jeweils auf die ruhmreiche Vergangenheit der beiden Städte eingegangen, sodaß letzten Endes doch auch wieder das mitteldeutsche 18. Jahrhundert präsent erscheint. Vielleicht hängt das hier noch einmal gesteigerte Interesse für die Musik in Deutschland auch mit den politischen Ereignissen zusammen: 1819 war das Jahr der österreichisch-preußischen Aktionen gegen die liberalen Burschenschaften und insgesamt gegen die Universitäten, die in den *Karlsbader Maßnahmen* gipfelten, die am 20. September 1819 in Frankfurt beschlossen wurden. Und 1821 fand der von Preußen geduldete, siegreiche Krieg Österreichs gegen das Königreich Neapel statt; im April besetzte Österreich Turin, im Mai Sizilien. — Die Begegnung von „Capellmeister Strauss“ etwa mit der Leipziger Thomas-Schule las sich nun 1819 folgendermaßen:

Unter der väterlichen Pflege und Sorgfalt vorzüglicher Componisten und Gesanglehrer gelangte diess Institut zu einer seltenen Gediegenheit und ich glaubte nur die Nahmen: *Seb. Bach, Doles, Hiller, Müller* (welche unmittelbar nach einander als Cantoren an der Thomas Schule angestellt waren) nennen zu dürfen, um jedermann zu überzeugen, dass unter Leitung dieser Männer ein aussergewöhnliches Werk sich gestalten musste. Angereizt durch diese grossen Vorbild:r musste das aufkeimende Talent zur schönsten Reife gedeihen, jeder schlummernde Funke des Gefühls in der jugendlichen Brust zur Flamme auflodern; und konnte die heilige Gluth; von dem Hohenpriester *Bach* bewacht und genährt, jemahls erlöschen? — Da ich in den Lehrsaal trat, wo *noch* des unsterblichen *Bachs* Bild hängt, ergriff mich eine unnennbare Wehmuth, und erschüttert von der unendlichen Grösse dieses Mannes, bethete ich fast murrend: *Warum ist die Lebensquelle solcher Männer nicht unversiegbar!* Hierher ihr Despoten des jetzigen Geschmackes — hierher ihr unwürdigen Söhne des heiligen italienischen Kunstbodens! und verlischt hier nicht das Feuer der Eitelkeit, welches düster in euren Augen lodert, verwandelt sich hier nicht eure Dictatormiene in ein Jammersgesicht, so muss jedes Gefühl in euren Herzen entstorben seyn. — Doch verzeihe lieber Leser! wenn mich die tiefe Verehrung, welche mein ganzes Ich bey dem Nahmen *Bach* erfüllt, von dem mir vorgestecktem Ziele etwas zu weit ableitete; ich will meinen Fehler verbessern, indem ich kurz und bündig meine Bemerkungen dir entfalte.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Es handelt sich hier um den 1793 in Brünn geborenen und 1866 in Karlsruhe gestorbenen Joseph Strauß (der nicht mit der bekannten Musiker-Dynastie verwandt war). Strauß unternahm damals eine große Konzertreise durch Deutschland, dirigierte eigene Werke und berichtete nicht nur in der *AMZöK*, sondern auch in der Leipziger *AMZ* über seine Eindrücke.

<sup>62</sup> *AMZöK* 3, Nr. 74, 15. 9. 1819, Sp. 594.

Nach diesen gleichermaßen hymnischen wie nationalstolzen Zeilen soll nun ein weiteres hymnisches Zitat den Abschluß bilden, ein Zitat, das nun vor allem die überaus positive Grundhaltung der Zeitschrift gegenüber der großen „alten“ – und hier vor allem auch (mittel-)deutschen – Musik dokumentiert. Es entstammt einer Reihe von musikästhetischen Betrachtungen, die von Nro. 48 (15. 6.) bis Nro. 63 (7. 8.) des Jahres 1822 unter dem Sammeltitle „Aphorismen“ (und zwar nahezu in jeder Ausgabe) erschienen und wohl Kanne selbst zum Autor haben; im Speziellen handelt es sich um eine Charakterisierung der verschiedenen Stilspähren, wobei vor allem der „Kirchenstyl“ Gegenstand hymnischen Lobes wird:

Palestrina, Pergolese, B. Marcello, Yomelli, Lesueur, Cherubini, Bach, Graun, Hasse, Naumann, Haydn, Mozart ! Ihr lebt, ihr lebt — fort und fort in den Mysterien des Allerheiligsten; so weit des Herrn Tempel ausgebreitet sind über die Erde, so weit erschallt Euer Ruhm in euren eigenen Weisen, und wenn längst alle eure übrigen Werke der Vergänglichkeit alles Zeitlichen heimgefallen, dem Ohr höher stehender oder entarteter Enkelgeschlechter keinen Reitz mehr gewähren, und im Staub der Bibliotheken zu Staub geworden sind, so werden noch eure Kirchenwerke als unübertreffliche Muster edler Einfachheit, heiliger Begeisterung, erhabener Würde und Klarheit — erkannt, gefühlt und geehrt werden, wie die Vorwelt euch ehrte, und wie die Mitwelt trotz ihrer Lüsterheit euch ehren muss.<sup>63</sup>

Die mitteldeutsche Musik des 18. Jahrhunderts besaß im frühen Wien des 19. Jahrhunderts nicht nur Heimatrecht, sie war vielmehr ästhetischer Maßstab und Vorbild zugleich – von den vielleicht erwarteten konfessionellen Schranken oder Vorbehalten war kein einziges Mal etwas zu spüren, geschweige denn zu lesen.

<sup>63</sup> AMZöK 6, Nr. 61, 31. 7. 1822, Sp. 487.

# Die Kirchenkompositionen Dresdner Komponisten in Böhmen

von Jaroslav Bužga

Die gegenseitigen musikalischen Beziehungen zwischen Dresden und Prag zogen in den letzten Jahren im Zusammenhang mit den vielseitigen Forschungen über das Leben und Schaffen von Jan Dismas Zelenka, die ihnen gebührende Aufmerksamkeit auf sich. Dabei wurden auch manche, in Dresden tätige böhmische Komponisten erwähnt. Im Gegensatz dazu fanden die ehemaligen Kontakte verschiedener in Dresden wirkender Komponisten zu Böhmen bisher wenig Beachtung.

Der folgende Beitrag möchte deswegen auf einige Kompositionen hinweisen, die von den am Dresdner Hof im 17.–18. Jahrhundert tätigen Komponisten verfaßt und in Böhmen aufgeführt wurden. Aus diesem Anlaß wurden die verschiedenen Eintragungen in den Inventaren der Zisterzienser-Abtei in Osek (Ossegg)<sup>1</sup> und die aus dem 18. Jahrhundert stammenden Inventare der Kreuzherren in Prag untersucht. Die in diesen Musikinventaren eingetragenen Kompositionen von Zelenka und von Johann Adolph Hasse, die in anderen Studien behandelt wurden, sollen in diesem Zusammenhang möglichst ausgeklammert bleiben, oder nur am Rande erwähnt werden. Es läßt sich auch nicht nachweisen, ob sich alle genannten Eintragungen tatsächlich auf verschiedene Kompositionen beziehen, oder ob die gleichen Kompositionen eventuell mit anderen liturgischen Texten versehen wurden und unter verschiedenen Titeln zirkulierten.

Die Zisterzienser-Abtei in Osek (Nordböhmen, am Fuße des Erzgebirges) war eine traditionelle Musikstätte, in der auch weltliche Musik aufgeführt wurde. Manche für den dortigen Kirchenchor bestimmte Kompositionen wurden in Dresden erworben, wie aus den Eintragungen zu ersehen ist. Die Kreuzherrenkirche<sup>2</sup> am Fuße der Karlsbrücke in der

<sup>1</sup> Eine zusammenfassende Übersicht über die Oseker Musiksammlung bringen Jiří Mikuláš und Michaela Žáčková, *Hudba v klášteře in 800 let kláštera Oseg* [Musik im Kloster in 800 Jahren von Kloster Oseg], hrsg. v. N. Krutský, Osek 1996, S. 245–258. (Mit einer ausführlichen Bibliographie der älteren Abhandlungen über die Geschichte der Musik im Kloster und mit einem deutschen Resumé.) Die Musiksammlung von Osek ist im Museum der Tschechischen Musik in Prag deponiert. Der Verfasser bedankt sich bei Herrn Mg. J. Mikuláš für die wertvollen Hinweise bei der Bearbeitung der vorliegenden Abhandlung, die sich auf die drei Oseker Musikinventare (Muzeum české hudby, Sammlung Osek, Sign.: 65/52) aus dem 18. Jahrhundert stützt: *Inventarium Musicorum Anno 1706* (weiter Oseker Inventar 1), *Catalogus Musicaliorum Anno 1720 et Anno 1733* [...] (weiter Oseker Inventar 2) und *Catalogus Musicalium pro Choro Ossecensi* [...] 1753–1754 (weiter Oseker Inventar 3).

<sup>2</sup> Zur Musikpflege bei den Prager Kreuzherren siehe Jiří Fukač, *Křížovnícký hudební inventár* [Musikinventar der Kreuzherren], Diplomarbeit M. sch., P. hil. Fakultät, Brno 1959. Das Musikinventar der Prager Kreuzherren von 1737/38 ist (ohne Titelblatt) in der Bibliothek der Kreuzherren in Znojmo (Znaim) deponiert, die Musiksammlung der Prager Kreuzherren befindet sich im Kreuzherrenkloster in Prag. Zur Musik bei den Kreuzherren im 18. Jahrhundert siehe Otakar Kamper, *Hudební Praha 18. věku* [Das musikalische Prag im 18. Jh.], Prag o. J.; Jaroslav Bužga, „Einige Quellen zur Geschichte der Oseker Kirchenmusik“, in: *De musica disputationes Pragenses* I, 972, S. 79–149; Milan Poštolka, „Libreta Strahovské hudební sbírky“ [Libretti der Strahover Musiksammlung], in: *Miscellanea musicologica* 25–26, Prag 1973, S. 79–149 und Vladimír Novák, *Musica Navalis*, Prag 1993.

Prager Altstadt war im 18. Jahrhundert durch verschiedene, musikalisch aufwendige Veranstaltungen berühmt. Die Prager Kreuzherren unterhielten rege Kontakte mit den Wiener Kreuzherren und in beiden Klosterkirchen wurden Kompositionen gleicher Komponisten aufgeführt.<sup>3</sup>

Das in der Prager Kreuzherrenkirche und in der Oseker Zisterzienserkirche in vieler Hinsicht ähnliche musikalische Repertoire umfaßte die damals bekannten und verbreiteten Kirchenkompositionen von italienischen Komponisten, wie Leonardo Leo, Domenico Sarri, Leonardo Vinci, Giovanni Bassani, Antonio Caldara, Antonio Lotti, Baldassare Galuppi und Antonio Vivaldi. Ferner wurden Kirchenkompositionen österreichischer Komponisten, wie Johann Joseph Fux und Mathias Oettel, sowie einheimischer Komponisten, wie Mikuláš František Xaver Wentzely, Česlav Vaňura, Franz Ludwig Poppe, Šimon Brixi und Jan František Novák aufgeführt. (Nebenbei sei bemerkt, daß in der katholischen Schloßkapelle in Dresden unter Zelenka ein ganz ähnliches Repertoire erklang.)<sup>4</sup>

Von den in Dresden tätigen Komponisten, wie Vincenzo Albrici, Alberto Ristori, Johann Christoph Schmidt, Johann David Heinichen, Carl Heinrich Graun, Balthasar Willicus, Ullig (Uhlig) und Johann Baptist Georg (Jan Křtitel Jiří) Neruda wurden Kirchenkompositionen in Böhmen bekannt. Leider haben sich die in diesem Zusammenhang ebenfalls wichtigen Musiksammlungen (oder die Musikinventare) der beiden ehemaligen Jesuiten-Kirchen in Prag im Klementinum und auf der Kleinseite – im 18. Jahrhundert bedeutende Musikstätten, an denen auch der junge Zelenka wirkte – nicht erhalten. Von den dortigen Musikaufführungen zeugen jedoch die gedruckten Oratorien-Libretti aus dem 18. Jahrhundert.<sup>5</sup>

Mit der Prager Jesuiten-Kirche im Klementinum ist auch die Tätigkeit des zeitweise in Dresden wirkenden italienischen Komponisten Vincenzo Albrici (1631–1696) verbunden.<sup>6</sup> Albrici war während der Regierungszeit der Kurfürsten Johann Georg I. und Johann Georg II. Mitglied der kurfürstlichen Kapelle in Dresden (1653–1680) und seit 1675 ihr Kapellmeister. Nach dem Regierungsantritt von Johann Georg III. wurde er gemeinsam mit anderen italienischen Musikern entlassen. Er ging nach Leipzig, wo er

<sup>3</sup> Über die Musik bei den Wiener Kreuzherren siehe Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karl VI. (1711–1740)*, München und Salzburg 1977.

<sup>4</sup> Jaroslav Bužga, „Zelenkas Musikinventar aus der katholischen Schloßkapelle in Dresden“, in: *Fontes Artis Musicae* 31, 1984, S. 198–206; *Dráždanský inventář Jana Dismase Zelenky z roku 1726*, hrsg. v. J. Bužga, Prag 1986; *Zelenkas Dokumentation, Quellen und Materialien*, hrsg. v. W. Horn und Th. Kohlhasse in Verbindung mit O. Landmann und W. Reich, 2 Bde., Wiesbaden 1989.

<sup>5</sup> Zelenka komponierte für die Jesuiten-Kirche im Klementinum die Osterkantaten *Dominus pestilentiam* (1709), *Attendite et videte* (1712) und die Musik zu dem festlichen Melodrama zur Krönungsfeierlichkeit des Kaisers Karl VI. *Sub oles pacis* (1723). Vgl. Wolfgang Reich, *J. D. Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Dresden 1986, S. 29 [Z. 58 f.] und S. 50 [Z. 175]. Bei den Jesuiten an der Kleinseite wurde Zelenkas Schuldrama *Via Lauerata* (1704) aufgeführt (verschollen). Vgl. Vladimír Novák, „K počátkům dramatické tvorby J. D. Zelenky“ [Zu den Anfängen des dramatischen Schaffens von J. D. Zelenka], in: *Hudební věda* 4, 1967, S. 662–664. Über die Musik bei den Jesuiten im Klementinum und auf der Kleinseite in den Arbeiten von Kamper, *Hudební Praha* [s. Anm. 2], Bužga, „Einige Quellen zur Geschichte“ [s. Anm. 2], Poštolka, „Libreta Strahovské“ [s. Anm. 2] und Jaroslav Bužga, „Der junge Christoph Willibald Gluck bei den Prager Jesuiten“, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1995, S. 181–192.

<sup>6</sup> Vgl. Wolfram Steude, Art. „Vincenzo Albrici“, in: *MGG*, Personenteil, Bd. 1, Kassel 1999, Sp. 309–401.

zum lutherischen Glauben übertrat und Organist an der dortigen Thomaskirche wurde. Anfang des Jahres 1682 ging Albrici nach Prag, wo er sich schon einmal im Jahre 1680, anlässlich der Aufführung seines Oratoriums *Jephthe*, bei den Jesuiten im Klementinum aufhielt. In Prag wurde Albrici wieder katholisch und wirkte bis zu seinem Tode an der St.-Thomas-Kirche des Augustinerklosters. (Die dortige Musiksammlung hat sich jedoch nicht erhalten.)

Manche in den Oseker Musikinventaren eingetragenen Kompositionen Albricis sind auch in dem Verzeichnis seiner erhaltenen Kompositionen aufgeführt<sup>7</sup>, was vielleicht ihre Dresdner Herkunft bezeugt. (Wie bekannt, nahmen damals die Musiker ihre Notenbestände mit auf Reisen.) Dagegen ist mit einer Ausnahme keine der im Prager Kreuzherren-Inventar eingetragenen Kompositionen Albricis anderweitig bezeugt; sie dürften demnach erst in Prag entstanden sein.

Albricis Kompositionen im Oseker Inventar: A. Offetoria, Vespere, Antiphonen, Kirchenarien, Concerti, Messe-Teile, manchmal ohne Besetzung. (Die mit einem \* versehenen Kompositionen sind im Kompositionsverzeichnis des Artikels „Albrici“ in der *MGG* erwähnt.)<sup>8</sup>

#### Inventar 1:

- *Sanctus elegans*, fol. 7a
- *Panis angelicus*, fol. 8b
- *Tantum in te est Deus*, fol. 8b
- *O, salutaris hostia*, fol. 8b
- *Ubi est charitas et amor à 4*, fol. 9a, (dasselbe im Inventar 2, fol. 7a) \*
- *Si Dominus mecum*, fol. 9a \*
- *Germinavit [...] A. T. B.*, fol. 11a, (dasselbe im Inventar 2, fol. 25a)
- *Exsurge mortalis*, fol. 11a, (dasselbe im Inventar 2, fol. 25a)
- *Cur flex Jesu, C. 1, 2 V.*, fol. 25a
- *Elevare mens fidelis, C. A. B., 2 V. [...]*, fol. 12a, (dasselbe im Inventar 2, fol. 7a)
- *Primitiae diei [...]*, fol. 12a
- *Ad te levavi à 4 Voc.*, fol. 12a
- *O, Deus, cordis mei, C. solo, 2 V.*, fol. 12b
- *Dilecte pater, C. solo, 2 V.*, fol. 12b
- *Spargite flores C. A. T. B., 2 V.*, fol. 13a (dasselbe im Inventar 2, fol. 7a) \*
- *Unicum animae mei desiderium*, fol. 13a
- *Venite filii A. T. B., 2 V.*, fol. 13<sup>o</sup> (dasselbe im Inventar 2, fol. 7a) \*
- *Omnes gentes, plaudite [...] A. T. B., 2 V.*, fol. 13a
- *Intonuit de caelo Dominum C. A. B.*, fol. 13a
- *Adoro te, devote [...] C. A. T., 2 V. de Viol.*, fol. 13b
- *In voce exultationes C., 2 V.*, fol. 13b
- *Dulcis Jesu, dulcen nomen C.*, fol. 15a

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

- *O, Jesu, dulce nomen C., 2 V.*, fol. 15b (dasselbe im Inventar 2, fol. 10b und 25a)
- *Hymnodia harmonica 7 ariae de Passione D. N. C., 2 V.*, fol. 15a
- *Lieber, lieber ist mein Leben<sup>9</sup>, C. T., 2 V.*, fol. 15a
- *Ubi es, dilecte Jesu, C., 2 V.*, fol. 15a
- *Magnificat ab 8 vocib.*, fol. 16a (dasselbe im Inventar 2, fol. 35a)
- *Laudate pueri à 4 vocibus*, fol. 16a \*

#### Inventar 2 :

- *Si Dominus mecum*, fol. 7a
- *Unicum de mea desiderium*, fol. (?)
- *Ariae 4*, fol. 10b
- *Germinavit [...] de nativ*, fol. 22a
- *O, salutaris hostia*, fol. 22b
- *Tantum in te Deum*, fol. 22b
- *Ariae [...] de Nativitate Dominis*, fol. 22b
- *Ariae 4 [...]*, fol. 10b und 25a
- *Salve regina, aluid C. solo*, fol. 35a
- *De Passione Domini, C., 2 Violet [...]*, fol. 29a
- 9 Arien auf deutsche Texte, offensichtlich Übersetzungen der ursprünglich lateinischen Texte, fol. 29a (... doch noch geschrieben ... – was für leben wir geführt – Christi Mutter. Stabat mater – Liebster [...] – Maria, gib [...] von Hertenzen – ... Gebet nicht ...
- *Ballettae*, fol. 39b

#### Inventar der Prager Kreuzherren:

- *Offert. Cogite, ô homo, à 4 Voc.*, fol. 15<sup>v</sup> \*
- *19. Introit. In dedicatione ecclesiae à 4 Voc.*, fol. 28<sup>v</sup>
- Offertorien, fol. 39<sup>r</sup>, 39<sup>v</sup>:
- 2. *Ad te levavi à 4 Voc.*
- 3. *Conturbato est à 4 Voc.*
- 4. *De S. Stephano Sederunt principes à 4 Voc.*
- 5. *Recordare mei à 4 Voc.*
- 6. *Si bona suscepinus à 4 Voc.*
- 7. *Dextera Domini à 4 Voc.*
- 8. *Ascendit Deus à 4 Voc.*
- 9. *Confirma hoc Deus à 4 Voc.*
- 12. *Factum est praelium à 4 Voc.*
- 15. *Elegerunt apli à 4 Voc.*
- *Alleluja, Victortia de R. D. à 5 Voc., D-Dur*, fol. 43<sup>r</sup>

<sup>9</sup> Offensichtlich eine deutsche Übersetzung des ursprünglich lateinischen Textes.

In den Musikinventaren von Osek und von den Prager Kreuzherren sind auch die Kirchenkomponisten von dem in Dresden tätigen italienischen Komponisten Giovanni Alberto Ristori (1692–1753) eingetragen.<sup>10</sup> Ristori war der Sohn des aus Venedig an den Hof August des Starken gekommenen Direktors einer italienischen Theatertruppe und schrieb für diese Theatertruppe szenische Musik. Zugleich leitete Ristori die sogenannte „Polnische Kapelle“, die den Hof während der Sommer-Aufenthalte in Warschau begleitete. Nach der Auflösung des italienischen Theaters im Jahre 1733 mußte sich Ristori trotz seiner Bemühungen mit weniger bedeutenden Positionen in der Hofkapelle zufriedenstellen, bis er schließlich 1750 zum Vice-Kapellmeister unter Hasse ernannt wurde. Ristori komponierte Opern, Instrumentalwerke, Oratorien und verschiedene Kirchenkompositionen.<sup>11</sup>

#### Messen und Mess-Teile im Oseker Inventar 2:

- *Missa S. Ignati ex D*, fol. 2b
- *Kyrie et Gloria ex C Dominicalis*, fol. 3a

#### Inventar 3 :

- Nr. 6, *Kyrie von Missa integra à 4 Vocibus, Violinis 2, Violetta et Organo*, fol. 19a
- Nr. 18, *Kyrie, Gloria, Sanctus et Agnus à 4 Vocibus, 2 Violinis, Violetta, Lituus cum Organo*, fol. 20a
- Nr. 19, *Missa integra à 4 Vocibus, 2 Violinis, Violetta cum Organo*, fol. 26a

#### Inventar der Prager Kreuzherren:

##### Messen und Mess-Teile:

- 13. *Missa à 4 Voc., 2 Oboe, 2 Corni in F*, fol. 2<sup>v</sup>
- *Credo et Sanctus à 4, A-Dur*, fol. 4<sup>r</sup>
- *Missa à 4 Voc., D-Dur*, fol. 14<sup>r</sup>
- *Missa Ave Maria à 4 Voc., D-Dur*, fol. 38<sup>v</sup>
- *Missa Sti. Viti à 4 Voc., C-Dur*, fol. 38<sup>v</sup>
- *Missa Ave Maria à 4 Vocibus, D-Dur*, fol. 39<sup>r</sup>

##### Andere Kirchenkompositionen:

- 11. *Dixit à 4 Voc., F-Dur*, fol. 7<sup>v</sup>
- 12. *Dixit à 4 Voc., F-Dur*, fol. 7<sup>v</sup><sup>12</sup>
- 22. *Nisi Dominus à 3 Vocibus Cant. Alt et Bass.*, fol. 8<sup>r</sup>
- 12. *Cant. Corde amanti anxia quaero C : S : C*, fol. 24<sup>r</sup>

<sup>10</sup> Über Ristori vgl. Sven Hanselt und Wolfgang Hochstein, Art. „Ristori, Giovanni Alberto“, in: *NGroveD<sup>2</sup>* 21, London 2001, S. 443 ff. und Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745*, Kassel etc. 1987.

<sup>11</sup> Zelenka notierte in sein Inventar von Ristori „5 duetti pro Quadraagesima à canto e alto“, Bužga, *Dráždanský inventár Jana Dismase Zelenky* [s. Anm. 4], S. 57.

<sup>12</sup> Hanselt und Hochstein, Art. „Ristori“ [s. Anm. 10], S. 444.

- *Cant.: Laeti Campi, T. Solo F*, fol. 25<sup>r</sup> <sup>13</sup>
- *Dixit à 4 Vocibus B, 2 Clari. ad lib.*, fol. 48<sup>v</sup>
- *Dixit à 4 Vocibus, 2 Clar. ad libitum*, fol. 48<sup>v</sup>
- *6. Confitebor à 3 Voc., Violin. unis., g-Moll*, fol. 48<sup>v</sup>
- *4. Magnificat à 4 Voc. cum Tubis F*, fol. 50<sup>v</sup>
- *4. Magnificat à 4 Voc. cum Tubis D*, fol. 50<sup>v</sup>

Oratorien :

- *12. Anno 1748 Oratorium breve cum libellis bonum de Nicodemo et Josepho uniendo et sepeliendo Corpus D. N. J. Christi Dresda – Autore Ristori procuratum ab Illma DD. Comitissa Golcz, secunda pars*, fol. 56<sup>r</sup>.<sup>14</sup>
- *24.–25. 1756: Oratorium titulatur La Morte d' Abel componimento sacro bene productum residum precentis Anni [1755] Dresda Authore Mathia (sic!) – Ristori ab Illa D. D. Com. de Golcz procuratum. Recitativo à D. Zachow. In Ariis aplicatus textus à Bleileib*, fol. 57<sup>v</sup>.<sup>15</sup>

Die italienischen Komponisten Ristori und Albrici waren Katholiken und mit der katholischen Liturgie und mit den entsprechenden Formen der katholischen Kirchenmusik vertraut. Dagegen mußten sich die protestantischen Komponisten Schmidt und Heinichen im Rahmen ihrer neuen musikalischen Verpflichtungen erst mit der katholischen Liturgie und mit den Formen der katholischen Kirchenmusik vertraut machen, damit sie die für den Gottesdienst in der katholischen Schloßkapelle erforderliche Kirchenmusik besorgen konnten. Die katholische Schloßkapelle war im protestantischen Dresden als ein besonderes Zentrum der katholischen Kirchenmusik ziemlich isoliert. Die katholischen Kirchenkompositionen der protestantischen Komponisten – auch J. S. Bach komponierte seine *Missa in h-Moll* (BWV 232<sup>1</sup>) wahrscheinlich für den Dresdner Hof – konnten sich sonst im protestantischen Sachsen kaum geltend machen. Ihre Verbreitung in Böhmen entsprach hingegen den gegebenen kirchlichen und musikalischen Verhältnissen.

Der Kapellmeister Johann Christoph Schmidt (1664–1676) wirkte seit seiner Kindheit (mit 12 Jahren war er Choralist) bis zu seinem Tode am Dresdner Hof. In der Hofkapelle avancierte er 1696 zum Hauptkapellmeister. Nach dem Konfessionswechsel August des Starken zum katholischen Glauben (1697) sorgte Schmidt neben seinen anderen Verpflichtungen für die katholische Kirchenmusik. Diese wurde jedoch seit dem Jahr 1717 von Johann David Heinichen geleitet.<sup>16</sup>

Schmidts Werke im Oseker Inventar 2:

- *Offertorium De [...] Ecclesia et de Confessore*, fol. 35b
- *Vesperae integrae et breves*, fol. 36a

<sup>13</sup> Ebd., S. 445.

<sup>14</sup> Es handelt sich hier offensichtlich um das *Oratorium La Disposizione della croce di Nostro Signore*, Dresden 1727/1732, [s. Anm. 12].

<sup>15</sup> Das Oratorium ist im schon erwähnten Artikel des *NGroveD<sup>2</sup>* nicht verzeichnet [s. Anm. 12].

<sup>16</sup> Über Schmidt in Dieter Härtwig, Art. „Johann Christoph Schmidt“, in: *NGroveD<sup>2</sup>* 22, London 2001, S. 538.

Oseker Inventar 3:

- 11. *Missa integra à Canto 1mo et 2do, Alto et Tenore uno, Bassi Duplici, Violinis 2, Alto-Viola, Clarinis 2 obligat. cum Organo*, fol. 13b
- 12. *Kyrie et Gloria à 4 Vocibus, Violinis 2, Clarinis 2 Obligat., Trombone 2 et Organo*, fol. 13b
- 13. *Missa integra à 4 Vocibus, Violinae, Trombonis et Clarinis 2 obligatis, Violone et Organo*, fol. 13b
- 12. *Missa integra à 4 Vocibus, Violinis 2, Alto-Viola, Trombonis et Clarinis 2 obligatis, cum Organo*, fol. 19b
- 13. *Missa integra à 4 Vocibus, Violinis 2, Alto-Viola, Clarinis 2 ad libitum cum Organo*, fol. 25a

Inventar der Prager Kreuzherren:

- 11. *Dixit à 4 Voc., 2 Clarini*, fol. 7<sup>v</sup>
- 9. *Magnificat à 4 Voc., 2 Clarinis, 2 Tromboni*, fol. 8<sup>v</sup>
- *Vesperae de Confessore, idem Psalmi, inter quos Laudate Dominum est à Capella à 4 Voc.*, fol. 9<sup>f</sup>
- *Vesperae Solemniores de Confessore vel Dominica à 4 voc. inter quos Psalmus Dixit, Laudate Pueri, Magnificat inveniuntur*, fol. 9<sup>f</sup>

Johann David Heinichen (1683–1729) wurde für die Dresdner Hofkapelle von dem Kronprinzen und späteren König Friedrich August II. im Jahre 1716 in Venedig angeworben. Er kam nach seiner vorherigen vielseitigen musikalischen Tätigkeit in Deutschland und in Italien nach Dresden und wurde 1717 mit der Leitung der katholischen Kirchenmusik beauftragt. Nach seiner Erkrankung wurde er bis zu seinem Tode von Zelenka vertreten.<sup>17</sup>

Heinichens Werke in den Oseker Inventaren 2 und 3:

- *Aria ex C Laetatus ordamus, B. solo*, Inventar 2, fol. 17a
- *Laetamus ordamus à B. solo*, Inventar 2, fol. 27b
- *Veni Sancte Spiritus de Pentecost.*, Inventar 2, fol. 22a
- *Kyrie et Gloria [g-Moll] à C. A. T. B., Violinis 2, Viola, Hobois obligat., Flauto traverso solo in Qui tollis, Fagotto*, Inventar 3, fol. 7a

Inventar der Prager Kreuzherren:

- 6. *Salve Regina à 4. voc.*, fol. 9<sup>v</sup>
- 9. *Salve à 4 Voc., c-Moll*, fol. 46<sup>f</sup>

<sup>17</sup> Über Heinichen vgl. George J. Buelow, Art. „Johann David Heinichen“, in: *NGroveD<sup>2</sup>* 11, London 2001, S. 319 ff. und Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745*, Kassel 1987.

- 58. *Salve à 4 Voc., g-Moll, fol. 46<sup>r</sup>*
- 5. *Beatus Vir à 4 Voc., Senza Stromenti Dis, fol. 49<sup>r</sup>*
- 15. *In exitu Israel à 4 Voc., Con strom., G-Dur*<sup>18</sup>

Im Gegensatz zu den erwähnten Komponisten Heinichen und Schmidt, die, soweit es bekannt ist, niemals in Böhmen waren, besuchte der Komponist Carl Heinrich Graun (1703–1759) zusammen mit anderen Dresdner Musikern, wie Zelenka, Silvius Leopold Weiss, Johann Joachim Quantz und wahrscheinlich auch mit seinem älteren Bruder, Johann Gottlieb Graun, Prag im Jahre 1723. Carl Heinrich Graun, ehemals Schüler der Kreuzschule in Dresden, war in der Musik von dem Kapellmeister Schmidt und dem Cembalisten Christian Pezold ausgebildet und wirkte zu jener Zeit am Dresdner Hof. In Prag spielte Carl Heinrich Graun bei der feierlichen Vorstellung der Krönungsoper *Costanza e Fortezza* von Johann Joseph Fux, im Orchester mit.<sup>19</sup> (Anstatt des erkrankten Komponisten leitete die Aufführung Antonio Caldara.) Dieser Besuch Grauns in Prag stand jedoch offensichtlich in keiner Verbindung mit den erst viele Jahre später erfolgten Aufführungen seiner Oratorien bei den Prager Kreuzherren.

#### Inventar der Prager Kreuzherren:

- 13.1749: *Oratorium collectum ex diversis Authoribus Fux, Porpora, Graun, coram operis et Nobilitate plene bene productum à Joseph Bleileb cum Libellis Cadutta di Pietro prima pars, fol. 56<sup>v</sup>*<sup>20</sup>
- 14.1750: *Oratorium collectum secunda pars libelli Giesu negato ex diversis Authoribus Fux, Contini, Graun, Porpora, Lotti cum applausu productum à Bleileb, fol. 56<sup>v</sup>*<sup>21</sup>
- 28.29.30.1758: *Oratorium vel secunda pars titulatur La Madre die Macabei. Ariae ex Oratorio germanico de passione Autore Graun à D. Wenceslao Schödl, Berlin: Sinfonia Hasse, Recit. et Chorus à D. Zachow cum laude et copiosa Nobilitate sine inventione productum. Textus transversus à Bleileb, fol. 57<sup>r</sup>*<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Die in Zelenkas Musikinventar [s. Anm. 4] Heinichen zugeschriebenen Komposition *Huc pastores* (p. 54) identifizierte Wolfgang Horn [s. Anm. 10] als eine Komposition von G. F. Händel.

<sup>19</sup> Über Graun in Christoph Henzel, Art. „Johann Gottlieb Graun“, in: *NGroveD<sup>2</sup>* 10, London 2001, S. 307–312.

<sup>20</sup> Ob zu der Aufführung des Oratoriums ein Libretto herausgegeben wurde, ist nicht bekannt.

<sup>21</sup> Im Jahre 1750 wurde das Oratorium-Libretto herausgegeben: „Gesù Christo Negato da Pietro Má Di Pianto Amaro Confesso Per Essempio Di Penitenza [...] Proposto in Un Oratoria die Musica Al Sacro Sepolero. Nella Chiesa di S. Francesco [...] de Crocigeri [...] in Praga al Ponte. Nel Giorno del Vendredi Santo [...] l'anno M.DCC.L.“ (Autor des Textes und der Komponist der Musik sind nicht angegeben.). Das Oratorium wurde als Pasticcio nach dem in Druck herausgegebenen Libretto von Pietri Pariati bearbeitet. Das ganze Libretto wurde in einem Oratorium von J. J. Fux (1719) vertont. Vgl. Poštolka, „Libreta“ [s. Anm. 2], S. 110. Die Teile des Oratoriums von Fux wurden offensichtlich auch bei dieser Aufführung benutzt.

<sup>22</sup> Es handelt sich offensichtlich um Teile einer lateinischen Übersetzung des Oratoriums *Der Tod Jesu*, das 1755 in Berlin uraufgeführt und 1760 gedruckt wurde. Zum anderen ist diese Eintragung unklar. Der Verfasser des auf eine Anregung von Prinzessin Amalia zurückgehenden Libretts von *Der Tod Jesu* war C. W. Ramler. Der erwähnte Autor Schödel aus Berlin dürfte vielleicht ein Bearbeiter des offensichtlich nur in Teilen aufgeführten Werkes sein, ähnlich, wie es bei den anderen Oratorium-Pasticcios der Fall war. Ob zu dieser Aufführung ein Libretto herausgegeben wurde, ist nicht bekannt.

Ein nicht genanntes Oratorium von Graun, offensichtlich ebenfalls *Der Tod Jesu*, wurde auch in Osek vor 1753/54 aufgeführt (laut Eintrag im Inventar).

### Oseker Inventar 3:

- 7. *Oratorium à 2 Soprani, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Fagotti, Viola et Clavicembalo, Graun*, fol. 85a
- 37. *Graun, Offert. Duplex à 4 vocibus, Violinis 2, Alto-Viola, Lituus 2, Clarinis 2 et Org.*, fol. 66b
- 89. *Graun, Credo, Sanctus in duplici Choro [D-Dur] C. A. T. B., 2 V., 2 Fl., 2 Ob., Va., Org.*, fol. 78a

In den Oseker Inventaren wurden auch einige Kirchenkompositionen (offensichtlich Parodien) Georg Friedrich Händel (*Hendel*) zugeschrieben.

- *Aria pro Corde*, Inventar 2, fol. 34a
- *2 Miserere Romanum à 4 vocum con Organo und Stabat mater à 4 vocum con Organo*, Inventar 3, fol. 88b, Nr. 10–12<sup>23</sup>

Über den im Oseker Inventar 2 verzeichneten Dresdner Komponisten Uhlig, auch Ullig, ist nichts bekannt.<sup>24</sup> Der Name (tschechisch: Ůhlik) ist zweifellos tschechischer Herkunft und bedeutet übersetzt „Kohlenstift“.

- *Ulich, Miserere Aluid elegans Dresdae coicatum*, fol. 27a
- *Ulig, Salve Regina*, fol. 36b

Am Dresdner Hof betätigten sich weiter die böhmischen Komponisten Balthasar Willicus (1702–1731), ein Mitglied der erwähnten „Polnischen Kapelle“ in Warschau,<sup>25</sup> sowie der berühmte Violinvirtuose Johann Baptist Georg Neruda, von dem im Oseker Inventar 3 auch Kompositionen verzeichnet sind.

### Oseker Inventar 3:

- *Willicus: Varias imprassae, Lieblicher Ehren-Klang, Ariae 10*. fol. 15a<sup>26</sup>
- *Neruda: Kyrie et Gloria à C. A. T. B. Violine 2, Alto Viola, Violoncello in Kyrie oblig. Con Organo*, fol. 16a<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Eine Komposition von G. F. Händel besaß auch Zelenka [s. Anm. 4].

<sup>24</sup> Über Ullig (Uhlig) Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* [s. Anm. 10]. Zelenkas Inventar [s. Anm. 4] enthält von Ullig ein *Beatus* [...] (S. 37) und ein *Salve* [...] (S. 49).

<sup>25</sup> Über Willicus in Jaroslav Bužga, „J. D. Zelenka na královské dvoře v Drážďanech“ [J. D. Zelenka am königl. Hofe in Dresden], in: *Hudební věda* 23, 1986, S. 312–329. Zelenka notierte in sein Inventar [s. Anm. 4] ein *Salve* von Willicus (S. 49). Vgl. auch Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* [s. Anm. 10].

<sup>26</sup> Es handelt sich hierbei um eine Abschrift der unter dem gleichen Titel in Hradec Králové (Königgrätz) in Böhmen im Jahre 1723 (noch vor Willicus' Weggang nach Dresden) erschienenen Kirchenarien.

<sup>27</sup> Über Neruda vgl. Zdeňka Pilková, Art. „Johann Baptist Georg Neruda“, in: *NGroveD<sup>2</sup>* 17, London 2001, S. 769.

Die in der Zisterzienser-Abteikirche in Osek und in der Prager Kreuzherrenkirchen aufgeführten Kirchenkompositionen der Dresdner Komponisten lassen enge Kontakte der in diesen Kirchenhören tätigen Chorregenten mit der Dresdner Hofkapelle erkennen und weisen auf die weitreichende Bedeutung der in Dresden aufgeführten katholischen Kirchenmusik hin. Darüber hinaus deuten zahlreiche Übereinstimmungen mit den in Zelenkas Dresdner Musikinventar enthaltenen Werken auf enge Beziehungen zu den Prager Kreuzherren hin. Von ihnen dürfte er manche Kompositionen für seine Dresdner Musiksammlung erworben haben. Das gleiche ist auch für die erwähnten und nicht mehr erhaltenen Musiksammlungen der beiden Prager Jesuiten-Kirchen, an denen Zelenka tätig war, denkbar. Von den für seine Dresdner Musiksammlung erworbenen Kompositionen konnte er in Böhmen vielleicht katholische Kirchenkompositionen der Dresdner Komponisten zum Austausch anbieten.

Am Anfang des 18. Jahrhunderts wurde Prag wieder eine wichtige Metropole der katholischen Kirchenmusik, nach dem die Stadt während des 30jährigen Krieges ihre ehemalige Bedeutung als namhaftes Musikzentrum verlor. Das ziemlich rege musikalische Leben der Prager Kirchenhöre wurde hauptsächlich von einheimischen Musikern getragen und bot den reisenden italienischen Musikern kaum Möglichkeiten. Der Prager Aufenthalt von Albrici erschien in dieser Hinsicht als eine ganz seltene Ausnahme. Dagegen zog die Residenzstadt Dresden viele Musiker aus ganz Europa und Böhmen an. Während der Regierungszeit der prachtliebenden Kurfürsten und Könige August des Starken und seines Sohnes Friedrich August II. konnten die böhmischen Musiker in Dresden einen in ihrer Heimat kaum denkbaren sozialen und künstlerischen Aufstieg erleben. Nach dem spektakulären Übertritt August des Starken zum katholischen Glauben kam es zu einem grundsätzlichen Wandel der bisherigen höfischen Kirchenmusik. In der neu errichteten katholischen Schloßkapelle mußte die Kirchenmusik den täglichen und feierlich repräsentativen Kirchenfesten entsprechen. Anfangs wurde sie von den protestantischen Kapellmeistern Schmidt und von Heinichen besorgt. Für den in Dresden neu angekommenen Zelenka bot sich dabei eine gute Gelegenheit, Fuß zu fassen. Der in der damals recht komplizierten, im Sinne der Gegenreformation gestalteten katholischen Kirchenmusik erfahrene Musiker konnte (dank seiner Studien und bisherigen Tätigkeit bei den Prager Jesuiten) seine in Böhmen begonnene Musikerlaufbahn unter ganz anderen Bedingungen fortzusetzen. Der Hof bedurfte eines in der katholischen Kirchenmusik erfahrenen Musikers, und Zelenka entsprach diesen Erfordernissen. Zuerst vertrat er den erkrankten Kapellmeister Heinichen, später avancierte er zum Hofkomponisten. Bei seinen Bemühungen um das hohe Niveau der musikalischen Veranstaltungen in der katholischen Schloßkapelle, trat er mit seinen eigenen Kirchenkompositionen hervor. Zugleich besorgte er manche neue, für sein Amt wichtige, Kompositionen, wie seinem eigenhändigen Inventar zu entnehmen ist. Schon während seines Wiener Aufenthaltes im Jahre 1718 hatte sich Zelenka<sup>28</sup> manche Musikalien für die Aufführungen in der

<sup>28</sup> Zur Bewilligung der finanziellen Zulage für Zelenka während seines Aufenthaltes in Wien (1718) und zu Zelenkas Brief an den König, in dem er an seine Erwerbung der neuen Kompositionen für den Dresdner Hof in Wien erinnert in Jaroslav Bužga, „Dokumenty o působení J. D. Zelenky v Saské dvorní kapele“ [Die Dokumente über die Tätigkeit J. D. Zelenkas in der Sächsischen Hofkapelle] in: *Hudební věda* 12, 1975, S. 84 und 87.

Dresdner Schloßkapelle angeschafft und bekam dafür eine finanzielle Zulage. So nutzte er auch die Möglichkeit sich manche Musikalien in seiner früheren Heimat zu besorgen und knüpfte in dieser Hinsicht wichtige Verbindungen, so auch während seines erwähnten Prager Aufenthaltes im Jahre 1723. Im Rahmen der feierlichen Krönungsfeierlichkeiten wurde Zelenkas festliches Melodrama *Sub olea pacis* vor dem anwesenden Kaiser und vor dem Wiener Hof bei den Jesuiten im Klementinum aufgeführt. Der Komponist, ein kurfürstlicher und königlicher Musiker, erfreute sich gewiß der verdienten Aufmerksamkeit unter den anwesenden Musikern, den musikliebenden Adligen und kirchlichen Würdenträgern. Damals könnte er auch dem Zisterzienser-Abt von Osek und seinem Gefolge begegnet sein.

Die katholische Schloßkapelle in Dresden stellt zwar ein eigenartiges, zugleich jedoch ziemlich isoliertes Musikzentrum im protestantischen Dresden und im protestantischen Sachsen überhaupt dar. Der große Aufwand und Prunk der musikalischen Darbietungen am Dresdner Hof und die virtuoson Leistungen der einzelnen Mitglieder der Hofkapelle riefen eine allgemeine Bewunderung hervor. Weder in Böhmen, noch in anderen benachbarten Ländern Sachsens, konnte der katholischen Kirchenmusik etwas Vergleichbares entgegen gehalten werden.

Die musikalischen Veranstaltungen in Osek und Prag ließen sich mit den hohen virtuoson Leistungen der am Dresdner Hof tätigen Musiker kaum vergleichen. Die musikalisch tüchtigen Handwerker, Obrigkeitsangestellten und Priester in Osek, oder die Jesuiten-Studenten, die in Prag in den dortigen Jesuiten-Kirchen und bei den Kreuzherren mitwirkten, bemühten sich gewiß auch unter den gegebenen Verhältnissen um ein gutes Niveau ihrer musikalischen Aufführungen. In dem breit angelegten Repertoire hatten neben den Kirchenkompositionen italienischer, österreichischer und einheimischer Komponisten auch die katholischen Kirchenkompositionen der katholischen und protestantischen Komponisten aus Dresden ihren festen Platz.

# Barocke und insbesondere Bachsche Einflüsse auf das Schaffen Lemberger Komponisten des 20. Jahrhunderts

von Luba Kyyanovska

Das Land Galizien und seine Hauptstadt Lemberg (Lviv) entwickelte sich historisch betrachtet dort, wo sich Europas Osten und Westen begegnen.<sup>1</sup> Diese historisch-geographische Lage scheint sehr wichtig für das Verständnis der Kulturprozesse im Lande zu sein. Zahlreiche philosophische, wissenschaftliche und ästhetisch-künstlerische Einflüsse strömten nach Galizien aus allen Ecken und Enden Europas und prägten die humanistischen Wissenschaften, wie auch die Architektur, die bildende Kunst, die Literatur und besonders die Musik eindrucksvoll. Unter ihnen waren die deutschen Einflüsse sehr mannigfaltig und verstärkten sich im Barock. Sie sind mit einer ganzen Reihe verschiedenartiger Bedingungen verbunden. Als eine wichtige Bedingung könnte man die Tätigkeit deutscher Musiker in Lemberg und anderen galizischen Städten betrachten. An erster Stelle soll Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Schüler von J. S. Bach in den Jahren 1739–1741, erwähnt werden. In Galizien verbrachte er „ca. 1750 eine gewisse Zeit an den Höfen der polnischen Magnaten Stanislaw Lubomirski, Pininski, Waclaw Rzewuski in den verschiedenen galizischen Städten und Dörfern, wie [...], Pidhirci und Lemberg. Er lehrte das Cembalospiele und Musiktheorie. Außerdem leitete Kirnberger den Chor im Lemberger Frauenkloster Sant-Benedict“.<sup>2</sup> Es studierten im 17. und 18. Jahrhundert auch zahlreiche galizische Studenten an deutschen Universitäten (zumeist an der Heidelberger Universität). Von dort brachten die Absolventen neue humanistische Ideen mit und integrierten diese in die Kultur Galiziens.

Doch diese einzelnen Tatsachen der barocken Epoche wurden nur deshalb erwähnt, weil sie von einer unmittelbaren Beziehung dieses Landes zur deutschen Kultur und Wissenschaft zeugen. Aber der deutsche Barock beeinflusst die Musik der Völker, die Galizien besiedelten, erst zu einem späteren Zeitpunkt. Da nicht alle nationalen galizischen Kreise und ihre Musikkultur repräsentiert werden können, auch wenn sie sich vor dem Zweiten Weltkrieg intensiv entwickelten (wie vornehmlich die polnische und jüdische Kultur, u. a.), beschränkt sich dieser Vortrag auf die ukrainische Kompositionsschule in der bereits erwähnten Periode. Die Ausführungen beziehen sich auf die Instrumentalmusik (vorzugsweise auf Musik für Tasteninstrumente), die wegen der

---

<sup>1</sup> Galizien gehörte im letzten Jahrtausend verschiedenen Staaten an: dem Kiever Rus, dem Polnischen Königstum, der Königlich-Kaiserlichen Habsburg-Monarchie, 1919 wieder Polen, 1939 der Sowjetunion und seit 1991 der unabhängigen Ukraine. Dadurch lebten hier zahlreiche nationale Gemeinden: autochthone ukrainische (ruthenische), polnische, deutsche, tschechische, jüdische, ungarische, rumänische, russische und zahlreiche andere Gemeinden. Man erwähnt nur diese nationalen Gemeinschaften, die eigene Kulturgesellschaften und Verbände in den verschiedenen historischen Perioden schufen und intensiv entwickelten.

<sup>2</sup> Zit. nach: Leszek Mazepa, *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* (= Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 6), Chemnitz 2000, S. 85.

besonders ausdrucksvollen Rolle der barocken Elemente ausgewählt wurde (die Gattung der Vokalmusik wird im Vortrag nicht berücksichtigt). Als „Barockelemente“ werden nur jene „Zeichen der Epoche“ betrachtet, die in späteren Stilen als Symbole derjenigen Zeit verstanden wurden. Sie sind vor allem mit der deutschen Kultur verbunden, nämlich mit dem polyphonen Zyklus der Präludien und Fugen und mit der barocken Tanzsuite – man denke beispielsweise an die Bachschen Suiten, an die Concerti grossi von Händel und Bach oder aber an die Verwendung der Tonfolge B-A-C-H als Thema einzelner Werke.

Die Wahl einer bestimmten Gattung schlechthin soll nicht als Zeugnis einer Orientierung am Barock verstanden werden, sondern vielmehr als besondere Orientierung am deutschen Modell des Barock und an dessen künstlerisch-musikalischem Muster. Im vorliegenden Vortrag wurden Beispiele westukrainischer Musik gewählt, die die Beziehungen zur deutschen Barockmusik offensichtlich auch durch andere Ausdruckselemente repräsentieren. Die ostukrainische Musik wurde von der deutschen Barockmusik zur gleichen Zeit beeinflusst, und durchlief ähnliche Entwicklungsprozesse. Diese Prozesse können aber in diesem Vortrag nicht wiedergegeben werden, da sie einer umfassenden musikologischen Forschung bedürfen.

Als ein Wendepunkt in dem schon erwähnten Prozeß ist das Schaffen von Mykola Lyssenko, ein Absolvent des Leipziger Konservatoriums und Begründer der ukrainischen Kompositions-Schule zu betrachten.<sup>3</sup>

Barocke Tendenzen und Modelle erreichten in den führenden Gattungen seines Schaffens eine mannigfaltige und individuelle Behandlung. Entweder begünstigte die Leipziger Kunstatmosphäre dieser Zeit<sup>4</sup> die Hinwendung zu barocken Traditionen, oder der Komponist neigte in seiner Weltanschauung selbst zu ihnen. Man kann bei ihm drei „barocke“ Grundlinien erkennen. Eine von ihnen orientierte sich in besonderem Maße an der deutschen Quelle des Barock.<sup>5</sup> Sie prägte seine Klaviermusik und begann mit der „Ukrainischen Suite in der Form altertümlicher Tänze auf der Basis der Volkslieder“ [„Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень“], so beispielsweise das in Leipzig entstandene Opus 1. In diesem Werk vereinigte der Kom-

<sup>3</sup> Obwohl er selbst aus der Ostukraine stammte, spielte seine kultur-gesellschaftliche Tätigkeit und auch sein Schaffen – als stilistisches Muster – eine entscheidende Rolle in der Entwicklung des galizischen Musiklebens und im Schaffen von galizischen Komponisten. Lyssenko pflegte enge persönliche Beziehungen zu Galizien, die er mehr als 40 Jahre aufrechterhielt.

<sup>4</sup> Man sollte hier vor allem die sogenannte „innere Historizität“ als eine Richtlinie im Schaffen von Johannes Brahms erwähnen. Siehe dazu: Giselher Schubert, „Zur Vorgeschichte des Neuklassizismus in Deutschland“, in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. v. H. de la Motte-Haber, Darmstadt 1991, S. 153–165.

<sup>5</sup> Die zweite Linie ist mit seinem Operschaffen verbunden. Barocke Tendenzen erschienen vor allem in der Oper *Eneida* nach dem Sujet von Iwan Kotlarewskyj („Travestie des Vergilischen Poems“), hier verkörperte sich die typisch (spät)barocke Idee der „travestierten“, d. h. verkleideten mythologischen Gestalten mit ganz gegenwärtigen Illusionen in der Betrachtung der Haupthelden und Situationen. Es gibt in dieser Oper keine spezifisch deutsche barocke Opernquelle. Die dritte Linie bezieht sich auf die großen Chorwerke, vor allem auf die Kantate *Freue dich, unbegossenes Feld* [*Radujsja, ниво непольтата – Радуйся, ниво непольтата*] zu den Worten aus dem Buch des Propheten Jesaja, Kap. 35, in der poetischen Überarbeitung von Taras Schewtschenko. Hier entwickelte der Komponist ein Werk in der Tradition des geistlichen Konzertes. Obwohl diese Tradition mit Heinrich Schütz beginnt, fußt Lyssenko mehr auf die Tradition der geistlichen Konzerte von Berezowski und Bortnianski.

ponist sehr erfinderisch und ausgesucht die Grundgattungen der barocken Suite – Allemande, Courante etc. – mit den Liedthemen der ukrainischen Folklore, dabei sind ganz strikt die charakteristischen Rhythmen- und Fakturwendungen der altertümlichen Tänze mit den Weisen der populären ukrainischen Volkslieder verbunden. Die Verwendung der Bachschen Suitenmodelle mit ihrem ausdrucksvollen „Melodiensinn“ bemerkt man zweifellos. Lyssenko trat als Begründer dieser Gattung in der ukrainischen Musik hervor und hatte zahlreiche Nachfolger.<sup>6</sup>

Es ist bemerkenswert, daß deutsche Barock-Einflüsse in der ukrainisch-galizischen Musikkultur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit dem Streben nach Professionalismus und der Entwicklung instrumentaler Gattungen, mit denen sich diese Komponistenschule vorher nur in geringem Maße beschäftigte, verbunden sind. Dabei ist es hochinteressant, daß alle Komponisten, die diese Einflüsse in ihr Schaffen aufnahmen, eine tiefe unmittelbare Beziehung zur deutschen, tschechischen oder österreichischen Kultur hatten, sei es durch persönliche Erfahrungen oder durch die Vermittlung der Eltern und Lehrer. Eine besonders große Rolle spielte in diesem Prozeß der tschechische Komponist und Professor am Prager Konservatorium Vitezslav Novak (1870–1949) – ein Schüler von Antonin Dvořák. Novak widmete sich mit großer Aufmerksamkeit dem Studium der barocken – vor allem polyphonen – Formen.<sup>7</sup> Dieser Umstand spiegelt sich im Schaffen aller seiner Schüler wieder. Unter allen galizischen Absolventen, die bei Novak am Prager Konservatorium studierten – den sogenannten Komponisten der „Prager Schule“ – verbreitete sich das Interesse an barocken Formen in der Instrumentalmusik als ein Muster der höchsten professionellen Vollkommenheit.

Weiterhin kann man beobachten, daß sich die spezifisch barocken Modelle (bzw. Gattungen, stilisierte Intonationswendungen, Zitate, Monogramme usw.) deutlicher in den Wendeperioden der national-kulturellen Entwicklung der ukrainischen Gesellschaft offenbarten (besonders oft bei Veränderungen in der Stilorientierung). Dazu könnte man nur eine treffende Beobachtung von Friedrich Nietzsche hinzufügen: „Der Barockstil entsteht jedesmal beim Abblühen jeder großen Kunst, wenn die Anforderungen in der Kunst des klassischen Ausdrucks allzugroß geworden sind.“<sup>8</sup> Man darf präzisieren: wenn sich eine bestimmte historische Periode zum Niedergang neigt und ein sozial-historischer Wendepunkt erreicht ist.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts begann der schöpferische Weg einiger bedeutender westukrainischer Komponisten, die man als die ersten professionellen Komponisten dieser Kultur betrachten kann. In ihrem Schaffen wurden die Gattungen und Ausdruckselemente der barocken Musikkultur in ganz eigene Gestalten transformiert.

Unter ihnen wirkte Wassyl Barwinskyj (1888–1963), Absolvent am Prager Konservatorium (von 1904 bis 1914 studierte er bei Vitezslav Novak Komposition und bei Willem Kurz Klavier). Er wandte sich schon in seinen frühen Werken den barocken Modellen zu. Als ein Beispiel der barocken Einflüsse im Barwinskyjs Schaffen könnte

<sup>6</sup> Die Suite dieser Art trifft man später im Schaffen von Stanislav Ludkewytsch, Wassyl Barwinskyj, Wiktor Kossenko, Walentyn Sylwestrow u. a.

<sup>7</sup> Dieses berichtete Prof. Dr. Mykola Kolessa, ein Schüler von Vitezslav Novak, der Autorin dieses Textes.

<sup>8</sup> Aus dem Buch: Friedrich Nietzsche, *Vermischte Meinungen und Sprüche*, Chemnitz 1879. Zit. nach Kurt Pahlen, *Die großen Epochen der abendländischen Musik*, München 1991, S. 318.

man seine *Suite über ukrainische Volksthemen* analysieren, deren Struktur die Züge der romantischen Programmsuite und des polyphonen Zyklus synthetisiert (der letztere scheint die Ganzheit zu umrahmen).

Die *Suite über ukrainische Volksthemen* besteht aus den Sätzen: Präludium – Scherzo – Lied mit Variationen – Fuge. Sie basieren alle auf Volksliedmelodien, die im allgemeinen sämtliche Themen bilden. Hier kann man einige gegensätzliche Mikrozyklen bestimmen: das Präludium und die Fuge – die äußeren, aus der Barockepoche stammenden Sätze – bilden einen eigenen Zyklus, in dem die entsprechenden stilistischen Assoziationen stark ausgedrückt sind.

Außerdem benutzte der Komponist die Themen der bekannten ukrainischen Volkslieder als Hauptmotive für alle Sätze. Dieses Prinzip zeugt aber noch von anderen „Suite-Ideen“, wie beispielsweise instrumentale Bearbeitungen von Volksliedern und Tänzen, derentwegen er noch andere spezifische Eigenschaften des Ausdruckssystems, wie auch stilistische Richtungen hinzufügte. Barwinskyj erklärte selbst ausführlich das Vorhaben dieses Werkes:

1. Satz: Das Präludium zum ukrainischen Volksliedthema *Niemand hat es schlechter* [Та нема гірш нікому / Та нема гірш нікому]; 2. Satz: Scherzo auf das Volksliedthema *Einmal ging ich durch die Straße* [Ой ішов я вулицею раз-враз] und auch auf ein anderes [Volksliedthema], an dessen Worte ich mich nicht mehr erinnere und das Motiv daraus zuerst in der Dur-Tonart zitiere. 3. Satz: Das Lied des verliebten Mädchens (auf das Volkslied *Schein' nicht Mondlein* [Ой не світи місяченьку / Ой не світи, місяченьку] und 4. Satz: Finale, Variationen und die Fuge auf das Thema *Früh standen die Kosaken auf* [Засвіт встали козаченьки]<sup>9</sup>. Der dritte und vierte Satz dieser Suite sind so stark thematisch und stimmungsmäßig miteinander verbunden, daß der Anfang des Marschthemas im Finale motivisch aus der Umkehrung des Fragments *Schein' nicht* erwuchs. Die Ausschnitte und später das ganze Lied *Schein' nicht* kehren am Ende der Fuge wieder. Ich stellte mir die Sinnverbindung der beiden Sätze folgendermaßen vor: Ein verliebtes Mädchen singt ihrem Geliebten ein Lied, bevor er mit den Kosaken ins Feld rückt. Dieselben Variationen auf das Thema *Früh standen die Kosaken auf* (das sind die sogenannten Variationen „in continuo“, ohne Pause zwischen den einzelnen Variationen) illustrierten den Kosakenfeldzug und die Schlacht (welche in der Fuga später dargestellt ist), und während der Schlacht erinnerte sich der Kosak an seine Geliebte (das Zitat des Themas *Schein' nicht* wurde gleichzeitig [zum Kontrapunkt] des Liedes *Früh standen die Kosaken auf*).<sup>10</sup>

Das Anfangsstück des Zyklus, das Präludium beginnt mit einem polyphonen Aufruf zwischen den Stimmen. Diese feinen polyphonen Geflechte sind eindeutig dem Barockstil entlehnt. Das Barockmuster tritt scheinbar in den Hintergrund, da sich das Haupt-

<sup>9</sup> Der Kozak – der Teilnehmer der ukrainischen Armee in der Zeit des unabhängigen ukrainischen Staates (15.–18. Jh.), ein Volksritter, der im Volksepos häufig besungen wurde.

<sup>10</sup> Stefania Pawlyschyn, *Wassyl Barwinskyj*, Kyiv 1990, S. 11.

thema stilistisch verändert, eine majestätische und gleichzeitig effektiv virtuose Modifikation erreicht und klanglich eher der romantischen Musik verpflichtet ist.

Besonders interessant entwickelt sich das Liedthema im letzten Satz. Die heldenhaft-epische Liedmelodie *Früh standen die Kosaken auf* erfährt einige so reiche, farbige und expressive Transformationen, daß die Melodie letztlich nur ihr ganz konstruktives Tonmaterial behielt und die unmittelbaren Marschmerkmale verlor. Damit demonstriert sie aber ihre unerschöpflichen Veränderungsmöglichkeiten. Barwinskyj führt das Hauptthema nicht sofort ein, sondern stellt eine ausgedehnte Einleitung voran, in der nur einzelne Themenelemente erscheinen. Diese kleinen Episoden, die sich schnell und plötzlich abwechseln, bereiten den monumentalen und bedeutenden Eintritt des Themas vor. Der Komponist verwendete, wie auch in anderen Werken, die Methode der Stil- und Gattungsveränderung. Aus diesem Grund verlor die Liedmelodie allmählich ihre Kantilenenhaftigkeit und erwarb – besonders in der Fuge – eine ganz gegensätzliche Bedeutung. Die einfache Melodie ist sehr erfindungsreich entwickelt, entspricht vollkommen den Forderungen an ein polyphones Thema und ist besonders in der weiteren Entfaltung durch die komplizierten chromatischen Schritte bereichert. In dieser Form bezog der Autor die harmonische Logik auf die intensive Linearentfaltung, die expressiven und koloristischen Effekte und auf die „rationale“ Wechselwirkung der Stimmen. Ähnliche Vorbilder findet man bei Max Reger. Barwinskyj hebt jedoch noch andere Stilelemente (einzelne Züge des Neufolklorismus [eine Parallele des malerischen „Neobyzantismus“] dank des monumentalen „al fresco“, teilweise „wilde“, archaische Handgriffe, seltener impressionistische Einschläge) vorzugsweise in der Harmonie hervor, weil die Akkorde nicht tonart-funktional behandelt wurden, sondern eine eigene koloristische Bedeutung haben. Auf diese Weise begründete Barwinskyj in der westukrainischen professionellen Musik eine wichtige Tendenz zur Modifikation barocker (vor allem an Bachscher Individualität orientierter) Gattungs- und Ausdrucksmodelle in der Synthese mit ukrainischen Volksquellen und teilweise mit romantischen Merkmalen. Diese Tendenz bestimmte in ihrer Entwicklung fast das gesamte 20. Jahrhundert.

Eine andere bemerkenswerte Persönlichkeit in dieser Periode war Nestor Nyžankiwskyj (1893–1940). Er studierte bei Joseph Marx in Wien (1919), machte sein Examen 1929 (etwas später als Barwinskyj) bei Novak in Prag und begann schon während seines Studiums zu komponieren. Es ist bekannt, daß Joseph Marx, der selbst im Geist der Spätromantik und des Impressionismus komponierte, als Theoretiker Lehrbücher für Harmonie und Kontrapunkt verfaßte. Vermutlich war er einer der ersten, der Nyžankiwskyjs Aufmerksamkeit auf die Auseinandersetzung mit alter Musik, vor allem auf die Musik Bachs lenkte. In Prag vertiefte er diese Studien bei Novak und in den 30er Jahren besuchte Nyžankiwskyj Vorlesungen bei Adolf Chybiński (1880–1952), dem bekannten polnischen Musikologen und Leiter der Abteilung Musikgeschichte an der Lemberger Universität, die dem Schaffen Bachs gewidmet waren. Unter dem Einfluß dieser Vorlesungen schrieb Nyžankiwskyj seine Fuge über das Thema B-A-C-H für Klavier.

Dieses Werk demonstriert, wie glänzend der Komponist die Prinzipien der Bachschen polyphonischen Technik und die ausgesuchten und mannigfaltigen kontrapunktischen Handgriffe beherrschte. Rein barocke Gestaltungstechniken sind die strengen linearen Verbindungen, die klagenden „Seufzer“ der Zwischenspiele, die typisch barocke Melis-

matik und die rhetorischen Figuren. Gleichzeitig kann man hier manche Einflüsse des polyphonen Stils von Max Reger erkennen: die dichten und expressiv dissonierenden Klangmassen und die scharfen harmonischen Verbindungen, die auch durch den gespannten dissonierenden Charakter des Themas inspiriert sind. Diese Fuge repräsentiert ein ausdrucksvolles Muster des Neoklassizismus in der westukrainischen Musik. Die Fuge über B-A-C-H ist nicht das einzige polyphone Werk im Schaffen Nyžankiwskys, denn er benutzte diese Form häufig in der Instrumental- und Chormusik. Als ein ähnliches Beispiel kann man sein *Präludium und Fuge über ein ukrainisches Thema* betrachten, doch in diesem Zyklus erscheinen schon häufiger andere Stilbezüge, so daß es eher im Zusammenhang mit dem schon besprochenen Werk von Barwinskyj steht.

Der letzte hier zu erwähnende Schüler Novaks ist Mykola Kolessa. Er wurde 1903 geboren, beschloß sein Studium 1928 an der Karlov Universität und nahm im selben Jahr als Meisterschüler Novaks das Studium des Dirigierens und der Komposition am Prager Konservatorium auf, das er 1931 abschloß. Während seiner mehr als 70 Jahre umfassenden Schaffensphase wandte er sich immer wieder barocken Modellen zu und schuf eine ganze Reihe von instrumentalen Werken, die offensichtlich auf diesen Mustern beruhen. Als erstes sei der Zyklus *Passacaglia, Scherzo und Fuge für Klavier* angeführt. Er wurde im Jahre 1929 oder später während seiner Studien bei Novak geschrieben, übertrifft jedoch bei weitem die Anforderungen einer Studentenarbeit.<sup>11</sup> Der Komponist erreichte in diesem Werk eine ganz reife Individualität. Der barocke Stil zeigt sich nicht nur in den Gattungsmerkmalen, sondern auch in der Melodik und Satztechnik. Der Zyklus neigt aber in größerem Maß zur stilistischen Eigenständigkeit, als dies bei Barwinskyj und Nyžankiwskyj der Fall ist. Noch klarer sind Bachsche Vorbilder im Zyklus *Präludium und Fuge für Orgel* (1977) erkennbar. Man muß betonen, daß dieses Werk das erste Beispiel dieser Gattung für Orgel in der ukrainischen Musik überhaupt ist. Der Stil dieses Werkes läßt es als drastisches Beispiel „barocker Reflexionen“ in der Nationalkunst erscheinen. Schon die ersten Takte des Präludiums erinnern an die „expressive Objektivität“ des Barockstils. Die anfänglich synkopierte Frage wird dreimal sequenzierend wiederholt; in der weiteren Entwicklung werden sodann mit der reichen Melismatik und den gespannten Vorhalten ständig typisch barocke Ausdrucksweisen assoziiert. Man soll die Mannigfaltigkeit der polyphonen Technik heraushören, vor allem „die für polyphone Variationen charakteristischen“ Mittel (varierte Entwicklung des Themas, ostinato). Nicht zufällig lautet der Anfangstitel dieses Satzes „Präludium in der Variationenform' [...]. Die Variationen gruppieren und verbinden sich in den zwei größeren Abschnitten.“<sup>12</sup> Im zweiten Abschnitt setzt die Bewegung der ununterbrochenen skalennmäßigen Linien an, deren Steigerung zum Höhepunkt führt und an manche virtuosen Momente Bachscher Orgelpräludien erinnert.

In der Fuge treten vor allem in der Melodik und im Rhythmus nationale Bezüge deutlicher hervor, obwohl typisch barocke Elemente, wie der „rationale“ objektive Charakter

<sup>11</sup> Davon zeugt mittelbar ein ähnliches Werk des slowakischen Komponisten Eugen Suchoň (ebenso ein Schüler Novaks).

<sup>12</sup> Samuil Deitsch, *Präludium und Fuge für Orgel // Mykola Kolessa. Komponist, Dirigent, Pädagoge, Lemberg 1996* [Самуїл Дайч, Прелюдія і fuga для органу // Микола Колесса. композитор, диригент, педагог], S. 94.

des Themas und die kontrapunktische Satztechnik vorherrschend bleiben. Aber schon die „huzulische Tonart“<sup>13</sup> des Themas, wie auch gewisse rhythmische Wendungen weisen auf die folkloristische Quelle des Stils von Kolessa und verbinden sich auf eindrucksvolle Weise mit der barocken Grundhaltung dieses Werkes.

Die folgende Periode der intensiveren „Barockreflexionen“ in der westukrainischen Musik fällt in die 80er und 90er Jahre. Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sind durch die Bestätigung des Professionalismus und der tieferen nationalen Identität gekennzeichnet; 50 Jahre später mußte man diese Identität in der Kultur wiederbeleben. Eine besonders anerkannte Persönlichkeit an der Lemberger Komponistenschule war Myroslav Skoryk (geb. 1938), ein Absolvent des Lemberger Konservatoriums (Kompositionstudien bei Stanislav Ludkewytsch und Adam Sołtyś). Obwohl er sich vor allem mit neufolkloristischen Werken einen Namen machte, wiederholten sich in seinem Schaffen verschiedene barocke Elemente als eigenständiger, feststehender Kontrapunkt. Er wandte sich spezifischen Gattungen zu – den Partiten oder dem Zyklus von Präludium und Fuge – und transformierte einige barocke Modelle auf individuelle Weise, wie z. B. Merkmale des Concerto grosso im *Karpatischen Konzert* für Orchester.

Man betrachte beispielsweise seinen Zyklus von Präludien und Fugen für Klavier (1986–88). Einerseits orientiert sich die Idee dieses Werkes klar am *Wohltemperierten Klavier*, andererseits berücksichtigte der Komponist gleichzeitig die Tradition des 20. Jahrhunderts (*Ludus tonalis* von Paul Hindemith). Der Komponist beabsichtigte 12 Mikrozyklen zu schaffen, die die 12 Tonarten umfassen. Bis heute wurden aber nur 6 geschrieben. Im Gegensatz zu Hindemith wählte der ukrainische Komponist ein Bachsches Prinzip der Anordnung, d. h. progressiv chromatisch aufsteigend: *C, Dis, D, Es, E, F, Fis*. Die Mikrozyklen sind nur in den Durtonarten geschrieben, obwohl es angebrachter wäre, eine Bezeichnung wie im *Ludus tonalis* zu verwenden: in *C*, in *D* usw. Das konstruktivistische moderne Wesen der polyphonen Schreibweise und die dissonierende Natur der Melodik verschleiert die Tonarten. Die Bachsche Idee nimmt hier (im Zyklus von Skoryk) auch in dem Streben nach einer maximal mannigfaltigen, polyphonen Technik, einer gewissen „polyphonen Enzyklopädie“ (wie bei Hindemith) Gestalt an. Aber nicht nur das schöpferische Bedürfnis „Bach leiden und mitleiden“<sup>14</sup> liegt im Grund dieses Werkes. Die Einstellung des Komponisten zum Bachschen Urbild scheint innerlich vieldeutig mit den Kategorien „des Stilspiels“ verbunden zu sein. Sein Sinn und seine Bedeutung besteht in der Gegenüberstellung verschiedenartiger stilistischer Muster vergangener Epochen mit Mustern der Gegenwart und ihrer allmählichen Verschmelzung.

Als Beispiel kann Präludium und Fuge in *F*-Dur dienen. Am Anfang des Präludiums entstehen einige Parallelen zum Tanzthema der „Fuge in *F*-Dur“ aus dem II. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, im weiteren Verlauf nimmt das Stück klassische Züge an und weckt Assoziationen zu den Tanzthemen klassischer Symphonien, wie z. B. zur *Kindersymphonie* von Joseph Haydn. Endlich erscheinen in demselben Thema gleichzeitig Jazz- und Volkstanz-Intonationswendungen (Kolomyjka<sup>15</sup>), welche den Charakter

<sup>13</sup> Moll – IV. und VI. Stufe erhöht.

<sup>14</sup> Der Aphorismus von Giselher Schubert, zit. nach: *Europäische Musik in Schlaglichtern*, hrsg. v. P. Schnaus, Mannheim etc. 1990, S. 318.

<sup>15</sup> Kolomyjka – karpatisch-huzulisches Tanzlied mit einem scharfen spezifischen Rhythmus.

völlig verändern und einen grotesken Unterton einbringen. Man muß berücksichtigen, daß die typisch polare Zusammensetzung: „Präludium als Sphäre des freien Flugs der Phantasie, einer Improvisationskunst – Fuge als Verkörperung des rationalen Denkens“ hier ihren Sinn verliert. Die beiden Sätze eines jeden Mikrozyklus befinden sich in ständiger Wechselwirkung; die Präludien neigen meistens zu den größeren Improvisationsformen (wie z. B. Toccata oder Phantasie, mit den entwickelten kontrapunktischen Episoden), aber auch umgekehrt wurden improvisationsartige Präludium-Elemente oft in die Fuge eingeführt. Im Grunde genommen stammt diese Relativität scheinbar stabiler Kategorien der Formen und des Musikstils selbst aus den Bachschen Quellen (man denke nur an das „Präludium und Fuge e-Moll“ aus dem I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*) und demonstriert damit eine ganz individuelle Modifikation barocker Gattungen und musikalischer Wendungen.

Am Ende dieses Beitrages soll ein schon nicht mehr rein polyphones, obwohl mit hochartifizialen kontrapunktischen Techniken arbeitendes Beispiel als Zeugnis des deutschen Barock-Einflusses stehen, eine Art „Concerto grosso“, das deutliche Bezüge zur Bachschen Konzerttechnik (nach dem Muster der *Brandenburgischen Konzerte*) erkennen läßt – das *Konzert für 2 Violinen, 2 Flöten, Orgel, Klavicembalo und Streichorchester* (1996) von Wiktor Kamiński. Kamiński wurde 1953 geboren, ist Absolvent des Lemberger Konservatoriums und studierte bei Wolodymyr Flies. Er vereinigte in seinem Werk Elemente des barocken Konzertes, der barocken Suite, der Oper und der alten Kirchentradition (z. B. die Antiphon). Das Konzert besteht aus 4 Sätzen: Ouverture – Lamento – Kanones – Antiphon. Jeder Satz repräsentiert eine andere barocke Sphäre, doch die Anlehnung an das „Concerto grosso“ wird in diesem Fall etwas deutlicher herausgestellt. Auf Parallelen zu barocken Quellen verweist auch die Instrumental- und Orchesterbesetzung sowie die kompositorische Faktur, weil nach dem Muster des „concerto grosso“ immer verschiedene Gruppe der Solisten und des Orchesters einander gegenübergestellt sind. Doch die räumlichen Effekte der Instrumentalbesetzung und deren Wechselwirkung, die plötzlichen Zusammenstöße „des Konsonierenden“ und „Dissonierenden“ (auch im philosophisch-ästhetischen Sinn dieser Worte) und die unerwarteten Durchbrüche in die gespannten aleatorischen Wendungen, welche Vergoldung barocker Ornamente aufweisen, zeigen viel stärker auf Parallelen zwischen den Epochen. Besonders expressiv empfindet man sie im zweiten Satz, dem „Lamento“, in dem die dramatische Idee der Gattung schon einige schärfere Dissonanzen erlaubt.

Die kurze Skizze, die dem hochinteressanten Problem des Dialoges zwischen den Epochen und verschiedenen Nationalkulturen gewidmet ist, umfaßt nur einen kleinen Teil der Werke westukrainischer Komponisten des 20. Jahrhunderts. Außerhalb dieses vorgegebenen Rahmens verbleiben zahlreiche Chor- und Vokalwerke, die auf eigene Art barocke Einflüsse verarbeiten. Die erwähnten Kompositionen wurden in der Hoffnung ausgewählt, daß sie möglichst anschaulich von den verschiedenartigen und individuellen Betrachtungen des deutschen musikalischen Erbes in der „entfernten“ slawischen Kultur zeugen.

# Johann Adolf Hasses Dresdner Drammi per musica und die italienische Operntradition

von Panja Mücke

Johann Adolf Hasse komponierte während seiner Kapellmeistertätigkeit am Dresdner Hof zwischen 1734 und 1763 seine berühmtesten Drammi per musica und kleinere musiktheatralische Werke wie Favole pastorali und Feste teatrali. Jährlich fanden am Dresdner Hof Erstaufführungen von ein bis drei Hasseschen Opern statt, und insgesamt vertonte Hasse für Dresden 33 verschiedene Bühnenwerke. Während der Verpflichtung Hasses als Kapellmeister kam den Opernaufführungen im höfischen Musikleben gegenüber allen anderen Gattungen der Hofmusik (Tafel, Kammer, Kirche) eine herausragende Bedeutung zu. Unter Hasses Direktion entwickelte sich die Dresdner Hofoper zu einer europäischen Institution mit hoher Reputation, wie exemplarisch aus einer Äußerung Johann Friedrich Reichardts aus dem Jahr 1774, also elf Jahre nach Hasses Entlassung als Dresdner Hofkapellmeister ersichtlich wird: „Zu der Zeit, da Haße hier lebte, da die Oper eine der besten war, die jemals bestanden“.<sup>1</sup>

Hasses Tätigkeit als Komponist und Kapellmeister in Dresden wurde entscheidend geprägt durch die institutionellen und okkasionellen Voraussetzungen, die der Dresdner Hof bot, und die sich in verschiedenen Punkten von den Aufführungsbedingungen in Italien und in anderen europäischen Residenzen unterschieden:

1. Der Dresdner Hof zählte während der Regentschaft von König August III. zu den brilliantesten Höfen Europas, was sich zumal in der außerordentlichen Pracht der musiktheatralischen Aufführungen manifestierte. August III. markierte mit seiner Hofkultur und insbesondere mit der Qualität seiner Hofoper vor dem sächsisch-polnischen Adel als auch vor den europäischen Fürstenhäusern seinen dynastischen Anspruch, seinen Reichtum, seinen politisch-ökonomischen Einfluß im Reich und seine Verbundenheit mit Habsburg. Hasse arbeitete für eine stehende italienische Hofoper, wie sie zu dieser Zeit aufgrund finanzieller und geschmacklicher Erwägungen an den deutschen Höfen neben Dresden nur noch in München (mit größeren Unterbrechungen), ab 1742 in Berlin und ab 1753 in Stuttgart existierte.

2. Aufgrund der repräsentativen Funktion dieser Hofkultur und Hofoper konnte Hasse seine Opern mit einem exorbitanten finanziellen Aufwand realisieren. Wirtschaftliche Überlegungen – wie sie die Impresari der kommerziell organisierten italienischen Theater anstellen mußten – spielten für die Auswahl der Sänger, die Aufwendungen für das Orchester und die Ausstattung der Opern eine untergeordnete Rolle. So strebten die venezianischen Impresari z. B. kommerzielle Erfolge und lange Aufführungsserien mit hoher ZuschauerAuslastung dadurch an, daß sie ein oder zwei populäre Sänger als

---

<sup>1</sup> Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, 2. Bd., Nachdruck der Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1774, Hildesheim und New York 1977, S. 109.

„Zuschauermagneten“ engagierten, einem beliebten Komponisten einen Auftrag zur Vertonung erteilten, aber die Kosten für Orchester, die übrigen Sänger und die Ausstattung relativ gering hielten. In Dresden hingegen wurde die Anzahl der Aufführungen vom Regenten festgelegt, die Aufführungsserien und die Publikumsauslastung waren durch die kostenlose Ausgabe der Karten für die Finanzierung der Hofoper nicht von Belang. Die Auswahl der Libretti, der Hauptdarsteller und des Komponisten erfolgte nicht unter ökonomischen Gesichtspunkten, sondern allein nach dem Geschmack des Kurfürst-Königs und unter dem Aspekt der Repraesentatio Maiestatis.

3. Der Dresdner Hof verfügte zur Hasse-Zeit über eines der bedeutendsten europäischen Orchester des 18. Jahrhunderts mit internationalem Renommee und anerkannt hohem spielerischen Standard. Die Berühmtheit der Kapelle zeigt sich in zahlreichen positiven Äußerungen prominenter Zeitgenossen wie von Francesco Algarotti, Jean-Jacques Rousseau und Johann Joachim Quantz und auch darin, daß Friedrich II. seine Berliner Hofkapelle in den 1740er Jahren in der Zusammensetzung nach dem Vorbild Dresdens etablierte.

Wie die Hof- und Staatskalender zeigen, ist das Dresdner Orchester in den 1730er Jahren mit einer Mitgliederzahl von ca. 30 Musikern mit dem Orchester der Hamburger Oper vergleichbar. Es ist zu dieser Zeit bedeutend kleiner als die Wiener Hofmusik unter Johann Joseph Fux, überbietet aber bereits die kleinen venezianischen Opernorchester. Im Jahre 1755 entspricht die Größe der Dresdner Hofkapelle mit 46 Mitgliedern in etwa der des Orchesters in Neapel und der Pariser Oper und übertrifft die höfischen Orchester in Mannheim, Wien, Berlin und Stuttgart. Zudem ist die Zusammensetzung der Dresdner Hofkapelle in den 1750er Jahren in Europa geradezu einzigartig und nur mit der – nach ihrem Vorbild eingerichteten – Berliner Hofkapelle vergleichbar. So umfaßte das Dresdner Orchester 1756 achtzehn Geiger, fünf Bratschisten, vier Cellisten, zwei Kontrabassisten, drei Flötisten, sechs Oboisten, sechs Fagottisten und zwei Hornisten. Im Vergleich dazu besaß das Mannheimer Orchester bei etwa gleichem Streicherapparat weniger Oboen und Fagotte. Das Orchester der Pariser Oper wies zwar eine ähnliche Zusammensetzung auf, hatte jedoch mehr tiefe Streicher, und das Orchester in Neapel war um 1755 ein fast reines Streicherorchester mit wenigen Oboen und Fagotten.<sup>2</sup> Ferner nahm die Dresdner Hofkapelle durch hervorragende Instrumentalisten (wie den Geiger Johann Georg Pisendel, die Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin und Johann Joachim Quantz, die Oboisten Antonio und Carlo Besozzi und die Hornisten Anton Joseph Hampel, Johann Adam und Andreas Schindler, Johann Georg Knechtel sowie Karl Haudeck) auch eine qualitativ herausragende Position in Europa ein und zeichnete sich durch eine

<sup>2</sup> Vgl. zu den Mitgliederzahlen und der Zusammensetzung der verschiedenen europäischen Orchester Adam Carse, *The Orchestra in the 18th Century*, Cambridge 1940, S. 18 ff.; Ortrun Landmann, „Dresden, Johann Georg Pisendel und der deutsche Geschmack“, in: *Die Einflüsse einzelner Interpreten und Komponisten des 18. Jahrhunderts auf das Musikleben ihrer Zeit, Konferenzbericht der VIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz [...]*, hrsg. v. E. Thom (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 13), o. O. o. J., S. 20–34; Richard Lorber, „Johann Georg Pisendels Concerto D-Dur: Die Quellen und deren Einrichtung für eine Rundfunkproduktion“, in: *Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. R. Faber [u.a.], Kassel 1991, S. 117–133; Rosina Topka, *Der Hofstaat Kaiser Karl VI.*, [Masch. schr.] Diss. Wien 1954, S. 30 ff. und John Spitzer und Neal Zaslaw, „Orchestra“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 3, London 1992, S. 719–35.

gleichsam internationale Zusammensetzung aus; neben italienischen und deutschen gab es auch französische und böhmische Musiker mit unterschiedlichen Ausbildungswegen. Das Orchester wurde somit weder eindeutig von der italienischen Musizierpraxis beherrscht, noch ist es als Kopie eines italienischen Ensembles nördlich der Alpen zu bewerten. Vielmehr hob es sich durch die enorme Größe, die ausgewogene Besetzung mit Streichern und Bläsern und die hohe Anzahl berühmter Virtuosen von den italienischen Opernorchestern zumal der kommerziell geführten Theater deutlich ab.

4. Hasse führte seine Opern in Dresden mit einem hochkarätigen und fest engagierten Sängersenemble auf, dessen namhafte Mitglieder zumeist italienischer Herkunft waren oder zumindest eine Ausbildung in Italien erhalten hatten. Vor allem die Sopranistinnen Faustina Bordoni, Regina Mingotti, Caterina Pilaja und Theresa Albuzzi-Todeschini, die Sopranisten Angelo Maria Monticelli, Ventura Rocchetti, Giovanni Bindi und Felice Salimbeni, die Altisten Domenico Annibali und Pasquale Bruscolini als auch der Tenor Angelo Amorevoli waren überall in Europa gefeierte Virtuosen. Dies führte zu einer besonderen ästhetischen Qualität der Dresdner Drammi per musica Hasses, indem nicht nur – wie in der Regel aus Kostengründen an den venezianischen Theatern – Prima donna und Prim' uomo mit hervorragenden Sängern besetzt wurden, sondern in Dresden überdurchschnittlich gute Sänger bis zu den Sekundariern zum Einsatz kamen.

5. Hasses Opern nahmen in Dresden einen bestimmten Stellenwert im Kontext des höfischen Zeremoniells ein, das die Anlässe der Opernaufführungen und die Festabläufe regelte. Während der Kapellmeistertätigkeit Hasses organisierte der sächsisch-polnische Hof Opernaufführungen fast jährlich während des Karnevals und zu Familienfestlichkeiten, wie den Hochzeiten der Prinzen und Prinzessinnen und den Geburtstagen von August III. Diese fanden nicht immer im selben Theater, sondern bei Hochzeiten und im Karneval je nach dem Aufenthaltsort des Hofes im Dresdner oder Warschauer Hoftheater und zu den Geburtstagen Augusts III. im kleinen Schloßtheater in Hubertusburg statt.

Die Karnevalsaison im Winter bestand in Dresden bis zum Ende der 1730er Jahre aus den bereits im 17. Jahrhundert beliebten Divertissements wie Opern und Komödien, Ringrennen, Schlittenfahrten, Schießen und Tierhetzen; ab 1740 wurden die theatralischen Aufführungen zur „Hauptattraktion“, so daß fast täglich Theatervorstellungen stattfanden. Pro Karnevalsaison wurden in der Regel zwei verschiedene Hassesche Opern dargeboten und jeweils mehrfach wiederholt. Den Höhepunkt bildete der Faschingsdienstag, an welchem man die Oper mit einer Maskerade des Hofstaates, einem Aufzug, einer Tafel und einem Ball kombinierte. Wichtige familiäre Ereignisse wurden entweder mit einer länger dauernden Opernsaison – wie im Karneval – oder mit einer einzelnen Festaufführung ausgestaltet.

6. Das Hofzeremoniell bestimmte auch das Publikum von Hasses Dresdner Opern. Während in den öffentlichen Theatern in Italien prinzipiell jedermann als Zuschauer zugelassen war, der eine Loge mieten oder eine Karte bezahlen konnte, nahm an den Opernaufführungen Hasses im Dresdner Hoftheater ein Publikum aus Hofgesellschaft, ausgewählten bürgerlichen Repräsentanten und Angehörigen der höfischen Institutionen teil, dessen Zusammensetzung und Sitzordnung im wesentlichen durch das Hofzeremoniell bestimmt war und das kein Entgelt zu entrichten hatte. Zum Geburtstag des Kurfürst-Königs durfte aber nur der innerste Zirkel der Hofgesellschaft, der sich auf 80–130

Personen belief, an der Opernaufführung im kleinen Hubertusburger Schloßtheater teilnehmen.<sup>3</sup>

Dieser hier skizzierte Dresdner Aufführungskontext wirft die Fragen auf, ob es spezifische Merkmale in Hasses Dresdner Drammi per musica gibt, die diese gegenüber seinen Vertonungen für Italien als höfische Opern auszeichnen, ob sich der institutionelle Kontext in der Werkgestalt niederschlägt und wie die Charakteristika von Hasses Dresdner Opern vor dem Hintergrund der Entwicklung der italienischen Oper im 18. Jahrhundert zu bewerten sind.

### Zu den Opernlibretti

Johann Adolf Hasse vertonte für den Dresdner Hof Textbücher der kaiserlichen Hofpoeten Pietro Metastasio und Apostolo Zeno sowie der Dresdner Hoflibrettisten Stefano Benedetto Pallavicino, Giovanni Claudio Pasquini und Giovanni Ambrogio Migliavacca. Diese fünf Librettisten standen in enger geistiger und ästhetischer Verwandtschaft, zumal durch ihre Mitgliedschaft in der Accademia dell'Arcadia, und dichteten in weitgehend übereinstimmendem Stil. Die meisten der von Hasse für Dresden vertonten Libretti entsprechen somit dem Metastasianischen Libretto-Typ; einige seiner frühen Drammi per musica auf Textvorlagen Pallavicinos aus den Jahren 1737–1743 weisen davon abweichende Charakteristika auf (typische vormetastasianische Librettoanlage der 1710er und 1720er Jahre mit fünf Akten, in die Handlung integrierten Balletten und Chorsätzen).

Die textlichen Spezifika der Dresdner Drammi per musica Hasses, ihre Ausrichtung auf die Aufführungsbedingungen sowie das Musikleben am Dresdner Hof und ihre okkasionelle Bindung an das höfische Zeremoniell lassen sich exemplarisch am Libretto zu *Semiramide riconosciuta* vergegenwärtigen. Dieses Libretto wurde von Hasse für die Hochzeitsfeierlichkeiten anlässlich der dynastisch bedeutenden Pro-Cura-Vermählung der sächsischen Prinzessin Josepha mit dem französischen Dauphin vertont und basiert auf dem erfolgreichen Text Pietro Metastasios, den dieser für den Karneval 1729 in Rom gedichtet hatte und der von Leonardo Vinci erstvertont worden war. *Semiramide riconosciuta* thematisiert die durch Intrigen und Mißverständnisse belastete Liebe zwischen der ägyptischen Prinzessin Semiramide – die anstelle ihres Sohnes unter dem Namen Nino in Männerkleidung als assyrischer König regiert – und dem indischen Prinzen Scitalce, der aus Eifersucht 15 Jahre zuvor einen mißlungenen Mordanschlag auf Semiramide verübt hatte. Der Konflikt mündet nach Aufklärung aller Mißverständnisse in die Verbindung von Scitalce und Semiramide und die Bestätigung Semiramides auf dem assyrischen Thron.

Aus dem Vergleich des Textes der Erstvertonung Leonardo Vincis für den römischen Karneval 1729<sup>4</sup> mit dem Dresdner Hochzeitslibretto (wie es im Autograph wiedergege-

<sup>3</sup> Vgl. zu den Festabläufen und dem Publikum im Detail: Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), S. 53 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Bruno Brunelli (Hg.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. 1, o. O., Arnoldo Mondadore editore, 1947, S. 255 ff. und 1411 ff.

ben ist<sup>5</sup>) ergibt sich, daß der Dresdner Text gegenüber der römischen Version etwas gestrafft wurde. Die Rezitative erfuhren an einigen Stellen sensibel vorgenommene Kürzungen, wobei die Handlung nicht signifikant modifiziert wurde; lediglich in der *Scena ultima* im dritten Akt ließ man so viel Text aus, daß die Versöhnung der Figuren weniger glaubwürdig wirkt als in der römischen Version. Die 30 Arien des Metastasio-Originals wurden – vorrangig durch die Eliminierung von Sekundärer-Arien – auf insgesamt 24 verringert, und der Wortlaut der verbliebenen Arien stimmt in der Regel mit dem Originaltext überein.<sup>6</sup> Der Chorsatz „Il piacer, la gioia scenda“ (II/2) – bei Vinci ein großer Satz mit Teilchören – wird 1747 auf einen einfachen Coro reduziert, und der Schlußchor etwas verkürzt. Wie die Szenenanweisungen nahelegen, entsprach der szenische Aufwand für Dresden demjenigen in Rom und schloß zumindest in der zweiten Szene des ersten Aktes die Verwendung von Komparserie ein. Somit zeigt sich, daß Hasses Dresdner *Semiramide riconosciuta* in der Metastasianischen Ästhetik verwurzelt ist und Hasse in die grundsätzliche formale Librettofaktorik in keinsten Weise verändernd eingreift.

Hasse orientierte sich in allen seinen Dresdner Metastasio-Vertonungen auch in den 1750er und 1760er Jahren strikt an den Vorgaben des Dichters und dem Modell des *Dramma per musica* der 1730er Jahre, während andernorts verschiedene Bestrebungen kulminierten, die auf eine Veränderung des Metastasianischen Operntyps zielten. Hasse modifizierte weder – wie beispielsweise Graun in Berlin – die formale Struktur der *Dacapo*-Arien noch erhöhte er die Anzahl der *Accompagnati*, Ensembles oder Chorsätze; er veränderte – etwa im Gegensatz zu Jommelli – den dramaturgischen Ablauf der Libretti nicht und integrierte keinerlei Elemente der französischen Tragédie lyrique.

Der einzige wesentliche Unterschied der Oper Hasses im Vergleich zu Vinci betrifft die *Licenza* als genuin anlaßbezogenes Element, eine kurze Passage aus Rezitativtext und Coro bzw. Soloarie, die im Anschluß an das *Dramma per musica* vorgetragen wurde:

<sup>5</sup> Die Libretti und handschriftlichen Partituren weichen bei *Semiramide riconosciuta* ungewöhnlich stark voneinander ab, was eine Datierung des Autographs (Fondazione Ugo e Olga Levi, Centro di cultura musicale superiore Venezia, 284. F.do I.R.E.) erschwert. Nach den überzeugenden Ausführungen von Frederick Millner – der vor allem den Umarbeitungsprozeß von Hasses *Semiramide riconosciuta* für Venedig 1745 zur Dresdner Version für 1747 als Beweis heranzieht – kann jedoch als gesichert gelten, daß dieses Autograph die 1747 in Dresden aufgeführte Version wiedergibt (vgl. Frederick L. Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse*, Ann Arbor, UMI Research Press 1979, S. 116 ff.). Deshalb erfolgt hier auch die Textanalyse nach der im Autograph gegebenen Textversion.

<sup>6</sup> Ausnahmen sind folgende: Die Arie Mirteo's in II/9 hat bei Vinci den Text „Fiumicel, che s'ode appena“, in der Fassung Hasses für Dresden 1747 aber „Siete barbare, amate stelle“ und die Arie III/9 von Scitalce lautet bei Vinci „Odí quel fasto?“, bei Hasse „Se vi lascio, o luci amate“. Von der Arie Sibaris „Quando un fallo è strada al regno“ in III/5 wird offenbar nur die erste Strophe vertont (Arienform A – A') und die Arie Tamiris „D'un genio che m'accende“ (III/10) hat gegenüber dem Metastasio-Original in der Fassung 1747 einen leicht abgewandelten Text.

**Licenza,**

**V**anne, SPOSA REAL<sup>a</sup>, vanne, e t<sup>a</sup>.  
 fretta.  
 Scelsi IMENEO, t'aspetta  
 Là della Senha in sulle sponde. Aucla.  
 Stringere il fortunato,  
 NODO AUGUSTO immortale,  
 Cui darò non fu ancor stringer l'uguale  
 Nella sua destra accesa  
 De' GIGLI D'ORO, al vivo raggio splende  
 L'ineffingibil' face;  
 Ed ei con essa impaziente attende  
 Il momento, che a lui rechi la pace.  
 Non degli ufati fiori  
 Si cinge il crin; si adorna  
 De' Trionfali Allori.  
 Che in tante Imprese, e conte  
 Poss' la GLORIA al TUO LUIGI in  
 fronte

L'eta, vanne, il passo affretta;  
 Non temer, che non vai sola;  
 Se un Amor colla t'aspetta.  
 Un Amor teco verrà.  
 E verranno con esso insieme  
 Le VIRTU', che ti far serbo  
 Letus GRAZIE, il SENNO, il MERTO,  
 E la vaga tua BELTA.

\* o \*

**Schluss · Rede.**

**S**eb. Königliche Braut, und eile nach dem Rande,  
 Dort, wo die Seine fließt, wart' Symen schon  
 am Rande,  
 Und kauftet im voraus das allerschönste Band,  
 Das ihm jemahls gelang. Er hält in seiner Hand  
 Die Fackel, die vom Gold der Lilien erhitet,  
 Durch den lebendigen Strahl ganz unausslöschlich blicket:  
 Mir dieser wartet er nunmehr Sehnsuchts-voll  
 Der Zeit, die ihm nebst Dir den Frieden bringen soll.  
 Die Blumen sind nicht mehr, die seine Scheitel deck-  
 en;  
 Nein, Sieges · Lorber sind, die sollen ihn jetzt schmü-  
 cken,  
 Die deinem Ludwig der Ruhm mit eigner Hand,  
 Weil ER sie sich erwarb, um Schlaf, und Stirne  
 band.

Geh freudig, jeden Schritt verdoppeln  
 Deine Triebe:  
 Sey ohne Furcht, Du gehst ja nicht allein,  
 Erwarter dort Dich schon die Liebe,  
 So wird die Lieb auch hier auf Deinem  
 Wege seyn.

Mit ihr gehn Dir die Tugenden zur Seiten,  
 Und eröhen Dich, es gebt Dein herrlicher  
 Verstand,  
 Verdienst, und Anmuth Dir zur Hand,  
 Die alle nebst der Schönheit Dich begleiten.

\* \* \*

Abb. 1: *La Semiramide riconosciuta*. Drama per musica, da rappresentarsi nel reggio teatro in Dresda [...] anno 1747.

Die Licenza zu *Semiramide riconosciuta* beinhaltet eine von der Opernhandlung isolierte Huldigung an die Braut und ihren Gemahl. Josepha wird verabschiedet, es werden die Hochzeit und die Liebe zwischen Louis und Josepha, der Ruhm des Dauphins und die Tugenden Josephas gerühmt. Diese Licenza nimmt folglich die auf der Bühne dargestellte Einigung zwischen Semiramide und Scitalce zum Anknüpfungspunkt für die Huldigung der Braut im Publikum und stimmt die Opernhandlung auf den Anlaß ab.

Hasses Dresdner Opern für Hochzeiten und die Geburtstage des Regenten enthalten immer speziell auf den Anlaß bezogene Textpassagen, entweder allegorische Epiloge oder Lizenze in der Tradition der Casualdichtung, die sie von den Textversionen, die an öffentlichen italienischen Theatern aufgeführt wurden, unterscheiden. Während aber in den frühen Dresdner Opern Hasses nach Texten von Pallavicino sowohl über das Thema der Oper als auch über die dynastischen Verbindungen zwischen Dramatis personae und Adressaten eine Beziehung zum Aufführungsanlaß hergestellt wurde, und diese Opern folglich in öffentlichen Kontexten nicht aufführbar waren, erzeugten dies die späteren

Opern – wie *Semiramide riconosciuta* – nur noch über die Licenza und ansatzweise über den Plot.<sup>7</sup>

Die Dresdner Karnevalsoperen hingegen umfassen keine anlaßgebundenen Textpassagen; gegenüber den Uraufführungslibretti Metastasios beschränken sich die textlichen Veränderungen in den Karnevalsoperen auf sensible Textstraffung durch Kürzung der Rezitative und den Austausch oder das Weglassen einiger Arientexte, ohne den Handlungsverlauf und die Figurencharakteristik wesentlich zu verändern. Auf der Textebene zeigt sich somit eine starke Orientierung an den Metastasianischen Originalen; Unterschiede zu den Textversionen an öffentlichen Theatern werden abgesehen von der traditionellen formalen Librettofaktor nicht offenbar.

Indes gibt es im Hinblick auf den szenischen Aufwand und die Ausstattung ein spezifisch Dresdnerisches Inszenierungselement in Hasses Opern der mittleren 1750er Jahre, das diese Opern deutlich von den italienischen Vorbildern unterscheidet und das eindeutig auf die Repraesentatio Maiestatis ausgerichtet ist. So wurden in Hasses Opern *Solimano* und *Ezio* aus den Jahren 1753–56 – den Akten des Oberhofmarschallamtes zufolge – prachtvolle Aufzüge mit Bühnenmusik, Wagen und Kutschen, Tieren und jeweils über 100 reich geschmückten Komparsen integriert, die 25 Minuten dauerten und weit über Dresden hinaus Aufmerksamkeit erregten.<sup>8</sup> Für das Aufsehen, das die Aufzüge erregten, sei exemplarisch aus einem Brief von Friedrich II. über Hasses *Ezio* 1755 an seine Schwester, die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth zitiert:

In Dresden wurde in diesem Jahre die Oper *Ezio* mit ungeheurem Aufwand aufgeführt. Die Statisten bestanden aus 620 Personen; zu Ezios Triumphzug allein waren zwei Grenadier-Kompanien vom Brühlischen Regiment mit ihren Offizieren in römischer Tracht und zwei Schwadronen Chevauxlegers vom Regiment Rutowski in gleichem Aufzug aufgeboden, dazu zwanzig Dromedare, vier Maultiere und vier Wagen [...] sowie der Wagen des Triumphators, den ein Viergespann von Schimmeln zog. Diese Oper macht in ganz Deutschland Aufsehen, man erzählt sich Wunderdinge von ihr.<sup>9</sup>

## Zur kompositorischen Gestaltung

Hasses Dresdner Drammi per musica zeigen auch auf der kompositorischen Ebene eine strikte Orientierung an den Prämissen der Metastasianischen Ästhetik. So bleibt Hasse noch in den Opern der 1750er und 1760er Jahre der Da-capo-Anlage bei der Arienvertonung treu, modifiziert die satztechnische Faktur der Arien nicht, prägt keine Raffinessen

<sup>7</sup> Vgl. zu den Anlaßbezügen der Libretti im einzelnen: Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 4), S. 128 ff.

<sup>8</sup> Vgl. *Italiänische Opern und Comoedien in Dreßden 1754. 1755. 1756. betr.*, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt, G 62a F. 146 ff. und *Italiänische Opern und Comoedien aufgeführt in Dreßden 1752 et 1753*, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt, G 61a F. 123.

<sup>9</sup> *Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth*, Bd. 2: *Briefe der Königszeit 1740–1758*, hrsg. v. G. B. Volz, Berlin/Leipzig 1926, S. 287 f.

in der melodischen oder harmonischen Gestaltung aus und erweitert die Anzahl der *Accompagnati* nicht.

Anhand der Vergleiche von Hasses *Dresdner Drammi per musica* mit seinen Umsetzungen derselben Texte für italienische Theater wird eine besondere Qualität der *Dresdner Hofoper* erkennbar, die darin bestand, daß in Dresden ein durchgängig überdurchschnittliches sängerisches Niveau erreicht wurde. Während Hasse an der grundsätzlichen Faktur der Opern festhielt und die Rezitative aus der älteren Fassung z.T. wörtlich oder lediglich transponiert übernahm, ersetzte er zumindest einige der Arien für die *Dresdner Zweitvertonungen*. In der Regel erhöhte der Komponist dabei für Dresden die sängerischen Anforderungen, zumal in den Parten von *Seconda donna*, *Secondo uomo* und *Sekundariern*. Insofern bildeten in Dresden – in scharfem Gegensatz zu venezianischen Produktionen – nicht nur die Arien der Protagonisten sängerische Höhepunkte, sondern fast jede Arie; diese Eigenart verlieh Hasses *Dresdner Drammi per musica* eine von anderen Theaterproduktionen abweichende aufführungspraktisch-künstlerische Qualität.

Exemplarisch kann dieses Charakteristikum anhand der Arien des *Mitrane* (Giovanni Bindi) in Hasses *Dramma per musica Demetrio* für Dresden 1740 vorgeführt werden. Giovanni Bindi war Sopranist und wurde von 1725 an auf Kosten des *Dresdner Hofes* in Italien ausgebildet. Ab 1730 stand er in *Dresdner Diensten*, wo man ihn als *Secondo uomo* einsetzte oder mit weniger bedeutenden Partien betraute. Seinen Rollen zufolge erstreckte sich Bindis Stimmambitus über zwei Oktaven in *Sopranlage*. Die von ihm verlangten Gesangstechniken weisen ihn als einen sehr guten Sänger mit hoher Stimmagilität, rhythmischer Sicherheit und guter Artikulation aus. Er war demnach eine hervorragende Besetzung für kleinere Rollen.

Im Vergleich der drei Arien aus *Demetrio*, die Hasse 1740 für Giovanni Bindi in Dresden und vordem 1732 für Anna Cattarina della Parte in Venedig komponiert hatte, zeigen sich große Unterschiede.<sup>10</sup> Der geforderte Stimmumfang in den Arien wird für Bindi erweitert und das gesangstechnische Niveau insgesamt, vor allem der Schwierigkeitsgrad der Koloraturen deutlich erhöht. So sang Anna Cattarina della Parte in der Arie „Alma grande, e nata al regno“ (I/6) zwei kurze Koloraturen geringer Virtuosität ohne rhythmisch komplexe Anforderungen, große Tonsprünge oder Ansprüche an die Stimmagilität:

32

Oppres - - - - - sa mae - stà

60

pres - - - - - sa mae - stà

Notenbeispiel 1: Johann Adolf Hasse, *Demetrio*, „Alma grande, e nata al regno“, T. 32 ff. und T. 60 ff.

<sup>10</sup> Grundlage der Analysen sind die Partiturnschriften in der Biblioteca nazionale Marciana Venezia (It. IV 482 (=10006)) für die Fassung 1732 und in der Sächsischen Landesbibliothek: Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 2477-F-12 für die Fassung 1740.

Im Gegensatz dazu umfaßt die gleiche Arie für Giovanni Bindi zwei deutlich anspruchsvollere Koloraturen mit Überbindungen, kurzen Sechzehntelskalen, Synkopen, Trillern auf Achtelnoten und Achtelpunktierungen mit Triller, die den offensichtlich besseren stimmlichen Möglichkeiten Bindis angepaßt waren und diese zur Geltung bringen sollten:

22  
(mae) stà

26  
dell' op - pres - - - - - sa mae - - - stà

55  
(op) pres - - - - - sa mae - - - stà

The image shows three staves of musical notation in bass clef with a common time signature. The first staff (measures 22-25) features a vocal line with a trill on the final note. The second staff (measures 26-29) continues the vocal line with trills on several notes. The third staff (measures 55-58) shows a similar pattern with trills. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span multiple notes.

Notenbeispiel 2: Johann Adolf Hasse, *Demetrio*, „Alma grande, e nata al regno“, T. 22 ff. und T. 55 ff.

Ferner ist ein besonderes Merkmal der Dresdner Opern Hasses darin zu sehen, daß er – aufgrund der Zusammensetzung der Dresdner Hofkapelle – über einen erweiterten Bläserapparat mit Flötisten, Oboisten und Hornisten verfügen konnte. Die Vertonungen belegen, daß Hasse diesen Bläserapparat in seinen Dresdner Opern obligat oder *colla parte* zum Einsatz brachte und gegenüber den italienischen Versionen einen nuancenreicheren Klang erzeugte. Hasse setzte die Bläser im Vergleich zu den früheren Fassungen seiner Opern schon in den Dresdner Opern der 1730er und 1740er Jahre häufiger obligat ein und steigert ihre Verwendung in den Werken der 1750er und 1760er Jahre nochmals signifikant, so daß kaum noch eine Arie ohne obligate Bläserbegleitung existiert. In die Opern der 1730er und 1740er Jahre integrierte Hasse – dabei an die Operntradition der 1710er und 1720er Jahre anknüpfend<sup>11</sup> – einige wenige solistische Instrumentalpartien, die zweifellos direkt auf die Fähigkeiten bestimmter Instrumentalisten zugeschnitten waren und ihrer besonderen Akzentuierung dienten. Dennoch blieben diese Abschnitte Ausnahmen. So reagierte Hasse beispielsweise kompositorisch nicht auf die Erfindung der Stopftechnik durch die Dresdner Hornisten. Davon abgesehen differenzierte Hasse aber die satztechnischen Funktionen der Bläser, indem er sie nicht wie in den früheren Fassungen lediglich parallel zu den Streichinstrumenten führte oder als Füllstimme verwendete, sondern sich bemühte, die Bläser zu exponieren und durch das Konzertieren verschiedener Instrumentengruppen Klangfarbenkontraste zu erzeugen.

Setzt man diese Beobachtungen indes generell auf den Hintergrund der kompositorischen Entwicklung des Drama per musica im Settecento, so zeigt sich, daß Hasses Ausweitung der Bläserbesetzung kein opernhistorisch individueller und spezifisch Dresdnerischer Einzelfall ist, sondern einer allgemeinen Tendenz entspricht. So begeg-

<sup>11</sup> Vgl. Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Köln 1976 (= *Analecta Musicologica* 16, Bd. 1), S. 91 ff.

nen z. B. in Antonio Caldaras *La clemenza di Tito* (Wien 1733) ausschließlich Arien mit Streicherbegleitung, während Gluck in seiner gleichnamigen Oper für Neapel 1752 bereits in jeder fünften Arie obligate Bläser verlangte. Ignaz Holzbauer verwendete in *Alessandro nell'Indie* für Milano 1759, Baldassare Galuppi in *La clemenza di Tito* für Turin 1760 und Nicolò Jommelli in *Demofonte* für Stuttgart 1764 in mehr als der Hälfte der Arien obligate Bläser. Gleiches kann für die differenzierte Bläsersatztechnik Hasses festgehalten werden, denn auch hier folgt Hasse der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung. So werden etwa in Holzbauers *Alessandro nell'Indie* (Milano 1759) die Oboen zwar in der Regel *colla parte* zur Violine 1 und 2 geführt und das Horn als Füllstimme mit Liegetönen (Hornpedal) verwendet, aber auch Holzbauer schuf durch taktweises Aussetzen der Bläser und wechselnde Besetzungen Klangkontraste. Derartige Klangfarbenkontraste im Bläserinsatz setzte auch Nicolò Jommelli – z. B. in *Demofonte* für Stuttgart 1764 – ein; aber er erweiterte dieses satztechnische Prinzip gegenüber Hasse und Holzbauer, indem er die einzelnen Orchesterstimmen eigenständiger führte und den Satz weit weniger durchsichtig gestaltete. Im Zuge dieser Entwicklung ordnete Jommelli auch das Orchester der Singstimme nicht mehr so stark unter, wie es Hasse in allen seinen Werken unverändert tat.<sup>12</sup>

Somit zeigt sich, daß Hasse in der formalen Operngestalt in Dresden auch in den 1750er und 1760er Jahren noch unverändert am Metastasianischen Dramenmodell festhielt und sich nicht den kompositorischen Bestrebungen anschloß, die auf eine Veränderung dieser Dramenform zielten. Im Unterschied zur italienischen Opernproduktion sind seine Drammi per musica für Dresden – außer die Karnevalsopern – durch eine originär höfische und anlaßbedingte *Licenza* und einen erhöhten inszenatorischen Aufwand gekennzeichnet. Die stehende italienische Hofoper bedingte, daß Hasses Operen serie ein überdurchschnittliches sängerisches Niveau erreichten; er reagierte mit seinen Kompositionen auf die Spezifika des Dresdner Orchesters, folgte aber in der Besetzung sowie in der Satztechnik der kompositorischen Entwicklung der zeitgenössischen italienischen Oper.

<sup>12</sup> Vgl. zur Satztechnik Jommellis auch Marita P. McClymonds, *Nicolò Jommelli: The Last Years, 1767–1774*, Ann Arbor: UMI Research Press 1980 (= *Studies in Musicology* 23), S. 304 ff.

## Händel in England

### *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (HWV 55)

von Wolfgang Ruf

Es mag überraschen, daß bei einer Tagung über die mitteldeutsche Barockmusik im europäischen Kontext ein Werk erörtert wird, das der Textherkunft und dem Gehalt nach durch und durch englisch erscheint und das als barock zu bezeichnen bestenfalls durch seine Entstehungszeit zu rechtfertigen wäre. Als Händel zu Anfang des Jahres 1740 nach dem Überstehen des ökonomischen und physischen Zusammenbruchs in einer Phase der Umorientierung *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* komponierte, war er längst dem mitteldeutschen Kulturkreis entwachsen. In England aber, wo der Komponist seit einer Generation wirkte, schlugen auch damals die Uhren anders als auf dem Kontinent; demzufolge ist auch der ohnehin problematische Begriff des Barock schwerlich anwendbar, nicht nur in der Musikgeschichte, sondern auch im Bereich der englischen Kunst- oder der Literaturgeschichte.<sup>1</sup> Händel hatte damals die lange, drei Jahrzehnte währende Periode der Anhänglichkeit an die italienische Opera seria nahezu durchlaufen. Er war dabei, sich mit gattungstypologisch neuartigen Kompositionen wie den Oden *Alexander's Feast* und *Ode for St Cecilia's Day* auf Texte von John Dryden erstmals englischer Dichtung von Rang zuzuwenden und mit Oratorien wie *Saul* und *Israel in Egypt* einen neuen Typus des dramatischen, nicht-szenischen geistlichen Oratoriums zu etablieren. *L'Allegro* war ein weiteres Hauptwerk jener Lebensperiode, in der Händel endgültig zum allseits anerkannten nationalen Komponisten der Briten aufstieg und in der ihm die Verbindung seiner Musik mit hochstehender englischer Literatur zum vorrangigen Anliegen wurde. Die Vorstellungen einer idealen Vereinigung der Schwesterkünste, die die ästhetische Diskussion in England seit Dryden, d. h. seit dem späten 17. Jahrhundert bestimmten, waren Händel durch ihm persönlich nahestehende und ihn wegen seines Talents fürs Musikalisch-Erhabene bewundernde Literaten wie Aaron Hill oder den Ästhetiker James Harris bestens vertraut.<sup>2</sup>

Das *Alexanderfest* war durch das 18. Jahrhundert hindurch das am häufigsten aufgelegte Werk Drydens, und man darf vermuten, daß Händel sich bei der Wahl dieses vielgepriesenen Textes am hohen Bekanntheitsgrad und an der literarischen Qualität orientierte. Doch noch mehr Popularität als Dryden genoß ab der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts John Milton; sein Ruhm als Nationaldichter, der sich zu einem wahren Kult steigerte,<sup>3</sup> übertraf zeitweise denjenigen von Shakespeare und verbreitete sich auch auf

<sup>1</sup> Claude V. Palisca, Art. „Baroque“, in: *NGroveD*, Bd. 2, London 1980, S. 172–178. Zur Problematik der Anwendung des Barockbegriffs in der Literaturgeschichte s. Manfred Pfister, „Frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton“, in: *Englische Literaturgeschichte*, hrsg. v. H. U. Seeber, Stuttgart und Weimar 1999, S. 44.

<sup>2</sup> Robert Manson Myers, *Handel, Dryden & Milton*, London 1956, S. 17–23.

<sup>3</sup> Ruth Smith, „Handel's English librettists“, in: *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. v. D. Burrows, Cambridge 1997, S. 105.

dem europäischen Kontinent; nur an die Milton-Begeisterung Klopstocks sei hier erinnert. Es lag, zumal nach dem anhaltenden Erfolg von Thomas Arnes *Comus* (1738) auf den Text von Miltons Maskenspiel, auf der Hand, daß Händel ohne Zögern der Anregung von James Harris folgte, Miltons Frühwerke *L'Allegro* und *Il Penseroso* zu vertonen, doch nicht ohne eigene Ideen in die librettistische Gestaltung einzubringen.

Miltons 1645 veröffentlichte, aber schon um 1632, also inmitten der klassizistisch orientierten Stuartzeit (1603–1649) geschaffene Zwillingsgedichte widerspiegeln deren weiten Bildungshorizont ebenso wie die dörfliche Abgeschiedenheit und idyllische Naturnähe des Entstehungsorts (Horton, Buckinghamshire) in südeinglischer Landschaft. Die Gedichte waren herausragende, aber doch auch typische Poesie der englischen Spätrenaissance, einer Epoche, die vielfältige Anregungen des Humanismus und seiner Antikenrezeption aufgriff. Mit den italienischen Überschriften der Gedichte deutete Milton seine innige Vertrautheit mit der romanischen Überlieferung an;<sup>4</sup> die dann folgenden Verse belegen allenthalben die Anknüpfung an die humanistische Tradition der Melancholie-Diskussion und -Bewunderung, die von den unmittelbaren Vorgängern in England, dem elisabethanischen Satiriker John Marston (um 1575–1626, *Scourge of Villainie*) und dem Theologen Robert Burton (1577–1640; *Anatomy of Melancholy*, 1621), bis auf den florentinischen Philosophen Marsilio Ficino (1433–1499) und ins hohe Mittelalter (auf Dante, den Boccaccio in der *Vita di Dante*, 1360, gedr. 1477, einen „malinconico e pensoso“ nennt), letztlich bis auf die Naturlehre des Altertums zurückzuführen war. Angezeigt würde mit den fremdsprachigen Titeln Miltons zugleich die universelle und überzeitliche Dimension der in beiden Werken vorgenommenen Gegenüberstellung von Lebensfreude („Mirth“) und Schwermut („Melancholy“). Sie gelten Milton als antithetische, aber nicht polare oder extreme emotionale Grundhaltungen des Menschen, wobei seine Sympathie eindeutig bei der Schwermut und der sie umgebenden Nachtwelt, dem Reich der Kontemplation und der Inspiration, den dunklen Quellen des Spirituellen und Kreativen, liegt. Miltons Konzeption ist mit dem Gegensatz von lustigem Altengländertum und strengem Puritanertum innerhalb eines gespaltenen Gemüts nicht zu fassen;<sup>5</sup> sie geht weit über die Auskostung eines Zeitgefühls oder die Teilhabe an einer bloßen Modekrankheit hinaus. Eher schon nimmt der Dichter Vorstellungen einer Affinität von Schöpfung und Vereinsamung vorweg, wie sie im Geniezeitalter und in der Romantik üblich wurden. Die Personifizierung der Antithese in den allegorischen Gestalten des „Heiteren“ oder „Fröhlichen“ einerseits und des „Gedankenvollen“ oder „Nachdenklichen“ andererseits gestattete es, in schier unerschöpflicher Assoziationskette Natur- und Gesellschaftsbilder, Visionen und Mythen zu entwerfen.

Der flüchtige Blick auf die Gedichte und ihre von Harris angeregte und vom Komponisten kritisch begleitete Bearbeitung durch Charles Jennens läßt einen Schluß auf Händels kompositorische Intention und seinen Umgang mit dem poetisch anspruchsvollsten aller seiner Texte zu.<sup>6</sup> Paul Henry Lang und Winton Dean werteten Jennens Libretto mit Blick auf die Anforderungen der Musik wohlwollend als „altogether praiseworthy“ bzw.

<sup>4</sup> Frank T. Prince, *The Italian Element in Milton's Verse*, Oxford 1954, S. 66.

<sup>5</sup> Friedrich Chrysanther, *G. F. Händel*, 2. Aufl., Leipzig 1919, Bd. 3, S. 114.

<sup>6</sup> Zur Entstehungsgeschichte vgl. Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 35 f.

„most skilful“<sup>7</sup>, was bezüglich der geschickten Einteilung in Arien, Chöre, Seccorezitative und Accompagnati gewiß angemessen ist. Mit Blick auf die Orginaldichtung läßt sich dieses Lob jedoch nicht uneingeschränkt aufrecht erhalten. Zwar war die Bearbeitung keine bloße Verballhornung,<sup>8</sup> aber dennoch ein einschneidender Eingriff in die Struktur, und zwar 1. durch die Streichung von mehr als der Hälfte der Miltonschen Verszeilen, 2. durch die Ineinanderfügung der beiden Dichtungen und 3. durch die Anfügung eines dritten, der Figur des Moderato vorbehaltenen Teils.

Die radikale Textkürzung ist zum einen begründbar mit dem Zwang, die Überfülle an bildhaften Beschreibungen bei Milton und die auftrumpfend wirkende Demonstration klassischer Bildung auf ein überschaubares, faßliches Maß zu reduzieren und die durch den Gesang und seine instrumentale Einkleidung bedingte zeitliche Ausdehnung in Grenzen zu halten. Zum anderen war nur mittels Einschränkung das Problem zu lösen, daß anstelle des in der Oper üblichen Spektrums nuancierbarer Affekte eigentlich nur zwei relativ gemäßigte Affektlagen zum Tragen kommen. Die durchweg lyrische Haltung und fehlende dramatische Spannung schlossen den Aufbau einer ganzheitlichen oder zumindest partiellen Entwicklung oder Steigerung wie in den Oratorien – ich denke hier etwa an *Saul* – aus. Monotonie aber wäre das letzte gewesen, was sich der Dramatiker Händel erlauben hätte.

Die zweite Maßnahme des Librettisten, die nachweislich von Händel betrieben wurde,<sup>9</sup> bezog sich auf die Verschachtelung der beiden Dichtungen, und diente dem Aufbau einer dialogischen Anlage. Das separate Nacheinander im Original wurde durch das Alternieren kleinerer, inhaltlich sich entsprechender Zeilenblöcke ersetzt. Die ursprüngliche Einheit des Einzelgedichts wurde um des Kontrastes und der Varietät willen zerstört. Eine Strukturierung nach dem Vorbild eines poetischen Streitgesprächs oder realen Disputs war jedoch nur durch Verstöße gegen die Reimordnung und durch sinnwidrige Umstellungen zu realisieren. So wird z. B. in den Eingangsrezitativen des ersten Teils die Analogie der beiden von Milton analog gestalteten kurzen, zehnzeiligen Proömien aufgegeben; an die Stelle der zwei Quartinen mit umarmendem Reim und dem angefügten wechselreimigen Couplet tritt bei verringerter Zeilenzahl (7 statt 10) eine unreine Mischung aus Wechsel- und Paarreim. Damit ist jedoch nicht nur die Korrespondenz verloren gegangen, sondern auch der Sinnzusammenhang zerstört: die zwei ersten Zeilen des *Penseroso* „Hence vain deluding joyes / dwell in som idle brain“ („Fort ihr nichtigen Freuden / Wohnt in manch trägen Hirnen“) passen inhaltlich einfach nicht zusammen; ihre Zusammenfügung wirkt wie Flickschusterei. Daß Jennens jedoch im *Allegro*- und im *Penseroso*-Teil ausschließlich Verse von Milton verwendet und keine eigenen interpoliert, darf als Zeichen des Respekts vor dem rhetorischen Stil und der grandiosen Pathetik seiner dichterischen Sprache gewertet werden. Von letzterer wird in einer jüngst erschienenen sprachgeschichtlichen Studie gesagt, sie bilde die stilistische Brücke zwischen dem „grand style“ der Renaissance und der „sublime diction“ des 18.

<sup>7</sup> Paul Henry Lang, *George Frideric Handel*, New York 1966, S. 317; Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford 1959, S. 320.

<sup>8</sup> Myers, *Handel, Dryden & Milton* [s. Anm. 2], S. 53, spricht zuspitzend von „bowdlerized version“.

<sup>9</sup> Smith, „Handel's English librettists“ [s. Anm. 3], S. 102 und S. 304, verweist auf die Korrespondenz der Familie Harris, die Auskunft gibt über die Entstehung des Librettos von *L'Allegro*.

Jahrhunderts.<sup>10</sup> Mit der Affinität zum Erhabenen und der engen Verbindung von emphatischer Naturverherrlichung und tiefer subjektiver Empfindung dürfte die Attraktivität Miltons für die Zeitgenossen Händels und für den Komponisten selbst zu erklären sein.

Umso unerklärlicher ist die Ergänzung der zusammengebrachten und aufgeteilten Zwillingsgedichte durch einen dritten Teil, die laut Jennens Brief vom 4. Febr. 1742 an Edward Holdsworth auf ausdrücklichen Wunsch Händels erfolgte.<sup>11</sup> Sie ist der eigentliche librettistische Sündenfall des Textdichters und indirekt auch Händels: die neugedichteten Verse der Moderato-Figur gleiten nicht nur durch ihre Farb- und Klanglosigkeit und ihre leiernde Glätte poetisch ab, sondern – und das ist das entscheidende – auch die Schlußfolgerung Miltons wird aufgehoben, daß der nachdenkliche Penseroso, eben weil er zum Denken fähig ist, den Sieg über den heiteren Allegro davonträgt – daher war schließlich dem Penseroso und nicht dem leichter gewichtigen Gegner das letzte Wort eingeräumt. Offenbar haben Händel und Jennens, als sie die vermittelnde Figur des Moderato einführten, verkannt, daß nach Miltons damals neuem Verständnis die Melancholie kein chronischer Krankheitszustand und keine flüchtige Zeitempfindung ist, die nach Heilung, Linderung oder Zerstreung verlangen würde, sondern „im wesentlichen ein gesteigertes Ich-Gefühl“ zum Ausdruck bringt – gewissermaßen das Echo aus einer „Welt [...] der gesteigerten Empfindung, in der der Eindruck von sanften Tönen, süßen Düften, Träumen und Landschaften sich mischt mit dem Erlebnis des Dunkels, der Einsamkeit und sogar der Trauer“<sup>12</sup>. Die Wendung des Melancholie-Begriffs ins Positive, die Bedeutung einer freiwillig und dankbar eingenommenen Lebenshaltung, die sich bereits in der Bezeichnung „Penseroso“ (nicht etwa „Melancolico“) und in Formulierungen wie „divinest Melancholy“, „Goddess, sage and holy“ und „most musical, most melancholy“ niederschlägt, wurde offenbar nicht durchschaut oder ignoriert; andernfalls wäre wohl nie die Idee einer Versöhnung der Gegensätze, der Vereinigung der zwei Gedichte „in one Moral Design“ aufgekommen. Der im Brief von Jennens an Harris vom 29. Dezember 1739 wiedergegebene Einspruch Händels, im Librettoentwurf sei dem Penseroso zuviel Gewicht eingeräumt worden, was notwendigerweise ein Übermaß an ernster, trauriger Musik und den Überdruß des Publikums nach sich ziehe, war aus der Sicht des Komponisten erklärlich, weil er (fälschlich) melancholische Figur und traurigen Affekt in eins setzte; nichtsdestoweniger beruhte diese Gleichsetzung auf demselben Mißverständnis der Miltonschen Dichtung, das auch für die wohl von Händel gewünschte Hinzufügung des Moderato-Teils verantwortlich ist.

<sup>10</sup> Sylvia Adamson, „Literary Language“, in: *The Cambridge History of the English Language*, Vol. III: 1476–1776, hrsg. v. R. Lass, Cambridge 1999, S. 619: [Milton] „provides the stylistic bridge between the renaissance grand style and the sublime diction of eighteenth-century poetry“.

<sup>11</sup> Brief von Charles Jennens an Edward Holdsworth, 4. Februar 1742 (zit. nach *Händel-Handbuch*, Bd. 4, S. 344): „A little piece I wrote at Mr. Handel's request to be subjoyn'd to Milton's Allegro & Penseroso, to which He gave the Name of Il Moderato, & which united those independent Poems in one Moral Design, met with smart censures from I don't know who. I overheard one in the Theatre saying it was Moderato indeed, & the Wits at Tom's Coffee house honour'd it with the Name of Moderatissimo.“

<sup>12</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. v. C. Buschendorf, Frankfurt 1992, S. 337 f.

\*\*\*

Händel stand vor der nicht leichten Aufgabe, zwei lyrische Gedichte von epischen Ausmaßen und vielschichtigen Textaussagen zu einem oratorischen Stück ohne handelnde Personen und ohne Handlungsentwicklung zu vereinen und seine Hörer durch Vielfalt zu fesseln. Die Verteilung der allegorischen Figuren auf mehrere Sänger und den Chor war ein probates Mittel. Daß die Worte des Allegro abwechselnd vom Sopran, Tenor, Baß oder Chor sowie die des Penseroso vom Sopran (alternativ Alt) oder dem respondierenden Chor vorgetragen werden, während allein dem Moderato eine einzige Stimmlage, die des Baß, vorbehalten bleibt, ist eine etwas eigenartige, nicht einsichtige Stimmenverteilung, die vermuten läßt, daß es Händel nicht um rollenmäßige Vergegenwärtigung geht, sondern um die Adäquanz des jeweiligen Stimmungsbildes und des musikalischen Ausdrucks – unabhängig von der Figur, der Milton oder Jennens die Worte anvertraut haben. So wundert es auch nicht, daß dem Penseroso durchaus heitere Naturschilderungen, etwa die breit angelegte Sopranarie mit Flötensolo „Sweet bird“ in Teil I (Nr.12) übertragen wurden. Hingegen wird am Schluß desselben Teils (Nr. 19a) bei Allegros Schilderung des bäuerlichen Feiertags musikalisch auf engem Raum die fallende Stimmungsskala vom raschen unbeschwerten jugendlichen Tanzreigen mit typisch englischer (d. h. absteigender) Carillon-Begleitung bis zum choralartigen, an schleppenden Grabgesang erinnernden Schlummerlied durchlaufen. Letzteres ist eine eklatante musikalisch-rhetorische Übertreibung, die auf die im Verlauf des Stücks immer stärker sich durchsetzende Tendenz zum kirchlichen Ton des Feierlich-Erhabenen zurückzuführen ist.

Die Arie „Sweet bird, that shun'st the noise of folly“ aus dem ersten Teil (Nr. 12<sup>13</sup>) kommt, wie Chrysander treffend feststellte, „einem Wunderbilde an Idealität wie an Naturtreue“ gleich.<sup>14</sup> Im Lied der Nachtigall, das in die kontemplative Versenkung des Penseroso hineinklingt, gipfelt musikalisch die Serenitas des Werks. Während für den Dichter der wohltonende und weittragende Gesang der einsamen Nachtsängerin das poetische Sinnbild der Schönheit und der Liebe, aber auch der Trauer und der Melancholie war, ist er für den Komponisten Ausdruck ungetrübter Heiterkeit. Geradezu schwelgerisch kostet er in einem ungetrübtem *D*-Dur das Naturerlebnis aus. Sein Drang, den Vogelgesang mit seinen charakteristischen Intervall- und Temposchwankungen und Repetitionen realistisch nachzuahmen, ist derart mächtig, daß die ausgedehnten Rahmenteile der *Da-capo*-Arie einschließlich des Vorspiels aus Flötensolo mit Baßbegleitung völlig beherrscht sind von den rhythmisch variierenden Quart- und Terzketten, den punktierten Sekundfolgen der einen oder auch beider Flöten und der sie verdoppelnd unterstützenden Streicher. Die echoartigen Repliken und koloraturenartigen Verdopplungen des Lauschenden vermitteln den Eindruck, daß Naturlaut und Menschenlaut eins geworden sind. Auch im langsameren und leiseren *d*-Moll-Mittelteil, wo die Nachtigall schweigt und die Sinnestätigkeit des Penseroso für kurze Zeit vom Hören zum Schauen wechselt, vermag der Sänger nur ansatzweise eine eigene Melodie zu entfalten. Alsbald fällt er wieder ins Imitieren zurück, indem er die visuell erfaßbare, stumme Bewegung

<sup>13</sup> *Hallsche Händel-Ausgabe*, Serie I, Bd. 16, hrsg. v. J. S. Hall und M. V. Hall, Leipzig 1965, S. 40–49.

<sup>14</sup> Chrysander, *G. F. Händel* [s. Anm. 5], S. 122.

des aufsteigenden Mondes in einem langen, pausendurchsetzten Stufengang bis hoch zur Tredecim musikalisch nachzeichnet. Unter den vielen musikalischen Naturschilderungen der Barockzeit gibt es kaum eine andere, in der die belebte Natur nicht bloß als Objekt dargestellt, sondern als elementares Geschehen rein durch Töne erfahrbar gemacht und die Einswerdung des Menschen mit dem All in berückendem Wohllaut und vollkommener Harmonie evoziert wird. Händels Vorgriff auf Empfindsamkeit und Romantik ist in dieser Arie trotz seiner dem Text („most musical, most melancholy“) nicht voll entsprechenden Unterdrückung des melancholischen Untertons deutlich vernehmbar.<sup>15</sup>

Es ist nun aber nicht der heitere Natur- und Sphärenklang, sondern der ernste Kirchenchor, der unserer Komposition vom Übergang zu ihrem zweiten Teil an und vor allem im Schlußteil einen unverkennbar geistlichen Charakter verleiht. Er repräsentiert gewissermaßen die Schattenseite jenes Vorgriffs auf eine andere, stärker sensibilisierte, poetischere Zeit. Höhepunkte der sakralen Atmosphäre sind die beiden Chöre am Schluß des zweiten und des dritten Teils. In beiden Fällen handelt es sich textlich um Gebetschöre<sup>16</sup>, aber solche ohne Gottesbezug und dramatische Implikation, die weil der eine die Melancholie und der andere die Moderation (Mäßigung) anruft und so diese Haltungen als letzte Steigerung der Kontemplationen in die Sphäre des Sakralen oder Mystischen gerückt werden. Beide Chöre basieren auf zwei metrisch und reimmäßig gleichen und sprachlich verwandten Versen:

Schlußchor Teil II, Nr. 33 (Text von Milton):

„These pleasures, Melancholy, give, / And I with thee will choose to live.“ (Gib, Melancholie, diese Freuden, / Und ich werde mich entschließen, mit Dir zu leben);

Schlußchor Teil III, Nr. 40 (Text von Jennens):

„Thy pleasures, Moderation, give, / In them alone we truly live.“ (Gib, Mäßigung, deine Freuden, / Mit ihnen allein leben wir wahrhaftig).

Der Unterschied der Aussage ist offensichtlich: Im ersteren Fall wird die Möglichkeit einer bestimmten Daseinsweise, die freie Wahl für die melancholische Existenz erwogen; im zweiten Fall wird die Gewißheit der einzig richtigen Lebensart, der moderaten, als unumstößliche Wahrheit konstatiert.

Mit den Freuden des melancholischen Penseroso meinte Milton die Stille klösterlicher Abgeschiedenheit, das Sichversenken, die Innenschau, die Einkehr, das erfüllte Leben in vornehmer Rückgezogenheit, die Erfahrung der Transzendenz durch sakrale Musik, wie sie bereits im vorangegangenen Chor Nr. 31 beschworen wird: „There let the pealing blow / To the fullvoic'd choir below / In service high and anthem clear“ (Dort, zu der Orgel Schall, empor / Tön ein Lied in vollem Chor / Im heil'gen Dienst ein frommer

<sup>15</sup> Vgl. Theodor Wolpers, „Händel und die englische Kultur seiner Zeit“, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, hrsg. v. H. J. Marx, Göttingen 1996, Bd. 6, S. 22–25.

<sup>16</sup> Heinz Meier unterscheidet in seinem Buch *Typus und Funktion der Chorsätze in Georg Friedrich Händels Oratorien*, 2. Aufl. Wiesbaden 1975, Klagechöre, Gebetschöre, Anbetungschöre, Amen- und Hallelujachöre, Sentenzchöre und Aufbruchgesänge.

Sang), – also insgesamt der genaue Gegensatz zur diesseitigen, fröhlichen, extrovertierten, tanz- und theaterfreudigen Daseinsweise des Allegro.

Die Freuden des Moderato sind aber bei Jennens und Händel ganz andere: es sind die Ideale von Ordnung, Maß, Zufriedenheit, Genügsamkeit. Moderato entscheidet sich also in allen existentiellen Belangen für das „golden mean“. Das goldene Mittelmaß war aber alles andere als die Wertvorstellung des immer noch aristokratischen Miltonschen Jahrhunderts, das einst die Harmonie der universalen Ordnung im Metaphysischen suchte und der schöpferischen Intuition und Phantasie ungezügelter Lauf lassen wollte. Mäßigung im Denken, Fühlen und Handeln („moderation“, „sweet tem[p]rance“, „contentment“, „frugality“ und „chaste love by reason led secure“ sind die weiteren im Text genannten Konnotationen) war ein in England im 18. Jahrhundert sich gerade erst einbürgerndes Ideal des Vernunftzeitalters, das auf Sittlichkeit und moralische Einsicht bauen, Bescheidenheit, Ausgewogenheit, d. h. aber auch Akzeptanz des Gegebenen zu obersten gesellschaftlichen und individuellen Maximen erklären und selbst das Ästhetische nur als Anwendungsbereich der Vernunft, als Kunsthandwerk und nicht als Reich der schöpferischen Begabung oder Eingebung anerkennen wollte. Die Nähe zur Denkweise bürgerlicher Kreise des protestantischen und speziell des pietistisch reformierten Deutschland ist unverkennbar: Händel, der Mitteldeutsche, muß sie gespürt haben.

Den Schluß von Teil II bildet eine Chorfüge, die von einem Orgelvorspiel (ad lib.) und einem kurzen, elftaktigen Sopransolo eingeleitet wird;<sup>17</sup> im Vorspiel und im Vokalsolo erklingt das Soggetto der anschließenden Doppelfuge. Es handelt sich um zwei eng miteinander verwandte, stark expressive Themen im dorischen Kirchenton von monumentaler Schlichtheit und straffer Zielstrebigkeit. Beide Themen sind zweigliedrig gebaut und setzen sich zusammen aus einer aufsteigenden Bewegung bis zur Oktav, die mittels emphatischem Quartsprung erreicht wird, und einem stufenweisen Abgang, der beim Hauptthema zur Quart und beim Nebenthema zum gemeinsamen Grundton zurückführt. Dem Hauptthema sind die beiden Verse („ich werde mich entschließen, mit Dir zu leben“) zugeordnet, dem Gegenthema jedoch nur der zweite Vers. Das Thema ist nicht originär, sondern eine Tonfolge, die Händel dem ersten seiner Chandos Anthems entnommen hat: dem Anthem *As pants the Hart for cooling streams* („Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott zu dir“, 42. Psalm; HWV 251a). Dieses Stück ist vermutlich Händels erste anglikanische Kirchenmusik, die er unmittelbar nach seiner zweiten Ankunft in England im Herbst 1712 für einen Routine-Gottesdienst der Chapel Royal im St. James's Palace komponierte – nach Graydon Beeks „die am wenigsten italienische aller geistlichen Kompositionen Händels“<sup>18</sup>, die sowohl englische als auch deutsche Traditionen widerspiegelt und deren imitiertes Thema, so Beeks, Händel vermutlich von seinem Kompositionsunterricht bei Zachow her vertraut war. Es war ein typisches Wandertema,<sup>19</sup> das mit rhythmischen Varianten seit Heinrich Isaac bei vielen Kirchenkomponisten wie Orlando di Lasso, Claudio Monteverdi, Antonio Caldara und John Blow nachzuweisen ist, instrumentaliter auch in

<sup>17</sup> *Hallische Händel-Ausgabe* [s. Anm. 13], I/16, S. 144–152.

<sup>18</sup> Graydon Beeks, „Handel's sacred music“, in: *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. v. D. Burrows, Cambridge 1997, S. 168.

<sup>19</sup> Hanns-Bertold Dietz, *Die Chorfüge bei Händel*, Tutzing 1961, S. 22 f.

Henry Purcells Triosonaten von 1683 (Sonata I). Es ist durchaus denkbar, daß die im Chor mit Sopransolo Nr. 31 gesungene Verszeile Miltons „In service high and anthem clear“ Händels Erinnerung an die eigenen kirchen-musikalischen Anfänge in England wachgerufen hat; es ist jedoch auch vorstellbar, daß Händel das Wort Melancholie assoziativ mit jenem berühmten Klagepsalm in Verbindung brachte, in dem ein seelisch Leidender in seiner Trübnis und Verlassenheit Gott um Hilfe und um ein Zeichen seiner Gegenwärtigkeit anruft.

Beim Schlußchor von Teil III,<sup>20</sup> also am Ende des Werks, wo die Bitte an den Moderato gerichtet wird, seine milden Gaben zu verteilen, ist die Herkunft von Thema und Technik aus der Heimatregion Händels eindeutig. Das Thema, das zunächst im homophonen vierstimmigen Satz exponiert und sodann kontrapunktisch durchgeführt wird, um schließlich in der für Händel typischen Weise wieder in Homophonie bekräftigt zu werden,<sup>21</sup> ist die variierte Melodie der Anfangszeile des Luther-Lieds *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* aus dem Jahre 1543. Man darf davon ausgehen, daß auch dieser Choral zu den Stücken gehörte, die Händel bereits in seiner Jugend kennengelernt und in Erinnerung behalten hat.<sup>22</sup> Die Textaussage des zitierten Chorals, die den Jennenschen Text kommentiert, ist das Ersuchen um Beistand beim Verfolgen der Wahrheit bis zum Tode. Sie kann als Händels persönliche Interpretation des Stücks und als Unterstreichung seiner Moral verstanden werden: das unbedingte Gottesvertrauen und das Streben nach Mäßigung als oberste Gebote eines vernunftbestimmten christlichen Lebens, mit all ihren Seitenaspekten wie Selbstbescheidung, Genügsamkeit, Ordnungsliebe und kräftebündelnder Entsagung. Die Konstatierung der protestantischen Ethik findet ihren krönenden Abschluß in der groß angelegten, instrumental begleitenden Choralbearbeitung im Verkündungsstil eines mitteldeutschen geistlichen Oratoriums.

\*\*\*

Abschließend sei der dargelegte Vorgang noch einmal zusammengefaßt: Händel, der in Mitteldeutschland seine ersten, in Italien seine entscheidenden künstlerischen Erfahrungen und in England sein unstetes Glück gemacht hat, sucht jenseits der Lebensmitte einen neuen Weg, sein kritisches englisches Publikum mit vertonter hoher Literatur zu gewinnen. Er und sein Librettist bemächtigen sich der Dichtung Miltons ohne Scheu vor ihrer poetischen Gestalt, doch unter Wahrung bzw. Nachahmung des erhabenen Sprachstils. Sie bringen die lyrischen Texte in eine dialogische, oratorienhafte Struktur und heben die antithetische Anlage durch Anfügung einer Neudichtung auf; dieser Zusatz relativiert die Kernaussage des Originals; er hebt sie geradezu auf. Die Antithese des Heiteren und des Nachdenklichen, die der Dichter mit einer unzweideutigen Entscheidung für den letzteren und mit einer Eloge auf dessen inspirative melancholische

<sup>20</sup> *Hallsche Händel-Ausgabe* [s. Anm. 13], I/16, S. 179–184.

<sup>21</sup> Zu Händels „gemischter“ Fugentechnik vgl. Georg-Friedrich Wieber, *Die Chorfüge in Händels Werken*, Diss. Frankfurt a. M. 1958, bes. S. 144 ff.

<sup>22</sup> Zu Händels Verhältnis zum Kirchenlied und zum vorliegenden Choralzitat vgl. Arnold Schering, „Händel und der protestantische Choral“, in: *Händel-Jahrbuch* 1 (1928), S. 27–40, bes. S. 32 f.

Gestimmtheit beschlossen hat, wird gewissermaßen zur Versöhnung gebracht: in einer allegorischen Figur, die das Mittelmaß, positiv ausgedrückt: die goldene Mitte, zum Lebensprinzip erhebt. Die Mitte zwischen den entgegengesetzten Affekten steht für die Mäßigung in allen Bereichen des Empfindens und des persönlichen oder sozialen Handelns. Die im Grunde religiöse Lehre dieses Stückes, mit der Händel sich aufgrund seiner ganzheitlichen harmonischen Menschenauffassung identifiziert – das belegen die Rückgriffe auf die frühe kirchenmusikalische Erfahrung –, zielt auf die Anweisung zu einem erfüllten Leben auf dem Pfad der Mitte und auf die unbedingte Akzeptanz der Gegebenheiten. Das affirmative Ergebnismotto des Oratoriums *Jephtha* „Whatever is, is right“ ist in diesem philosophisch-religiösen Bekenntniswerk vorweggenommen.<sup>23</sup>

Die verkündete Moral war im protestantischen Deutschland seit Luther eine Selbstverständlichkeit. (Nebenbei sei erwähnt, daß Carl Philipp Emanuel Bach 1751 in einer Triosonate den Triumph des Sanguineus und des Melancholicus gleichfalls zur versöhnenden Lösung bringen wird.<sup>24</sup>) Sie war auch anglikanisch oder streng puritanisch gesinnten und dennoch toleranten Engländern vertraut, wurde jedoch noch längst nicht zu den Grundsätzen des Common sense gerechnet. Disziplinierende, mäßigende, quietistische Tugenden paßten schwerlich in ein öffentliches Bewußtsein, das dem freien, risikobereiten Unternehmertum huldigte und immer noch im Glauben an das auserwählte Volk die imperiale Eroberung der Welt zum Staatsziel erhob. Händel mußte dies aus Reaktionen auf die ersten, offenbar recht erfolgreichen Aufführungen (Erstaufführung am 27. Febr. 1740) erkannt haben. Jennens bittere Feststellung trifft wohl den Punkt, der Moderato-Teil sei bei der Aufführung im Theater auf schneidende Kritik gestoßen („met with smart censures“) und in der Tat als „moderato“ – „mäßig“ oder „gemäßigt“ – empfunden worden; Witzbolde im Kaffeehaus hätten ihn sogar mit dem Wort moderatissimo bedacht.<sup>25</sup>

Es spricht für Händels sprichwörtlichen Pragmatismus, daß er bei späteren Londoner Aufführungen ab 1741, dem Jahr nach der ersten an sich recht erfolgreichen, den Moderato-Teil ausließ, der ihm bei der Konzeption des Werkes offenbar am Herzen gelegen hatte. An seine Stelle setzte Händel in der (unter verkürztem Titel *L'Allegro ed il Penseroso* angezeigten) Aufführung am 8. April 1741 die *Ode on St. Cecilia's Day* auf den Text von Dryden, während er in Dublin am 19. Dez. 1741 und am 13. Jan. 1742 zunächst alle drei Teile, dann gleichfalls (17. März 1742) die verkürzte Fassung zu Gehör brachte.<sup>26</sup> In einem Brief aus Dublin an Jennens hielt Händel es für angebracht, die Akzeptanz des Moderato-Teils durch die hochrangige geistliche und gebildete Hörerschaft herauszustellen: „I assure you that the Words of the Moderato are vastly admired“.<sup>27</sup> Bei den nachfolgenden Aufführungen zu Lebzeiten Händels in London, Gloucester, Salisbury, Oxford und Bristol wurde zumeist die zweiteilige Version durch eine andere Komposition ergänzt. Das läßt nur den Schluß zu, daß Händel mit den ersten

<sup>23</sup> Wolfgang Ruf, „Whatever is, is right“. *Die Weltsicht in Händels Oratorium Jephtha*, Symposien-Bericht Karlsruhe bis 1997, hrsg. v. H. J. Marx, Laaber 1998, S. 323–332.

<sup>24</sup> Hans Mersmann, „Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch* 1917, S. 137–170.

<sup>25</sup> Vgl. das Zitat in Anmerkung 10.

<sup>26</sup> *Händel-Handbuch*, Bd. 4, Leipzig 1985, S. 332 f. und S. 340 f.

<sup>27</sup> Ebd., S. 341.

beiden Teilen den Geschmack getroffen, aber mit seiner Deutung und Erweiterung des Stückes den Erwartungshorizont überspannt hat. Für die Tatsache, daß Händel bevorzugt die Cäcilienode anfügte, gibt es zwei Erklärungen: zum einen entsprach der Lobpreis auf die Macht der Harmonie dem Weltbild, in das Händel und Jennens die Miltonschen Gedichte einpassen wollten; zum anderen nahm der durchweg positive, bisweilen gefällige, vorklassisch empfindsame Tonfall der Ode nicht wenig von jenem religiösen Pathos zurück, das *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* zunehmend durchdrungen hatte. (Die Sopranarie mit Cellosolo der Ode *What passion cannot Music raise* ist das Pendant zu der Arie „Sweet bird“ des *Penseroso*.) Fragen wir abschließend nach dem weltlichen oder geistlichen Charakter und nach dem Gattungstypus des Stücks. Der bei Gattungsbezeichnungen recht sorgfältige Komponist hat hier auf eine Angabe verzichtet. Der Textinhalt ist weltlich-moralisierend, nicht geistlich, doch durch die Musik erhält das Werk einen geistlichen Tonfall, der zum Teil überzeugender, kirchlicher, wirkt als der Ton der geistlichen Oratorien, etwa *Sauls* oder des *Messias*. Es handelt sich bei diesem Stück weder um eine Oper, noch um ein Oratorium oder eine Ode. Man kann wohl am ehesten von einer Cantata morale sprechen, wie Händel sie in Italien kennengelernt hatte. Unter den Kompositionen Händels steht dieses Stück dem Frühwerk *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* von 1707 am nächsten, das Händel zwar als Oratorium bezeichnet hat, das aber nach Carolyn Gianturco richtiger in die italienische und besonders in Rom gepflegte Gattung der Cantata morale einzuordnen ist.<sup>28</sup> Mit *Il Trionfo*, das Händel im Krisenjahr 1737 in stark bearbeiteter, pasticcioartiger Fassung unter dem geänderten Titel *Il Trionfo del Tempo e della Verità* wieder zur Aufführung brachte, teilt *L'Allegro* das Prinzip der allegorischen Antithese und die didaktische Intention eines Verzichts auf die eitlen Freuden der Sinnlichkeit und der Hinführung des Menschen zur Praktizierung des Guten, Vernünftigen und Wahrhaftigen. Daß das Thema Melancholie Händel noch weiterhin beschäftigt hat, zeigt das Oratorium-Pasticcio *The Triumph of Time and Truth* (HWV 71) von 1757. Die dort enthaltene Arie (Nr. 18a) „Melancholy is a folly“ ist eine Parodie der Arie der Bellezza *Ricco pino* aus dem Teil II des Werks von 1707; in ihr geht es um die Güter, die über Bord geworfen werden, um sicher in den Hafen zu gelangen.<sup>29</sup>

Die Überlegung ist letztlich müßig, welcher Gattung *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* zuzuordnen ist und ob diese außergewöhnliche Komposition nun mehr ein italienisches, römisches, englisches, deutsches, ein mitteldeutsches oder ein europäisches Kunstwerk ist. Es hat von allem etwas und ist daher so universell, wie nur ein Werk von Händel sein kann.

<sup>28</sup> Carolyn Gianturco, „Cantate spirituali e morali“, with a description on the papal sacred cantata tradition for Christmas 1676–1740“, in: *Music and Letters* 73 (1992), S. 10 f.

<sup>29</sup> Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 253.

## Besprechung

Aleksandra Patalas, *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, Kraków 1999, ISBN 83-7099-090-8.

Die Preußische Staatsbibliothek – bis 1918 Königliche Bibliothek, heute Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz – war zu Beginn des 20. Jahrhunderts die zentrale Universalbibliothek des Deutschen Reiches. Sie besaß einen fast drei Millionen Einheiten umfassenden Buchbestand, nahm ferner überregionale bibliothekarische Aufgaben für Deutschland wahr und zeichnete sich insbesondere durch wertvolle Sondersammlungen aus. Die Schrecken des Zweiten Weltkriegs hatten für die Institution schwerwiegende Folgen. Ihre Bestände wurden ab 1940 nach und nach vollständig in 30 verschiedene, auf das gesamte Territorium des damaligen Reiches verteilte Depots ausgelagert. Aus diesen Orten, die nach Kriegsende zu unterschiedlichen Besatzungszonen sowie zu Polen und der Tschechoslowakei gehörten, kehrten die Bücher und Handschriften nur teilweise nach Berlin zurück. Bis heute ist das Schicksal mancher Materialien ungewiß. Zudem hatte die deutsche Teilung auch eine Teilung der Bibliothek zur Folge, die erst 1992 überwunden wurde.

Der Lauf der Geschichte ist auch an der 1842 gegründeten Musikabteilung nicht spurlos vorbegegangen. Im Rahmen umfangreicher Sicherungsmaßnahmen wurden unter anderem 1941 wertvolle Autographe, zahlreiche Musiksammelhandschriften des 14.–17. Jahrhunderts und über 2000 Musikdrucke des 16.–17. Jahrhunderts nach Schloß Fürstenstein (Książ) und später weiter nach Grüssau (Krzeszów) in Schlesien transportiert. Wie erst Mitte der 1970er Jahre bekannt und 1980 von polnischer Seite offiziell bestätigt wurde, gelangten die Musikalien nach dem Krieg in die Biblioteka Jagiellonska nach Krakau, wo sie bis heute aufbewahrt werden.

Die vormalig zur Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek gehörenden und nun in Krakau verwahrten Musikdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts sind im Internationalen Quellenlexikon (RISM) weder im Hauptteil noch in den ab 1986 erstellten Addenda erfaßt. Damit waren die umfangreichen Bestände in den letzten Jahrzehnten nur schwierig nachzuweisen. Zahlreiche Titel, die Robert Eitner in seinem *Biographisch-bibliographischen Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten* (Leipzig 1900–1904; Reprint Wiesbaden 1959–1960) bzw. in seiner *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Berlin 1877, Reprint Hildesheim 1977) als Besitz der Königlichen Bibliothek aufführte, die gegenwärtig in Berlin aber nicht mehr vorhanden sind, konnten in der Jagiellonen-Bibliothek bislang lediglich vermutet werden. Durch den 1999 erschienenen Katalog von Aleksandra Patalas wird diese bibliographische Lücke geschlossen. Daß sich Patalas' Werk primär als Ergänzung zu RISM versteht, läßt sich bereits an seiner Anlage erkennen. Entsprechend der jeweiligen RISM-Reihen untergliedert die Autorin ihren englisch-polnisch verfaßten Katalog in die Abteilungen

„Composer's Collections“ (Teil I mit Autorenangabe, Teil II anonyme Drucke; in RISM Reihe A I), „Anthologies“ (in RISM Reihe A II) und „German Hymn Books“ (in RISM im DKL). Auch der Aufbau der einzelnen Einträge (Komponist, Titel, Erscheinungsvermerk, erhaltene Stimmbücher, bei Sammelwerken zudem Angaben zu den in einem Druck vertretenen Komponisten und der Anzahl ihrer Werke) orientiert sich im wesentlichen an RISM. Die Angaben wurden in einigen Punkten jedoch deutlich verbessert: Die Titel erscheinen diplomatisch genau; das Impressum, dessen Inhalt in RISM völlig undifferenziert vermittelt wird, ist bei Patalas einmal vorlagengetreu und zusätzlich einmal normiert wiedergegeben. Die vorhandenen Stimmbücher, die in RISM mit standardisierten Abkürzungen erfaßt werden, sind bei Patalas mit Originalbezeichnungen aufgeführt. Wie in RISM so fehlen auch bei Patalas Hinweise auf Titelholzschnitte, Widmungsträger sowie unterschiedliche Beiträge, die für die Katalogisierung alter Musikdrucke wünschenswert sind.

Der Katalog wird ergänzt durch ein alphabetisches Namensregister, in das alle Komponisten aufgenommen sind. Es leistet gerade für den Bereich der Sammeldrucke wertvolle Dienste. Ein entsprechender Band, der eigentlich die Grundlage für die Arbeit mit Anthologien ist, steht bei RISM seit Jahren bzw. Jahrzehnten aus. Leider verzichtet Patalas darauf, auch die Drucker und Verleger systematisch in einem Register zu erfassen, obwohl sie die Vorarbeiten dazu mit den standardisierten Erscheinungsvermerken im wesentlichen schon geleistet hat.

Um ihren Katalog an die vorhandenen allgemeinen bibliographischen Nachweisinstrumente anzubinden, gibt Patalas für jeden Druck entsprechende Einträge in Eitner und RISM an – letzteres natürlich nur, wenn Parallelexemplare in anderen Bibliotheken vorhanden sind. Ferner kennzeichnet sie singular überlieferte Titel, Stimmen und Auflagen. Da die Verfasserin die Addenda-Bände von RISM (1986–1999) nicht berücksichtigt und außerdem bis heute immer wieder neue Drucke auftauchen, sind diese Angaben allerdings nur unter Vorbehalt gültig.<sup>1</sup> Dennoch vermittelt der Katalog durch die Hervorhebung der Unika ein eindrucksvolles Bild der besonderen Qualität der einst in Berlin zusammengetragenen Drucksammlung. Die über 300 singular überlieferten Drucke sind inhaltlich breit gestreut. Es handelt sich um Musik und Publikationen aus allen Teilen Deutschlands und aus Italien sowie um einzelne Stücke aus Frankreich und England. Unter ihnen finden sich Werke aller in der Zeit gängigen Gattungen – Geistliches wie Weltliches, Vokales wie Instrumentales.

<sup>1</sup> Nicht oder nur in einzelnen Stimmen unikat sind zum Beispiel folgende Drucke: Constantin Christian Dedekind, *Singende Sonn- und Fest-Taags unterlägete Ahndachten*, Dresden 1683 (auch in D-LEu und DK-Kk), Thomas Elsbeth, *Neue ausserlesene Lieder*, Liegnitz 1607 (auch in PL-WRu), Costanzo Festa, *Il primo libro de madrigali a tre voci*, Venedig 1568 (auch in I-BRE), Melchior Franck, *Christliche Vnterthänige Musicalische Glückwünschung*, Coburg 1625 (auch in GB-Lbl), Giovanni Antonio Mangoni, *Sacra cantica seu motecta*, Venedig 1617 (auch in I-AOc), Samuel Michael, *Canzonett zu Ehren ... dem Herrn Georg Ernst Nossbachen*, Leipzig 1627 (auch in PL-WRu), Samuel Scheidt, *Drey schöne Ding*, Leipzig 1641 (auch in D-HAmk), Johann Hermann Schein, *Stipendium peccati*, Leipzig 1621 (auch in D-HAu), ders., *Sterbeliedlein*, Leipzig 1622 (auch in GB-Lbl). Von Michael Altenburgs *Gaudium christianum* (Jena 1617) wurde ferner von Markus Rathey ein weiteres Exemplar in Mühlhausen aufgefunden (siehe Markus Rathey, „Gaudium christianum. Michael Altenburg und das Reformationsjubiläum 1617“, in: *SJb* 20, 1998, S. 107–122).

Betrachten wir exemplarisch den mitteldeutschen Raum, so sind zum Beispiel die zahlreichen Drucke Johann Hermann Scheins von besonderer Bedeutung. Nach Patalas sind 53 seiner Veröffentlichungen nur in Krakau nachweisbar.<sup>2</sup> Es handelt sich durchweg um Gelegenheitskompositionen – Trauer- und Hochzeitsmusiken –, die auch in der ersten, noch vor dem Zweiten Weltkrieg abgeschlossenen Schein-Gesamtausgabe (Leipzig 1901–1923) von Arthur Prüfer keine Berücksichtigung fanden. Sie dokumentieren, in welchem starkem Maße der Leipziger Thomaskantor spätestens ab 1620 in ein florierendes bürgerliches Musikleben eingebunden war, das der musikalischen Ausschmückung von Hochzeit und Tod eine bedeutende Rolle zuwies. Der Bereich der Leipziger Gelegenheitsmusiken wird ferner durch zwei als Unika überlieferte Werke von Samuel Michael – von 1628 bis 1632 Organist der dortigen Nicolai-Kirche – erweitert. Eine gänzlich andere Facette des Musiklebens der Messestadt zeigt sich in zwei Sammlungen, die von den berühmten Leipziger Stadtpfeifern Johann Pezel (*Schöne lustige und anmuthige neue Arien*, Leipzig 1672) und Gottfried Reiche (*Vier und zwanzig neue Quatricinia mit einem Cornett und drey Trombonen*, Leipzig 1696) veröffentlicht wurden. Die zuletzt genannte Sammlung vermittelt einen Eindruck von der Musik, die täglich vom Turm des Leipziger Rathauses erklang.<sup>3</sup> Der in Krakau verwahrte Bestand birgt jedoch auch reiches Material aus verschiedenen kleineren mitteldeutschen Städten, die ihre eigenes Musikleben pflegten. Hervorzuheben sind zum Beispiel zahlreiche, jeweils nur in einem Exemplar überlieferte Veröffentlichungen von Johann Dilliger (1593–1647). Neben verschiedenen Gelegenheitswerken und einzelnen kleineren Individualdrucken liegen einige Sammelwerke vor, in denen Dilliger eigene Werke mit Kompositionen anderer deutscher sowie auch italienischer Musiker kombiniert. Sie geben zumindest einen kleinen Einblick in das Repertoire, das zu damaligen Zeiten in Mitteldeutschland außerhalb der Zentren Leipzig und Dresden bekannt war. Ein für die mitteldeutsche Musikgeschichte besonders wertvolles Stück der in Krakau liegenden Sammlung ist ferner der von Burckhardt Großmann zusammengestellte Sammeldruck *Angst der Hellen und Friede der Seelen* (Jena 1623), von dem in anderen Bibliotheken lediglich einzelne Stimmbücher erhalten blieben.<sup>4</sup>

Die zahlreichen Unika ergänzen nachhaltig unser Wissen zur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Tatsache, daß in Krakau mehr als dreihundert Drucke vorliegen, die nur in einem Exemplar auf uns gekommen sind, veranschaulicht jedoch auch, wie leicht gerade kleinere Veröffentlichungen verloren gingen. Damit wird erneut deutlich, daß das heute überlieferte Repertoire wirklich nur einen Ausschnitt des einstmals gedruckten darstellt.

<sup>2</sup> Für zwei Drucke ist in RISM allerdings ein weiterer Nachweis gegeben, vgl. Anm. 1.

<sup>3</sup> Reiches Sammlung wurde noch vor dem Krieg von Adolf Müller in einer modernen Edition vorgelegt (Dresden 1927).

<sup>4</sup> An Einzelstimmen ist der Tenor in PL-WRu und der Alt in D-Rp erhalten. Nach der in der Jagiellonen-Bibliothek vorhandenen Quelle (Mus. ant. pract. G 930) wurde die Sammlung bereits 1994 von Christoph Wolff in einer Neuausgabe zugänglich gemacht (*Anguish of Hell and Peace of Soul. Angst der Hellen und Friede der Seelen compiled by Burckhardt Großmann, Jena 1623. A Collection of Sixteen Motets on Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz and others*, hrsg. v. Christoph Wolff unter Mitarbeit von Daniel Melamed, President and fellows of Harvard College 1994).

Patalas beschränkt sich in ihrem Katalog nicht auf den reinen bibliographischen Nachweis der Drucke. Sie erweitert die Perspektive, indem sie die Einträge durch exemplarspezifische Mitteilungen ergänzt. Dazu gehört als erstes die Mitteilung der Signaturen; es handelt sich um die traditionellen Signaturen der Serie Mus[ica] ant[ica] pract[ica] der Preußischen Staatsbibliothek, über die die Materialien in der Jagiellonen-Bibliothek weiterhin verwaltet werden. Darüber hinaus gibt Patalas Provenienzen und Vorbesitzer an, sofern sie durch handschriftliche Namenszüge und Stempel in den Drucken nachgewiesen sind. Außerdem finden sich Hinweise auf in den Drucken vorhandene handschriftliche Eintragungen, seien es Kommentare, nachgetragene Werke oder anderes. Und schließlich macht die Autorin Aussagen zu handschriftlich ergänzten oder fehlenden Seiten.

Die exemplarspezifischen Angaben geben wertvolle Einblicke in die vielschichtige Entstehungsgeschichte des Bestands, der im wesentlichen im 19. Jahrhundert aus Privatsammlungen zusammengetragen wurde. Wie schon bei einer ersten Durchsicht des Katalogs deutlich wird, kam bereits im Jahr 1841 mit der Sammlung Georg Poelchaus ein wesentlicher Grundbestand an frühen Musikdrucken in die damalige Königliche Bibliothek. Knapp zwanzig Jahre später erfuhr dieser durch die Sammlung des Tenoristen und Klavierlehrers Ludwig Landsberg (1807–1858) besonders im Bereich der italienischen Druckwerke bedeutende Ergänzungen. Patalas weist zwar nur knapp zwanzig Titel nach, die Landsbergs Namen tragen. Insgesamt gelangten aus seinem Besitz jedoch mehrere hundert Drucke in die Königliche Bibliothek. Um die Zusammengehörigkeit dieser Materialien zu verdeutlichen, wäre die Mitteilung der in den meisten Exemplaren vorhandenen Akzessionsnummer hilfreich gewesen. In den folgenden Jahrzehnten profitierte die Königliche Bibliothek mehrfach von Dublettenaussonderungen anderer Institutionen, auf die man bei Patalas durch die Hinweise „Bibliotheca Regia Monacensis, Duplum“ oder „Doublette der Stadtbibliothek zu Breslau“ aufmerksam wird. Im Jahr 1861 wurden im Zuge eines Austausches von Dubletten über fünfzig Drucke der damaligen Königlichen Bibliothek München in den Berliner Bestand integriert. Die in den 1880er Jahren in Breslau ausgesonderten Exemplare kamen auf unterschiedlichen Wegen in die preußische Hauptstadt. Die Berliner Bibliothek erwarb sie zum Teil aus dem Nachlaß von Werner Wolffheim (1929) und aus dem Leipziger Antiquariat Karl Max Poppe (1938).<sup>5</sup> Auch diese Zusammenhänge lassen sich nur über die im Katalog leider fehlenden Akzessionsnummern nachvollziehen.<sup>6</sup>

Patalas' Angaben erhellen ferner den ursprünglichen historischen Kontext einzelner Drucke. Eindrucksvolle Belege hierfür sind Exemplare mit handschriftlichen Widmungen, wie sie von Melchior Franck, Valentin Hausmann und Hieronymus Praetorius vor-

<sup>5</sup> Vgl. die Kataloge *Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim. II. Teil Textband. Versteigerung: Montag, den 3. Juni bis Sonnabend, den 8. Juni 1929*, hrsg. v. M. Breslauer und L. Liepmannsohn, Berlin 1929 und *Zum Jubiläum Bach – Händel – Schütz. Musik – Theater enthaltend die Musik-Bibliotheken der † Herren Dr. Alfred Heuss – Leipzig, und Prof. M. Seydel – Leipzig sowie eine wertvolle Sammlung von Werken von und über J. S. Bach und die Thomaskantoren von S. Calvisius bis K. Straube aus dem Besitz des † Herrn Prof. Bernh. Friedrich Richter – Leipzig*, hrsg. v. K. M. Poppe, Leipzig o. J. (Antiquariats-Katalog 50).

<sup>6</sup> Mein Dank gilt Frau Agnieszka Mietelska-Ciepierska (Krakau) für Auskünfte über die Akzessionsnummern einzelner Drucke und Frau Heidrun Siegel (Berlin) für Informationen aus den Akzessionsjournalen.

liegen, die damit Gönnern und Kollegen eine Kostprobe ihrer Kunst geben wollten. In einigen Fällen zeichnen sich Reste von Sammlungen des 17. Jahrhunderts ab. So läßt sich eine Gruppe von Musikalien durch Besitzvermerke des italienischen Bischofs Francesco Maria Piccolomini als ehemals zusammengehörigen erkennen; der Bischof stand offensichtlich mit zahlreichen Musikern seiner Zeit in Verbindung, doch ist noch unklar, in welchem Zusammenhang er seine Musikalien praktisch nutzte. Eine andere Gruppe von Drucken fällt dadurch ins Auge, daß die Anzahl der in ihnen enthaltenen Stücke einheitlich auf den jeweiligen Titelseiten vermerkt ist. Auch diese Exemplare gehen vermutlich auf einen wohl nur noch schwer zu ermittelnden Vorbesitzer zurück.

Die von Patalas mitgeteilten Angaben ermöglichen es schließlich, bibliotheksübergreifende Zusammenhänge herzustellen. Dies läßt sich besonders eindrücklich an Hans Leo Haßlers *Neuen Teutschen Gesäng* (Nürnberg 1604) nachvollziehen, von denen in Krakau die Stimmen „Basis“ und „Sexta Vox“ liegen. Patalas verzeichnet für die Baßstimme einen 25 Werke umfassenden handschriftlichen Anhang. Neben verschiedenen Kompositionen von italienischen Meistern, die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts aktiv waren – darunter Tiburtio Massaini, Luca Marenzio und Francesco Bianciardi –, finden sich unter den handschriftlichen Musikalien viele Werke mitteldeutscher Provenienz. Unter ihnen fallen besonders die Kompositionen von Johann Kadner auf, die meist mit dem Anagramm „Rendak“ bezeichnet sind. Kadner war von 1582 bis 1639 als Organist in Pirna tätig.<sup>7</sup> Seine Stücke, die er – soweit rekonstruierbar – nicht in den Druck gab, sind fast nur im Bestand der Pirnaer Sammlung nachweisbar, die sich seit 1899 als Depositum in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek befindet. Vor diesem Hintergrund läßt sich unschwer feststellen, daß die in Krakau liegenden Stimmbücher ursprünglich aus Pirna stammen. Sie gehören zu den von Wolfram Steude beschriebenen Stimmbüchern Mus. Pi 13 („Alt“ und „Tenor“), die einen Anhang mit denselben Werken in derselben Reihenfolge aufweisen, dort allerdings mit Stimmbüchern des Sammeldrucks *Sacrae symphoniae* (Nürnberg 1601) vereinigt.<sup>8</sup> Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts lagen in Pirna von dem Druck nur noch zwei Stimmbücher vor;<sup>9</sup> die Materialien wurden also offensichtlich sehr früh getrennt.<sup>10</sup> Die heute in Krakau liegenden Bände kamen 1907 aus dem Besitz des Sammlers Wilhelm Taubert in die Königliche Bibliothek.

<sup>7</sup> Reinhardt Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978, S. 259 und Willibald Nagel, „Die Kantoreigesellschaft zu Pirna“, in: *Monatshfte für Musikgeschichte* 28, 1896, S. 148–166.

<sup>8</sup> Wolfram Steude, *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6).

<sup>9</sup> Vgl. Otto Kade, „Die Musikalien der Stadtkirche zu Pirna“, in: *Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaften, Handschriftenkunde und ältere Literatur* 18, 1857, S. 312–327, hier S. 326.

<sup>10</sup> Das vollständige Material ist in einem von Kadners Schwiegersohn Johann Heinrich Richter angelegten Inventar aus dem Jahr 1654 dokumentiert, das sogar über eine Aufführung zweier im handschriftlichen Anhang enthaltenen Werke berichtet, die anlässlich des Reformationsjubiläums im Jahr 1617 stattfand. Dort heißt es: „No. 20 Octo Partes in quibus Sacrae Symphoniae Hasleri sind Herren Johan Cadenern Ao. 1617 von Johan Dietrichen NP., vorehret worden, nebenst anderen geschriebenen. Worinnen Haec est Dies item Lobet den Herren 8 Voc. Johan Cadeners Ao 17 im Jubelfest musiciert.“

Die Berliner Musiksammlung, wie sie seit 1824 zusammengetragen wurde, zeichnet sich durch einen besonderen Umfang und eine besondere Vielfalt aus. Bei derartigen Streubeständen liegt ein eigener Reiz und eine Herausforderung in der Rekonstruktion der unterschiedlichen Herkunft der Materialien. Diese Aufgabe wird von der Musikwissenschaft bezüglich musikalischer Handschriften schon seit Jahrzehnten wahrgenommen, unter anderem weil so auch die Verlässlichkeit einer Quelle geprüft werden kann. Bei der Arbeit mit Drucken finden Provenienzfragen eine deutlich geringe Aufmerksamkeit, obwohl hier gleichermaßen vielseitige Erkenntnisgewinne zu erwarten sind.<sup>11</sup> Der Weg zu einem umfassenden Verständnis der Berliner Sammlung ist noch weit. Neben den Provenienzvermerken, handschriftlichen Einträgen, Akzessionsnummern müßten für die Rekonstruktion historischer Zusammenhänge auch die Einbände der Drucke eine adäquate Berücksichtigung finden. Vor allem aber gilt es die in Krakau liegenden Drucke und die in Berlin verbliebenen Titel als Einheit zu betrachten.

Der Katalog von Aleksandra Patalas wird zukünftig für die Musikforschung zum 16. und 17. Jahrhundert ein wichtiges Hilfsmittel sein. Die hier geleistete zuverlässige Erschließung eines zentralen Bestands an Drucken der Zeit und kann der Forschung bedeutende Anregungen geben.

Barbara Wiermann

---

<sup>11</sup> Vgl. wichtige Ansätze bei Mary Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer 1538–1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, New York 1988, und Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539–1572)*, New York 1998 (vor allem Appendix C: Binder's and Collector's Volumes).

# Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2001

von Claudia Konrad

Auch im Berichtsjahr 2001 reichte das Spektrum der von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik durchgeführten und geförderten Vorhaben von Konzertveranstaltungen und wissenschaftlichen Tagungen über Publikationen und Wettbewerbe bis hin zu Ausstellungen und Restaurierungsmaßnahmen.

Der jährlich von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik veranstaltete „Tag der Mitteldeutschen Barockmusik“ fand am 19./20. Mai 2001 im sächsischen Zwickau statt. Kooperationspartner waren die Stadt Zwickau, die u. a. die örtliche Werbung finanzierte, und das Robert-Schumann-Haus, in dem wir unser Symposium abhalten konnten. Den Bogen zum Geburtshaus des großen Komponisten und Musikschriftstellers der Romantik spannend, befaßte es sich mit der Rezeption der Barockmusik im 19. Jahrhundert. Es stand unter dem Thema „Mitteldeutsche Barockmusik – regionale Spurensuche und Pflege im 19. Jahrhundert“ und wurde konzipiert von Prof. Dr. Eberhard Möller. Da die Referate in diesem Heft abgedruckt sind, soll an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden.

Selbstverständlich wiesen auch die Konzerte und der musikalische Rahmen des Festgottesdienstes enge Bezüge zum Austragungsort Zwickau auf: So waren neben Werken von Christoph Graupner, Gottlob Harrer, J. S. Bach und anderen zwei Kantaten von Johann Gottfried Krebs zu hören, der 1741 in Zwickau geboren wurde, wo sein Vater Johann Ludwig als Organist an der Marienkirche gewirkt hat. Sein Leben und Schaffen ist noch relativ unerforscht. Die Kantaten von Johann Gottfried Krebs wurden eigens für diese Veranstaltung eingerichtet. Ausführende des Konzertes am Sonntag in der Katharinenkirche waren das von Konstanze Beyer geleitete Leipziger Barockorchester und namhafte Gesangssolisten. Der Festgottesdienst – live von mdr-kultur übertragen – wurde musikalisch gestaltet vom Domchor Zwickau, Solisten und dem Westsächsischen Kammerorchester unter der Leitung von Henk Galenkamp.

Die Handelsstadt Zwickau erlangte nicht zuletzt Berühmtheit durch seine Ratsschulbibliothek, die u. a. Drucke und Handschriften aus der Reformationszeit enthält. Das Eröffnungskonzert am Samstag, das von mdr-kultur aufgezeichnet wurde und auf CD erscheinen wird, brachte „Musik aus der Ratsschulbibliothek“ zum Klingen. Die Moteten von David Köler, Philipp Dulichius, Johann Hermann Schein, Johann Stolle u. a. wurden größtenteils eigens für diese Aufführung spartiert. Für die Interpretation sorgte das Ensemble „Alte Musik Dresden“ unter der Leitung von Norbert Schuster.

Die Schirmherrschaft des „Tages der Mitteldeutschen Barockmusik“ lag beim sächsischen Staatsminister für Wissenschaft und Kunst, Prof. Dr. Hans Joachim Meyer, der seine Anwesenheit bei der Eröffnung leider kurzfristig absagen mußte.

„Musik der Macht – Macht der Musik“ lautete das Motto der „4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage“, deren Schwerpunkt 2001 Weißenfels bildete. Wie jedes Jahr

kooperierte die MBM wieder mit den beiden Heinrich-Schütz-Häusern in Bad Köstritz und Weißenfels sowie dem Dresdner Kreuzchor; im Hinblick auf die Vor- und Nachbereitung des Symposiums in Weißenfels trat als weiterer Partner das musikwissenschaftliche Institut der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg hinzu. Beim Symposium, das sich der „Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Merseburg und Zeitz“ widmete, ging es sowohl um fachübergreifende Fragestellungen – etwa das Hofzeremoniell als Zeichensystem und den Stellenwert, den die Musik darin einnimmt – als auch um die Frage nach der Funktion einzelner musikalischer Gattungen in diesem Zusammenhang oder die konkrete Situation der Hofmusik an den oben genannten Residenzen. Die Referate, herausgegeben von Dr. Juliane Riepe, werden in der Schriftenreihe der MBM erscheinen.

Auch die Konzerte an den drei Veranstaltungsorten Bad Köstritz, Weißenfels und Dresden waren auf das Motto der „Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage“ abgestimmt und reflektierten z. B. das musikalische Leben an den Höfen zu Gottorf und Merseburg oder brachten „Kaiserliche Krönungsmusiken des 16. und 17. Jahrhunderts“, „Höfische Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts aus Deutschland, England und Italien“ und „Musik zu politischen und dynastischen Anlässen“ zu Gehör.

In insgesamt 11 Konzerten präsentierten sich sowohl renommierte einheimische Künstler (das Sächsische Vocalensemble, das Ensemble „Alte Musik Dresden“, die Batzdorfer Hofkapelle, der Dresdner Kammerchor und das Dresdner Barockorchester, das Collegium Vocale Leipzig und die Merseburger Hofmusik, das Johann-Rosenmüller Ensemble, Christine Schornsheim usw.) als auch auswärtige Ensembles wie das Marais-Consort, das Ensemble „Hamburger Ratsmusik“ oder das Harp-Consort. Alle Konzerte waren gut besucht. Als regelrechter Publikumsmagnet erwiesen sich erwartungsgemäß jedoch die britischen „King’singers“, die bei ihren Auftritten in Bad Köstritz und Weißenfels die Brücke zwischen der sogenannten „E-“ und „U-Musik“ schlugen.

Die im Rahmen des Festivals gezeigte Tanzinszenierung der Kantate *La Gara degli Dei* [Der Wettstreit der Götter] von Johann David Heinichen – uraufgeführt 1719 am Dresdner Hof anlässlich der Vermählung des Sohnes von August dem Starken mit einer habsburgischen Erzherzogin – ist eine Produktion der MBM; weitere erfolgreiche Aufführungen fanden in Markersbach (Sachsen) und im thüringischen Arnstadt statt.

Festgottesdienste, eine Exkursion von Weißenfels nach Zeitz (mit Schloß- und Dombesichtigung) sowie zwei Sonderausstellungen rundeten die „Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage“ ab: So präsentierte Bad Köstritz „Schütz’ Geburtshaus im Wandel der Zeiten“, während im Weißenfelser Museum erstmals vollständig die dort liegenden Schütz-Originale einem interessierten Fachpublikum vorgestellt werden konnten.

Höfische Musik, eine der tragenden Säulen der mitteldeutschen Barockmusik, erklingt auch in der gemeinsamen Sendereihe der MBM und mdr-kultur: „Musik an mitteldeutschen Schlössern und Residenzen“. Im Berichtsjahr fiel die Wahl auf Merseburg, Meißen und das thüringische Ichttershausen (die ursprünglich vorgesehene Aufführung im Schloß Molsdorf mußte aufgrund eines Unwetters kurzfristig abgesagt werden). Interpreten waren die „Capella Thuringia“ und „Cantus Thuringia“ unter der Leitung von Bernhard Klapprott. Ihr Programm enthielt u. a. Werke von J. S. Bach und Philipp Heinrich Erlebach. Die von Simone Eckert geleitete „Hamburger Ratsmusik“ spielte u. a.

Werke von Johann Melchior Molter, G. F. Händel, Silvius Leopold Weiss. Der Kammerchor des Universitätschores Halle „Johann Friedrich Reichardt“ sowie das „Johann-Friedrich-Fasch-Ensemble“ (Dirigent: Jens Lorenz) brachten u. a. Kompositionen von Friedrich Wilhelm Zachow und Wilhelm Friedemann Bach zu Gehör.

Als erfolgreiches länderübergreifendes Konzertprojekt erwies sich auch die Präsentation sakraler Musik von Johann Kaspar Kerll durch das „Johann-Rosenmüller“-Ensemble unter der künstlerischen und wissenschaftlichen Leitung von Arno Paduch. Zahlreiche Handschriften und Drucke des im vogtländischen Adorf geborenen Komponisten wurden aus Bibliotheken ganz Europas zusammengetragen und erstmals seit rund 300 Jahren wieder zum Klingen gebracht. Außer am Geburtsort Kerlls fanden Konzerte in Apolda und Schafstädt (Sachsen-Anhalt) statt. Eine CD-Dokumentation des Programms, die nicht aus Mitteln der MBM finanziert wurde, soll 2002 erscheinen.

Unser jährlicher internationaler Kongreß fand 2001 in Leipzig statt und stand unter dem Thema: „Mitteldeutsche Barockmusik im europäischen Kontext“. Kooperationspartner der MBM war das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, in dessen Räumlichkeiten die Tagung vom 5. bis 7. Juli ausgerichtet wurde; für die Konzeption zeichnete Prof. Dr. Wilhelm Seidel verantwortlich.

Die Referate des Kongresses, der erfreulich gut besucht war, sind im vorliegenden Jahrbuch abgedruckt.

Die Vorträge der Erfurter Bach-Konferenz „Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen“ (13.–16. Januar 2002) sind im Berichtsjahr im Rahmen unserer Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte erschienen (Herausgeber der Reihe ist Prof. Dr. Wolfgang Ruf, als Herausgeber dieses Bandes wurde Dr. Rainer Kaiser verpflichtet).

Auch innerhalb unserer von Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze betreuten *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik* ist 2001 ein weiterer Band publiziert worden: *Musik in der Residenzstadt Weimar* (Bandbearbeiter: Prof. Dr. Klaus Hortschansky u. a.). Er dokumentiert in einem Längsschnitt die Musikgeschichte Weimars zwischen 1600 und 1800 mit exemplarischen Kompositionen, die eine bemerkenswerte Kontinuität im höfischen Musikleben vermitteln. Vorgelegt werden in oder für Weimar entstandene Werke der am Hof tätigen Komponisten wie Adam Drese, Ernst Wilhelm Wolf u. v. m. Berücksichtigt werden ebenfalls die kompositorisch tätigen Mitglieder der herzoglichen Familie, Johann Ernst und Anna Amalia.

Eine öffentliche Präsentation dieses Bandes in Verbindung mit einem Konzert wird 2002 stattfinden. (Vgl. auch die Publikationsübersicht im Internet unter [www.Staendige-Konferenz-MBM.de](http://www.Staendige-Konferenz-MBM.de))



In Form von Werkverträgen wurden 2001 folgende Vorhaben gefördert:

- die Zusammenstellung eines wissenschaftlichen Katalogs der Becker-Sammlung in der Musikbibliothek der Städtischen Bibliotheken zu Leipzig (Annegret Rosenmüller)
- die musikwissenschaftliche Aufbereitung von Kantaten und Messen Liebholds und Buttstedts (Bernhard Klapprott u. a.)
- die Erstellung einer Partitur und des entsprechenden Aufführungsmaterials aufgrund von Quellen der *Sonata grossa in D* von Johann Melchior Molter (Elisabeth Brinkmann)
- das Editionsprojekt: Georg Caspar Schürmanns Opern und Kantaten (Ulrike Feld)
- die Erfassung und Dokumentation von Thüringer Quellen zur mitteldeutschen Barockmusik; Beginn der Untersuchungen in den Archiven Vogelsberg und Themar (Rainer Kaiser, Steffen Voss)
- die Bestandssicherung und wissenschaftliche Erschließung der Adjuvantenmusik im Udestedter Kirchenarchiv (Hochschule für Musik Weimar)
- die Restaurierung von Notenmaterial aus dem Bestand Großfahner (Forschungsstätte Thüringer Adjuvantenmusik).

Die Notwendigkeit einer Förderung der vom Verfall bedrohten Bestände einzigartiger Zeugnisse mitteldeutscher Musikkultur des 16. bis 18. Jahrhunderts (bedingt durch Tintenfraß, Schimmelpilz, Lagerungsschäden etc.) wird von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik klar erkannt und ist sowohl in deren Satzung (§ 2, Abs. 2) als auch in den novellierten Fördergrundsätzen (Punkt 2c) verankert. Im folgenden Jahrbuch kommen wir nochmals auf dieses Thema zurück.

Im Hinblick auf den Aufbau einer Datenbank „Mitteldeutsche Barockmusik“ hat die Geschäftsführung Verhandlungen mit der Fachhochschule Harz in Wernigerode aufgenommen; eine ab Wintersemester 2001/2002 vorgesehene Kooperation mußte wegen eines personellen Wechsels an der Fachhochschule auf das Jahr 2002 verschoben werden. Gemeinsam mit der Stiftung Kloster Michaelstein konnten jedoch bereits die vorbereitenden konzeptionellen und technischen Arbeiten in Angriff genommen und die Inbetriebnahme des Internet-Servers realisiert werden.

Aufgrund des Sitzes der Geschäftsstelle in Michaelstein bietet sich eine intensive Zusammenarbeit mit der dort ebenfalls ansässigen Stiftung an, deren Mitarbeiter Klaus Henneberg auch künftig den technischen Ablauf der Datenbank betreuen wird. In der nächsten Ausgabe des Jahrbuches wird ausführlicher über dieses Vorhaben zu berichten sein.

Als nicht unwesentliche Aufgabe sieht die MBM Fördermaßnahmen für den künstlerischen Nachwuchs an: So haben wir uns aufgrund der positiven Erfahrungen mit dem Schüler-Kompositionswettbewerb im Bach-Jahr 2000 dazu entschlossen, einen weiteren Kompositionswettbewerb für Schülerinnen und Schüler mit der Vorgabe „Thema & Variation“ auszuschreiben – wiederum bundesweit und in Zusammenarbeit mit dem Verband Deutscher Schulmusiker. Ziel dabei war es, zu Kompositionen anzuregen, die ihren Ausgangspunkt, ihr „Thema“, im Bereich der Barockmusik haben und dieses im Sinne zeitgenössischer Musiksprache(n) kreativ weiterentwickeln und damit im vielfälti-

gen Sinne „variieren“. Den Vorsitz der Jury übernahm wieder Prof. Dr. Eckart Lange, weitere Juroren sind Prof. Dr. Hans Bäßler, Prof. Dr. Niels Knolle, Prof. Dr. Ortwin Nimczik und Prof. Martin Christoph Redel. Im Berichtsjahr wurden die Ausschreibungsflyer an die allgemeinbildenden Schulen, Musikgymnasien und – dank der Mithilfe des Verbandes deutscher Musikschulen – an die Musikschulen versandt.

Es galten folgende Wettbewerbsbestimmungen:

- Eingereicht werden konnten Kompositionen in freier Besetzung mit bis zu zehn Mitwirkenden, darunter bis zu zwei Vokalstimmen (Sprecher und/oder Sänger), oder in freien Combo- oder Bandbesetzungen mit bis zu sieben Mitwirkenden, davon maximal eine Sängerin/ein Sänger.
- Schlagzeug mit einem Spieler zählte als ein Instrument.
- Computereinsatz, Zuspieldänder oder Live-Elektronik zählten jeweils als ein Spieler.
- Die Spieldauer war auf maximal 15 Minuten festgelegt.
- Die vorgelegte Komposition durfte noch nicht bei einem anderen Wettbewerb eingereicht worden sein.

Als Einsendeschluß wurde der 31. März 2002 festgelegt. Die folgenden Wettbewerbsphasen – die Beurteilung der eingereichten Arbeiten, die Einstudierung der prämierten Kompositionen in einem Workshop und deren Präsentation einschließlich der Preisverleihung in einem öffentlichen Konzert in Sachsen, Sachsen-Anhalt oder Thüringen – fallen demnach nicht mehr ins Berichtsjahr.

Unter Federführung der Telemann-Gesellschaft und unter ideeller und finanzieller Mitwirkung mehrerer Partner (der MBM, der Landeshauptstadt Magdeburg usw.) wurde 2001 der 1. Internationale Telemann-Wettbewerb für Kammermusik ausgeschrieben. Ziel des Wettbewerbs war es, die Musik Telemanns stärker in das Bewußtsein junger Musiker zu rücken und sie zur Beschäftigung mit ihr anzuregen. Zur Teilnahme waren Kammermusikensembles auf internationaler Ebene aufgerufen, die sich den historischen Aufführungsprinzipien verpflichtet fühlen und auf Originalinstrumenten bzw. deren Kopien musizieren.

Mit den umfangreichen PR- und Werbemaßnahmen wurde bereits im Herbst 2000 begonnen, was sich letztlich sehr positiv auf den Publikumszuspruch und die Medienresonanz auswirkte. Als Juroren konnten international renommierte Musiker gewonnen werden: Prof. Gustav Leonhardt, Paul Dombrecht, Johann Sonnleitner, Reinhard Goebel und Prof. Siegfried Pank. Mit Preisen wurden die deutschen Ensembles „Travertino“ und „Ensemble Mediolanum“ sowie „L'Eclisse“ aus Ungarn bedacht; darüber hinaus gab es Sonderpreise. Das Preisträgerkonzert vom 17. März in Magdeburg – so die Bedingung der MBM – mußte in den anderen beiden Telemann-Städten Eisenach und Leipzig wiederholt werden.

Im Jahr 2001 präsentierte sich die MBM wieder mit mehreren ihrer Mitgliedereinrichtungen (Bach-Archiv Leipzig, Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, Stiftung Kloster Michaelstein, Zentrum für Telemannpflege und -forschung Magdeburg, Händel-Festspiele Halle) auf der internationalen Musikmesse „Musicora“ in

Paris. Auch dieses Mal konnten Kontakte zu Medien, Ensembles und Veranstaltern geknüpft und ausgebaut und auf diese Weise neue Projekte initiiert werden (z. B. im Rahmen der „Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage“).

Parallel, da kostensparend, wurde die Wanderausstellung „Querschnitt durch die mitteleuropäische Barockmusiklandschaft“ im Maison Heinrich Heine gezeigt, das als kulturelle Einrichtung dem Goethe-Institut vergleichbar ist. Eröffnet wurde die Ausstellung von der Geschäftsführerin, die aufgrund der Musikmesse ohnehin in Paris war. Den musikalischen Rahmen bildeten Auszüge aus den *Goldberg-Variationen* von J. S. Bach, dargeboten von einem jungen Künstler.

Daß die Schautafeln bedauerlicherweise in einem ziemlich desolaten Zustand zurückkamen, gab den Anstoß, die Ausstellung nach mehreren Jahren der „Wanderschaft“ zu überarbeiten, zu aktualisieren und neu gestalten zu lassen.

Im Herbst 2001 war hingegen eine andere Ausstellung zu sehen, die unter dem Titel „Johann Sebastians Frau Liebste – Anna Magdalena Bach zum 300. Geburtstag“ der zweiten Frau des Thomaskantors gewidmet und vom Bach-Archiv Leipzig konzipiert worden ist. Die Ausstellungseröffnung wurde ergänzt durch ein musikalisches Programm und ein Konzert am Geburtstag der Widmungsträgerin, dem 22. September. Weitere Stationen nach dem Bach-Museum Leipzig sind Köthen und Arnstadt, im Anschluß daran Weißenfels, Frankfurt/Oder und Zeitz.

Ähnlich den Projekten, die die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in eigener Verantwortung initiiert und durchgeführt oder als Kooperationspartner mitgestaltet und unterstützt hat, waren auch bei den geförderten Vorhaben gewisse Schwerpunkte erkennbar:

- die Würdigung weithin unbekannter Komponisten oder die Aufführung „ausgegrabener“ Werke (z. B. die *Marcus-Passion* von Gottfried August Homilius, die *Matthäus-Passion* von Friedrich Funcke, Kompositionen von Christoph Heinrich Förster oder Joachim a Burck),
- ein musikalisches Angebot in kulturell ansonsten weniger versorgten Regionen (Konzerte in der Oberlausitz, in Freiberg, im Erzgebirge, im Jerichower Land, im Vogtland oder in südthüringischen Burgen und Schlössern),
- Fördermaßnahmen für den musikalischen Nachwuchs (etwa das Preisträgerkonzert des Flötenwettbewerbs im Rahmen der Händel-Festspiele, eine Operneinstudierung mit Studierenden der Musikhochschule Weimar oder die Vorbereitungen der 4. Magdeburger Telemann-Akademie für Musikstudierende und junge Musiker).

Insgesamt hat die MBM 2001 25 Projekte in Sachsen, 21 in Sachsen-Anhalt und 13 in Thüringen gefördert.

Am Rande der Eröffnung der Köthener Bach-Festtage im September 2000 erwuchs aus einem Gespräch zwischen dem damaligen Kultusminister des Landes Sachsen-Anhalt, Dr. Gerd Harms, dem Beigeordneten für Kultur der Stadt Leipzig, Dr. Georg Girardet, und der Geschäftsführerin der MBM, Dr. Claudia Konrad, der Plan, die Vermarktung der mitteleuropäischen Barockmusik voranzutreiben. Von einer größeren Publizität der Aktivitäten auf diesem Sektor versprach man sich nicht nur eine verstärkte

Aufmerksamkeit auf unsere Region, sondern letztlich auch die Steigerung der Einnahmen bei den Veranstaltungen und eine optimalere Ausschöpfung des touristischen Potentials.

Um den Einstieg zu erleichtern, entschloß man sich dazu, die Thematik zunächst einzugrenzen und auf J. S. Bach zu beschränken. Bereits zu Jahresbeginn trat in Leipzig die Arbeitsgruppe erstmals zusammen, der neben Dr. Girardet und Dr. Konrad Vertreter verschiedener Bach-Einrichtungen und der Tourismus- bzw. Marketing GmbH's der drei Länder angehören; einbezogen war ferner das Kuratorium der MBM. Gemeinsam mit der Projektbearbeiterin Monika Duphorn aus Eisenach wurde eine reich illustrierte Broschüre erarbeitet, die sich mit einer Veranstaltungsübersicht und buchbaren Reiseangeboten an den musikinteressierten Touristen im In- und Ausland wendet; buchbare Angebote sind darüber hinaus unter [www.mitteldeutsche-barockmusik.de](http://www.mitteldeutsche-barockmusik.de) abrufbar.

2002/03 wird die Konzeption einer Broschüre und Internetseite über die gesamte mitteleuropäische Barockmusik in Angriff genommen, wobei auch dabei selbstverständlich der touristische Aspekt im Vordergrund stehen muß.

Während sich das Budget der MBM für ihre inhaltliche Arbeit bekanntlich aus Mitteln des Bundes sowie der Kultus- bzw. Wissenschafts- und Kunstministerien der drei Länder zusammensetzt, wird die Finanzierung dieses Projekts von den Wirtschaftsministerien Sachsens, Thüringens und Sachsen-Anhalts sowie der Stadt Leipzig übernommen.

Satzungsgemäß fand im Berichtsjahr eine ordentliche Mitgliederversammlung statt; einer der Tagungsordnungspunkte dieser Versammlung am 30. November 2001 im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Halle war die Neuwahl des Präsidiums, dem nunmehr angehören:

Dr. Wolf Hobohm  
Prof. Dr. Klaus Hortschansky (Präsident)  
Prof. Dr. Eckart Lange (Vizepräsident)  
Prof. Siegfried Pank  
Prof. Ludger Rémy  
Prof. Dr. Wolfgang Ruf  
Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze  
Dr. Edwin Werner

Auf Empfehlung des Kuratoriums wurde beschlossen, die Beitragsordnung dahingehend zu novellieren, künftig für natürliche Personen 15 € und für juristische Personen 25 € zu erheben.

Vorgestellt wurden auf der Mitgliederversammlung auch die überarbeiteten Fördergrundsätze der MBM, die entweder bei der Geschäftsstelle anzufordern oder übers Internet ([www.Staendige-Konferenz-MBM.de](http://www.Staendige-Konferenz-MBM.de)) abrufbar sind. Förderanträge für das folgende Kalenderjahr müssen der Geschäftsstelle nach wie vor bis spätestens 30. September vorliegen. Vorschläge für länderübergreifende A-Projekte, die gemeinsam von einem Antragsteller/Veranstalter und der MBM durchgeführt werden sollen, müssen jeweils im ersten Quartal mit der Geschäftsführung abgestimmt werden.

Eine Liste der Mitglieder – einschließlich der neu hinzugewählten und der Ehrenmitglieder – findet sich im Anhang zu diesem Bericht.

Personalia: Prof. Dr. Christoph Wolff trat am 01.01.2001 als Direktor des Bach-Archivs Leipzig die Nachfolge von Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze an, der am 31.12.2000 in den Ruhestand ging. Nachfolger des zum 31.03.2000 emeritierten Prof. Dr. Wilhelm Seidel am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig ist seit dem 01.10.2001 Prof. Dr. Helmut Loos, der vorher an der TU Chemnitz-Zwickau lehrte. Ebenfalls dort tätig war Prof. Dr. Eberhard Möller, der am 17.04.2001 in den Ruhestand ging. Pensioniert wurde 2001 auch Prof. Siegfried Pank, der bis zum 31.08. die Abteilung für Alte Musik an der Hochschule für Musik Felix Mendelssohn Bartholdy geleitet hatte.

Der Mitgliederversammlung ging eine kurze Präsidiumssitzung voran, die ausführliche Jahressitzung wurde im Rahmen des „Tages der Mitteldeutschen Barockmusik“ am 19. Mai in Zwickau abgehalten.

Den Vorsitz des Kuratoriums führte 2001 das Land Thüringen.

## Anhang

### Mitglieder der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik

Juristische Personen: 16

1	Academia Musicalis Thuringiae (AMT) e. V.	Weimar
2	Arbeitskreis Georg Philipp Telemann e. V.	Magdeburg
3	Bach-Archiv Leipzig	Leipzig
4	Bachhaus Eisenach gGmbH	Eisenach
5	Akademie für Alte Musik Oberlausitz e. V.	Görlitz
6	Dresdner Hofmusik e. V.	Dresden
7	Geschichtsverein Udestedt e. V.	Udestedt
8	Gesellschaft Thüringer Bach-Wochen e. V.	Eisenach
9	Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt GmbH	Bad Lauchstädt
10	Internationale Fasch-Gesellschaft e. V.	Zerbst
11	Kulturstätten Landkreis Köthen / Bachgedenkstätte	Köthen
12	Stadt Weißenfels	Weißenfels
13	Michael-Praetorius-Gesellschaft e.V.	Creuzburg
14	Förderkreis Reinhard-Keiser-Gedenkstätte e. V.	Teuchern
15	Schütz-Akademie e. V.	Bad Köstritz
16	Stiftung Kloster Michaelstein	Blankenburg

## Natürliche Personen: 24

1	Prof. Dr. Detlef Altenburg	Weimar
2	Ilse Baltzer	Berlin
3	Prof. Dr. Werner Breig	Erlangen
4	Friederike Böcher	Bad Köstritz
5	Prof. Dr. Manfred Fechner	Jena / Dresden
6	Dr. Eszter Fontana	Leipzig
7	Prof. Dr. Karl Heller	Rostock
8	Prof. Dr. Klaus Hortschansky	Münster
9	Dr. Ortrun Landmann	Dresden
10	Prof. Dr. Eckart Lange	Weimar
11	Prof. Dr. Helmut Loos	Leipzig
12	Prof. Dr. Tomi Mäkelä	Magdeburg
13	Prof. Dr. Eberhard Möller	Zwickau
14	Dr. Wolfgang Müller	Ilmenau
15	Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg	Dresden
16	Prof. Siegfried Pank	Leipzig
17	Prof. Ludger Rémy	Dresden
18	Prof. Dr. Wolfgang Ruf	Halle
19	Norbert Schuster	Dresden
20	Prof. Dr. Wilhelm Seidel	Leipzig/Neckargemünd
21	Renate Unger	Leipzig
22	Karl Dieter Wagner	Eisenach
23	Prof. Dr. Christoph Wolff	Leipzig
24	Dr. Harry Ziethen	Oschersleben

## Ehrenmitglieder: 7

1	Prof. Dr. Günter Fleischhauer	Halle
2	Dr. Wolf Hobohm	Magdeburg
3	Dr. Claus Oefner	Eisenach
4	Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze	Leipzig
5	Dr. Ingeborg Stein	Jena
6	Prof. Dr. Wolfram Steude	Dresden
7	Dr. Edwin Werner	Halle

## Personenregister

Aaron, Pietro	117 f.	Banchieri, Adriano	110–115, 117
Abbatini, Antonio Maria	154	Barbireau, Jacques	132
Aber, Adolf	157	Bartoli, Cosimo	113–115
Adam, Johann	223	Barwinskyj, Wassyl	216 f.
Agostini, Lodovico	111	Baryphonus, Heinrich	90
Ahle, Johann Rudolf	75, 92	Bassani, Giovanni	204
Albrici, Vincenzo	204–208, 212	Batteux, Charles	103, 105
Albuzzi-Todeschini, Theresa	224	Becker, Carl Ferdinand	72
Algarotti, Francesco	45, 223	Becker, Cornelius	161
Altenburg, Michael	243	Becker, Samuel	73, 89, 92
Ambros, August Wilhelm	10, 123	Beeks, Graydon	238
Amorevoli, Angelo	224	Beer, Johann	145
Anfossi, Pasquale	58	Beethoven, Ludwig van	189, 191, 194
Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar	42 f., 52	Belleville, Jacques de	142
Annibali, Domenico	224	Benda, Friedrich	42
Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel	155, 162	Bertuch, Friedrich Justin	43
Arcadelt, Jacques	113	Besozzi, Antonio	223
Arne, Thomas	233	Besozzi, Carlo	223
Artusi, Giovanni Maria	114	Beyer, Johann Samuel	75
August II., König von Polen, Kurfürst von Sachsen	207 f., 212	Beyer, Konstanze	248
August III., König von Polen, Kurfürst von Sachsen	222, 224	Bianciardi, Francesco	246
Aventin, Johannes	116	Bindi, Giovanni	224, 229 f.
Bach, Carl Philipp Emanuel	15, 150, 186 f., 195, 197, 200 f., 240	Blow, John	238
Bach, Johann Bernhard	150 f.	Boccaccio, Giovanni	233
Bach, Johann Christian	192	Böhm, Andreas	90
Bach, Johann Christoph	151	Bononcini, Giovanni Battista	166
Bach, Johann Christoph Friedrich	195, 201	Bordoni, Faustina	224
Bach, Johann Ludwig	150	Brahms, Johannes	215
Bach, Johann Sebastian	70, 102, 105–108, 151 f., 186 f., 190–198, 201 f., 208, 214, 215–220, 248–250, 253 f.	Braun, Werner	156
Bach, Wilhelm Friedemann	192, 201, 250	Brinkmann, Elisabeth	251
Backhaus, Samuel	94	Brossard, Sebastien de	109
Backhaus, Tilemann	92, 94	Bruhier, Antoine	132
Bai, Tommaso	195	Brumel, Antoine	113, 126
		Bruscolini, Pasquale	224
		Buelow, George J.	13
		Buffardin, Pierre-Gabriel	223
		Burck, Joachim a	253
		Burney, Charles	44
		Burton, Robert	233
		Buttstedt, Johann Heinrich	251
		Buxtehude, Dietrich	156

- |                                 |                                      |   |   |
|---------------------------------|--------------------------------------|---|---|
| Caccini, Giulio                 | 119                                  | Fabricius, Werner                             | 71, 75, 81 f., 85, 93, 95                             |
| Caldara, Antonio                | 166, 195, 197,<br>204, 210, 231, 238 | Feld, Ulrike                                  | 251   |
| Calsabigi, Raniero de           | 45                                   | Feldmann, Fritz                               | 130   |
| Calvisius, Sethus               | 70                                   | Festa, Costanzo                               | 132 f., 243   |
| Campra, André                   | 111                                  | Ficino, Marsilio                              | 233   |
| Cavalli, Francesco              | 160                                  | Finck, Hermann                                | 115–118   |
| Cesarini, Carlo Francesco       | 9, 12 f.                             | Finckelthaus, Sigismund                       | 72, 90 f.   |
| Cherubini, Luigi                | 189, 191, 202                        | Finscher, Ludwig                              | 133   |
| Chiari, Pietro                  | 52                                   | Fleischhauer, Günter                          | 102   |
| Chodowiecki, Daniel             | 99 f.                                | Flies, Wolodymyr                              | 221   |
| Chrysaender, Friedrich          | 162, 236                             | Forbiger, Albert                              | 72  |
| Cichorius, David                | 89                                   | Forkel, Johann Nicolaus                       | 106–108, 195  |
| Compère, Loyset                 | 132                                  | Förster, Christoph Heinrich                   | 253   |
| Constantin, Louis               | 142                                  | Franck, Melchior                              | 243, 245  |
| Conti, Francesco Bartolomeo     | 166                                  | Friedrich August II.,<br>Kurfürst von Sachsen | 166   |
| Corelli, Arcangelo              | 140, 144                             | Friedrich der Weise,<br>Kurfürst von Sachsen  | 126   |
| Crecquillon, Thomas             | 113                                  | Friedrich II.,<br>König von Preußen           | 44, 223, 228  |
| Dahlhaus, Carl                  | 103                                  | Funcke, Friedrich                             | 253   |
| Danckert, Ghiselin              | 113 f.                               | Fux, Johann Joseph                            | 103, 195 f.,<br>204, 210, 223                         |
| Dante Alighieri                 | 233                                  | Gaffurio, Franchino                           | 115   |
| Dean, Winton                    | 233                                  | Galenkamp, Henk                               | 248   |
| Dedekind, Constantin Christian  | 243                                  | Galuppi, Baldassare                           | 51 f., 58, 204, 231                                   |
| Diderot, Denis                  | 107                                  | Gasparini, Francesco                          | 16, 19, 24 f., 166                                    |
| Diessener, Gerhard              | 142                                  | Gerber, Ernst Ludwig                          | 76  |
| Dilliger, Johann                | 244                                  | Gesualdo da Venosa, Carlo                     | 111 f., 115, 119                                      |
| Doles, Johann Friedrich         | 106, 201                             | Gianturco, Carolyn                            | 241   |
| Doni, Giovanni Battista         | 119 f.                               | Girardet, Georg                               | 253 f.  |
| Drese, Adam                     | 141 f., 145, 156–158, 250            | Glarean, Heinrich                             | 115   |
| Dryden, John                    | 232, 240                             | Gluck, Christoph Willibald                    | 48, 62, 191   |
| Düben, Gustav                   | 141 f.                               | Goethe, Johann Wolfgang von                   | 41 f., 47, 50,  |
| Dulichius, Philipp              | 248                                  | Gombert, Nicolas                              | 113, 115, 119   |
| Dumanoir, Guillaume             | 142                                  | Gondolatsch, Max                              | 82  |
| Duphorn, Monika                 | 254                                  | Gonzaga, Herzog Guglielmo                     | 111   |
| Eckert, Simone                  | 249                                  | Gotter, Friedrich Wilhelm                     | 43  |
| Eder, Joseph                    | 187                                  | Gottsched, Johann Heinrich                    | 165   |
| Einsiedel, Friedrich Hildebrand | 43                                   | Gozzi, Gasparo                                | 52  |
| Eitner, Robert                  | 75, 242                              | Grabner, Hermann                              | 24  |
| Elmenhorst, Hinrich             | 156                                  | Graun, Carl Heinrich                          | 104, 164 f., 190 f.,<br>196, 201 f., 204, 210 f., 226 |
| Elsbeth, Thomas                 | 243                                  |   |   |
| Erasmus von Rotterdam           | 126                                  |   |   |
| Erlebach, Philipp Heinrich      | 140, 148, 249                        |   |   |

Graun, Johann Gottlieb	210	Hülsemann, Johann	88
Graupner, Christoph	248	Hus, Jan	126
Grieg, Edvard	101		
Großmann, Burckhardt	92, 244	Isaac, Heinrich	113, 123–129, 131–134, 238
Gruber, Carl Anton von	197		
Gumprecht, Martin	88	Jacobi, Johann Georg	41
		Jacobi, Michael	94
Haar, James	114	Janowka, Thomas Balthazar	109
Hammerschmidt, Andreas	75, 91	Jennens, Charles	233–241
Hampel, Anton Joseph	223	Johann Adolph, Herzog von Sachsen-Weißenfels	161
Händel, Georg Friedrich	164, 166, 178, 187–191, 195–199, 211, 215, 232–241, 250, 252 f.	Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar	151
Hanslick, Eduard	187	Johann Friedrich, Herzog von Hannover	154
Harms, Gerd	253	Johann Friedrich, Markgraf von Ansbach-Bayreuth	144
Harrer, Gottlob	248	Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen	204
Harris, James	232 f., 235	Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen	204
Hasse, Johann Adolf	104, 196, 201–203, 207, 210, 222–231	Johann Georg III., Kurfürst von Sachsen	204
Haßler, Hans Leo	246	Johannes Diaconus	116
Haudeck, Karl	223	Jommelli, Nicolò	195, 202, 226, 231
Hausmann, Valentin	245	Josquin Desprez	113, 115, 119, 126 f.
Haydn, Joseph	189–191, 195 f., 202, 220		
Haydn, Michael	195	Kadner, Johann	246
Hayne van Ghizeghem	132	Kaiser, Rainer	251
Heerwagen, Nikolaus	90	Kanne, Friedrich August	194, 196 f., 202
Heinichen, Johann David	9, 11–40, 166, 204, 208–210, 212, 249	Kapsberger, Johannes Hieronymus	91
Heinrich der Löwe	146	Karl X., König von Frankreich	109 f.
Herder, Johann Gottfried von	42	Kerll, Johann Kaspar	250
Herwich, Christian	141 f.	Kiesewetter, Raphael Georg	195–197, 199
Heyden, Reinhold	124	Kiesling, Balthasar	75
Hill, Aaron	232	Kindermann, Johann Erasmus	156
Hiller, Johann Adam	43 f., 69, 103, 201	Kinkeldey, Otto	140
Himmel, Friedrich Heinrich	201	Kircher, Athanasius	120 f.
Hindemith, Paul	220	Kimberger, Johann Philipp	193 f., 214
Hirschmann, Wolfgang	104	Klapprott, Bernhard	249, 251
Hobohm, Wolf	254	Klopstock, Friedrich Gottlieb	52, 57, 233
Hofmann, Klaus	150	Knebel, Andreas	84
Holdsworth, Edward	235	Knechtel, Johann Georg	223
Holzbauer, Ignaz	69, 231	Knüpfer, Sebastian	70 f., 80 f., 85
Homilius, Gottfried August	194, 253		
Hornschuch, Johannes	87 f., 92		
Hortschansky, Klaus	254		

- |                                      |                         |                                   |   |
|--------------------------------------|-------------------------|-----------------------------------|---|
| Köhler, Christian                    | 95                      | Ludwig XIV., König von Frankreich | 101   |
| Köhler, Gottfried                    | 92                      | Lully, Jean-Baptiste              | 111, 121, 140,<br>142, 144, 146, 149          |
| Köler, David                         | 248                     | Luther, Martin                    | 126, 239, 240                                 |
| Kolessa, Mykola                      | 216, 219 f.             | Lyssenko, Mykola                  | 215 f.  |
| Kossenko, Wiktor                     | 216                     |                                   |   |
| Kotzebue, August von                 | 43                      | Machatius, Franz-Jochen           | 82  |
| Kräuter, David                       | 151                     | Maier, Jakob                      | 96  |
| Krebs, Johann Gottfried              | 248                     | Mainwaring, John                  | 189, 198                                      |
| Krebs, Johann Ludwig                 | 192, 248                | Maler, Wilhelm                    | 24  |
| Kreil, Johann                        | 75                      | Mangoni, Giovanni Antonio         | 243   |
| Krieger, Adam                        | 71, 80, 85, 93          | Marcello, Benedetto               | 165, 195, 202                                 |
| Krieger, Johann Philipp              | 154, 156 f.,<br>160–162 | Marenzio, Luca                    | 111 f., 115, 119, 246                         |
| Krufft, Nikolaus Freiherr von        | 187                     | Marston, John                     | 233   |
| Krummacher, Friedhelm                | 124, 133                | Martini, Johannes                 | 132   |
| Kühlewein, Friedrich                 | 74, 88, 93              | Marx, Joseph                      | 218   |
| Kuhnau, Johann                       | 70                      | Massaini, Tiburtio                | 246   |
| Kühnel, Heinrich Gottfried           | 85                      | Mattheson, Johann                 | 103, 105, 154,<br>165, 189, 198, 200          |
| Kurz, Willem                         | 216                     |                                   |   |
| Kusser, Johann Sigismund             | 144                     | Maugars, André                    | 118   |
|                                      |                         | Mayer, Johann Andreas             | 144   |
| Landrock, Georg                      | 90                      | Mazarin, Giulio                   | 121   |
| Landsberg, Ludwig                    | 245                     | Mazuel, Michel                    | 142   |
| Lang, Paul Henry                     | 233                     | Mechetti, Pietro                  | 190   |
| Lange, Eckart                        | 252 f.                  | Melanchthon, Philipp              | 126   |
| Lasso, Orlando di                    | 113, 238                | Melser, Sigismund                 | 95  |
| Le Cerf de la Viéville, Jean-Laurent | 109                     | Mendelssohn Bartholdy, Felix      | 70, 101                                       |
| Le Sueur, Jean-François              | 202                     | Ménéstrier, Claude-François       | 111   |
| Legrenzi, Giovanni                   | 160                     | Mersenne, Marin                   | 118 f.  |
| Lenz, Johann Maria Rainer            | 41                      | Metastasio, Pietro                | 45 f., 48, 225–228, 231                       |
| Leo, Leonardo                        | 204                     | Metternich, Klemenz Fürst von     | 188   |
| Lesage, Alain René                   | 167                     | Meyer, Hans Joachim               | 248   |
| Lessing, Gotthold Ephraim            | 43, 46                  | Michael, Samuel                   | 243 f.  |
| Lichtenberg, Georg Christoph         | 99                      | Michael, Sara Elisabeth           | 95  |
| Liebe, Christian                     | 75                      | Michael, Tobias                   | 70–72, 74–77, 80 f.,<br>85 f., 90–93, 95, 153 |
| Liebhold                             | 251                     | Michaelis, Christian Friedrich    | 108, 190,<br>196, 198                         |
| Liebig, Caspar                       | 76                      |                                   |   |
| Liebig, Gottfried Siegmund           | 76                      | Michelangelo Buonarroti           | 113   |
| Lohr, Michael                        | 75                      | Migliavacca, Giovanni Ambrogio    | 225   |
| Loos, Helmut                         | 255                     | Milton, John                      | 232–237, 239, 241                             |
| Lotti, Antonio                       | 166, 184, 195, 204, 210 | Mingotti, Regina                  | 224   |
| Löwen, Johann Friedrich              | 43                      | Molière, Jean-Baptiste            | 111   |
| Lubomirski, Stanislaw                | 214                     | Möller, Eberhard                  | 248, 255                                      |
| Ludkewytsch, Stanislav               | 216, 220                |                                   |   |

- |   |   |                                       |                                    |
|---|---|---------------------------------------|------------------------------------|
| Molter, Johann Melchior                     | 250 f.  | Pallavicino, Stefano Benedetto        | 225                                |
| Monteverdi, Claudio                         | 158, 238  | Pank, Siegfried                       | 254 f.                             |
| Monticelli, Angelo Maria                    | 224   | Parte, Anna Cattarina della           | 229                                |
| Moritz Wilhelm, Herzog von<br>Sachsen-Zeitz | 13  | Pasquini, Giovanni Claudio            | 225                                |
| Morley, Thomas                              | 116   | Patalas, Aleksandra                   | 242–247                            |
| Mosel, Ignaz von                            | 187, 194, 196   | Peckham, Mary Adelaide                | 177                                |
| Moser, Hans Joachim                         | 105, 124  | Pepusch, Johann Christoph             | 43                                 |
| Mouton, Jean                                | 113, 119, 127   | Pergolesi, Giovanni Battista          | 51, 195, 202                       |
| Mozart, Wolfgang Amadeus                    | 42, 48, 50, 58,<br>106, 108, 187, 189–191, 194–198, 202 | Pezel, Johann                         | 244                                |
| Muffat, Georg                               | 140   | Pezold, Christian                     | 210                                |
| Müller, August Eberhard                     | 195, 201  | Piccolomini, Francesco Maria          | 246                                |
| Müller, Daniel                              | 75  | Piccolomini, Silvio Ennea             | 116                                |
| Napoleon Bonaparte                          | 188   | Pilaja, Caterina                      | 224                                |
| Nathusius, Elias                            | 70–94, 98   | Pipelare, Matthäus                    | 132                                |
| Nathusius, Jeremias                         | 87, 89  | Pisendel, Johann Georg                | 223                                |
| Nathusius, Martin                           | 70, 72  | Poelchau, Georg                       | 245                                |
| Nathusius, Zacharias                        | 92  | Poetzsch, Ute                         | 165                                |
| Nathusius-Neinstedt, Heinrich               | 72  | Pohle, David                          | 142 f., 145                        |
| Naumann, Johann Gottlieb                    | 186, 191, 201 f.  | Pontio, Pietro                        | 112 f.                             |
| Nenna, Pomponio                             | 119   | Poppe, Franz Ludwig                   | 204                                |
| Neruda, Johann Baptist Georg                | 204, 211  | Poppe, Karl Max                       | 245                                |
| Neumeister, Erdmann                         | 152   | Porpora, Nicola                       | 166, 210                           |
| Nichelmann, Christoph                       | 105, 107 f.   | Porta, Costanzo                       | 114                                |
| Nicolai, Philipp                            | 83  | Postel, Christoph Heinrich            | 164                                |
| Nietzsche, Friedrich                        | 216   | Praetorius, Hieronymus                | 245                                |
| Noblitt, Thomas                             | 127   | Prätorius, Johann Philipp             | 166                                |
| Notker Balbulus                             | 116   | Preibisius, Johannes                  | 94                                 |
| Novak, Vitezslav                            | 216, 218  | Profe, Ambrosius                      | 91                                 |
| Obrecht, Jacob                              | 127, 132 f.   | Prüfer, Arthur                        | 244                                |
| Ockeghem, Johannes                          | 113, 132  | Purcell, Henry                        | 239                                |
| Oettel, Mathias                             | 204   | Quantz, Johann Joachim                | 103 f., 117,<br>166, 184, 210, 223 |
| Oheim, Sebastian                            | 96  | Radesca di Foggia, Enrico             | 111 f.                             |
| Orlandini, Giuseppe Maria                   | 166   | Raguenet, François                    | 104, 109                           |
| Ortlob, Johann Christoph                    | 73  | Rahn, Maria Magdalena                 | 87                                 |
| Österreich, Georg                           | 157   | Ralla, Johann                         | 92                                 |
| Pachelbel, Johann                           | 156   | Rameau, Jean-Philippe                 | 12, 16 f., 19, 24, 104             |
| Paduch, Arno                                | 250   | Rauschning, Hermann                   | 75                                 |
| Palestrina, Giovanni Pierluigi da           | 119,<br>195, 202  | Rechenberg, Johann Georg Freiherr von | 88                                 |
|   |   | Reger, Max                            | 218 f.                             |
|   |   | Reichardt, Johann Friedrich           | 222                                |
|   |   | Reiche, Gottfried                     | 244                                |

- |                           |  |                                      |   |
|---------------------------|--|--------------------------------------|---|
| Reichert, Christian       | 95                                     | Schmelzer, Johann Heinrich           | 145   |
| Reincken, Johann Adam     | 197                                    | Schmidt, Friedrich                   | 92 f.   |
| Rémy, Ludger              | 254                                    | Schmidt, Gustav Friedrich            | 162   |
| Rener, Adam               | 126–128, 130, 132 f.                   | Schmidt, Johann Christoph            | 166, 204,<br>208, 210, 212  |
| Reuschel, Johann Georg    | 75                                     | Schönholz, Ignaz von                 | 187   |
| Rhaw, Georg               | 128 f.                                 | Schornsheim, Christine               | 249   |
| Riemann, Hugo             | 24                                     | Schubart, Christian Friedrich Daniel | 64, 200   |
| Riepe, Juliane            | 249                                    | Schubert, Franz                      | 10  |
| Rifkin, Joshua            | 142                                    | Schulze, Hans-Joachim                | 250, 254 f.   |
| Rigatti, Giovanni Antonio | 158                                    | Schürmann, Georg Caspar              | 169, 251  |
| Ristori, Giovanni Alberto | 204, 207 f.                            | Schuster, Norbert                    | 248   |
| Ritter, Johann            | 157–159                                | Schütz, Heinrich                     | 76 f., 80–83, 91, 142,<br>155, 157–159, 161 f., 215, 248 f., 252 f. |
| Rocchetti, Ventura        | 224                                    | Schweitzer, Anton                    | 41–43, 48–51,<br>55, 57, 62–64, 67, 69                              |
| Rochlitz, Friedrich       | 105–107                                | Schwenck, Johann Sigismund           | 92  |
| Rore, Cipriano de         | 111                                    | Schwendendörffer, Leonhard           | 93  |
| Rosenmüller, Annegret     | 251                                    | Schwertner, David                    | 89  |
| Rosenmüller, Johann       | 71 f., 80,<br>91 f., 153–163, 250      | Seelich, Daniel                      | 92  |
| Rossini, Gioacchino       | 108–111                                | Seidel, Johannes                     | 94  |
| Rousseau, Jean-Jacques    | 107, 223                               | Seidel, Wilhelm                      | 250, 255  |
| Rovetta, Giovanni         | 158, 160                               | Seidemann, Martin                    | 92  |
| Ruf, Wolfgang             | 254                                    | Seiffert, Max                        | 160 f.  |
| Rühling, Samuel           | 75                                     | Senfl, Ludwig                        | 123   |
| Rumpelius, Christoph      | 89                                     | Seyfried, Ignaz von                  | 187, 194, 196   |
| Rust, Friedrich Wilhelm   | 192                                    | Shakespeare, William                 | 232   |
| Rzewuski, Waclaw          | 214                                    | Skoryk, Myroslav                     | 220   |
| Sacchini, Antonio         | 51                                     | Snyder, Kerala                       | 154   |
| Salimbeni, Felice         | 224                                    | Stadler, Abbé Maximilian             | 195   |
| Sarri, Domenico           | 204                                    | Stachelin, Martin                    | 124 f.  |
| Sarti, Giuseppe           | 195                                    | Steffani, Agostino                   | 145–148, 152, 164, 166  |
| Scarlatti, Alessandro     | 13                                     | Steger, Thomas                       | 93  |
| Schacher, Quirinus        | 96                                     | Steude, Wolfram                      | 82–84, 246  |
| Scheibe, Johann Adolf     | 102, 104, 167, 184                     | Stolle, Johann                       | 248   |
| Scheidt, Gottfried        | 75                                     | Strauss, Anton                       | 195   |
| Scheidt, Samuel           | 90, 243                                | Strauß, Joseph                       | 201   |
| Schein, Johann Hermann    | 70, 75, 78 f.,<br>82, 155, 243 f., 248 | Striggio, Alessandro                 | 114   |
| Schelle, Johann           | 70                                     | Strungk, Nicolaus Adam               | 154   |
| Schering, Arnold          | 71, 74, 76                             | Sylwestrow, Walentyn                 | 216   |
| Schewtschenko, Taras      | 215                                    | Tacitus, Publius Cornelius           | 116   |
| Schicht, Johann Gottfried | 201                                    | Tarditi, Orazio                      | 75  |
| Schiller, Friedrich von   | 43                                     | Taubert, Wilhelm                     | 246   |
| Schindler, Andreas        | 223                                    |                                      |   |

Telemann, Georg Philipp	12, 100, 102 f., 150, 152, 164–170, 173 f., 177–180, 184–186, 199 f., 252 f.	Walther, Johann Gottfried	70, 76, 109
Theill, Elisabeth	94	Weber, Gottfried	196
Theill, Johann	73, 87	Weckmann, Matthias	156
These, Andreas	94	Weichmann, Christian Friedrich	165
These, Gottfried	82, 94	Weinlig, Christian Ehregott	194
Thomasius, Jacob	87, 92	Weiss, Silvius Leopold	210, 250
Tinctoris, Johannes	115	Werckmeister, Andreas	19
Traeg, Johann	187	Werner, Arno	159–161
Uccellini, Marco	160	Werner, Christoph	75
Uffenbach, Johann Friedrich		Werner, Edwin	254
Armand von	164 f., 169, 177, 184 f.	Wieland, Christoph Martin	41–52, 57 f., 62, 67, 69
Uhlig	211	Wilhelm IV., Herzog von Sachsen-Weimar	157
Unger, Andreas	71, 85	Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth	228
Vasari, Giorgio	113	Willaert, Adrian	113 f.
Vaumorière, Pierre d'Ortigue de	104	Willicus, Balthasar	204, 211
Vecchi, Orazio	111	Winckelmann, Johann Joachim	45
Verdelot, Philippe	113	Witt, Christian Friedrich	148–150
Vicentino, Nicola	112 f.	Wolf, Ernst Wilhelm	42, 250
Vierdanck, Johann	92	Wolff, Christoph	255
Vinci, Leonardo	204, 225 f.	Wolfheim, Werner	245
Vivaldi, Antonio	204	Wustmann, Rudolf	76
Vogler, Abbé Georg Josef	197	Zacconi, Lodovico	114
Vollhardt, Reinhard	74 f.	Zachow, Friedrich Wilhelm	238, 250
Vopelius, Gottfried	74, 85	Zarlino, Gioseffo	112, 114, 117–119
Voss, Steffen	251	Zedler, Johann Heinrich	110
Wagenseil, Georg Christoph	195	Zelenka, Jan Dismas	203 f., 207, 209–212
		Zeno, Apostolo	225



## Ortsregister

Adorf	250	Glauchau (bei Halle)	95
Altenburg	153, 192	Glogau	130
Annaberg	127	Gloucester	240
Ansbach	144	Görlitz	81–83, 94
Apolda	250	Gotha	42, 44, 148, 152
Arnstadt	249, 254	Gottorf	249
		Grimma	74, 82, 90
Bad Köstritz	249, 253	Großgrabe (bei Kamenz)	94
Bautzen	73, 83, 87–89, 92, 94	Grünberg	93
Bayreuth	90	Grüssau, Kloster	242
Berlin	42, 44, 156, 166, 192, 222 f., 226, 242 f., 245, 247	Gusmannsdorf	72
Bologna	110	Halle	192, 249 f., 253, 255
Braunschweig	164–166, 170, 173, 185	Hamburg	42–44, 153, 156–158, 164, 166–168, 170, 178, 180, 184 f., 197, 200, 223
Brescia	110	Hannover	145 f., 148, 154 f.
Breslau	130 f., 245	Heidelberg	125, 129, 214
Bristol	240	Hildesheim	166
Bunzlau	72	Horton	233
		Hubertusburg, Schloß	224 f.
Celle	151		
Danzig	42, 75	Ichtershausen	249
Darmstadt	196	Jena	125–130, 132, 134
Delitzsch	194	Kassel	42, 45, 141 f., 148–150
Dennewitz	188	Klein-Sorau	89
Dresden	13, 42, 71, 75, 82, 127, 153, 157, 166, 184, 188, 194, 201, 203–213, 222–231, 244, 248 f., 251	Köln	42
Dublin	240	Köthen	254
		Krakau	132
Eisenach	150, 152, 253, 255	Krössuln (bei Teuchern)	12
Erfurt	42, 75, 91, 159	Kulm	188
		Lauban	72
Florenz	110, 112 f., 115	Leipzig	12–14, 42, 70–76, 80 f., 84 f., 87–96, 106, 108, 125, 127, 153, 155, 173, 188, 194, 196, 201, 205, 215, 244, 249–256
Frankenberg (bei Chemnitz)	75 f., 80	Lemberg	214, 218, 220 f., 250
Frankfurt (Main)	167, 201		
Frankfurt (Oder)	89, 254		
Frauenstein	75		
Freiberg	254		
Fürstenstein, Schloß	242		

Löbau	82–84	Rudolstadt	140, 148, 192
London	164, 188, 240	Salisbury	240
Lübben	72, 89	Salzburg	140
Lucca	110	Salzthal	162
Lüneburg	151	Schafstädt	250
Magdeburg	252 f.	Schleiz	76
Mailand	231	Schwepnitz	94
Mannheim	42, 47, 50, 69, 223	Schwetzingen	42
Markersbach	249	Sorau	102
Meinigen	150	Sprotta	95
Meißen	249	Stockholm	142
Merseburg	249	Stuttgart	144, 222 f., 231
Michaelstein, Kloster	251 f.	Taucha	93
Modena	160	Themar	251
München	42, 146, 222, 245	Torgau	125, 131
Naumburg	12, 94	Turin	201, 231
Neapel	111 f., 115, 201, 223, 231	Uppsala	141 f.
Nollendorf	188	Venedig	52, 110, 112, 115, 146, 153–158, 160 f., 163, 168, 207, 209, 222–224, 229
Oelsnitz	153	Vogelsberg	251
Osek	203–209, 211–213	Warschau	130, 207, 211, 224
Oxford	240	Wartenburg	188
Padua	110	Weimar	41–45, 49, 69, 140–142, 151 f., 154, 156 f., 159, 162 f., 195, 250 f., 253
Paris	102, 110, 142, 144, 146, 223, 253	Weißenfels	145, 154, 156, 159–163, 248 f., 253
Passau	140	Wernigerode	251
Pidhirci	214	Wien	69, 110, 145, 186–191, 194–196, 199, 202, 204, 212, 218, 223, 231
Pirna	246	Wittenberg	89, 125, 128
Potsdam	44	Wolfenbüttel	42, 154 f., 157, 160–163
Prag	42, 125 f., 129, 184, 188, 203–207, 209 f., 212 f., 216, 218 f.	Zeitz	13, 94, 249, 253
Priebus	89	Zittau	75, 84
Quedlinburg	74, 90	Züllich	89
Reichenau	94	Zwickau	75, 81, 248, 255
Rheinsberg	44		
Rochlitz	75		
Rom	111 f. 115, 118, 146, 154, 225 f., 241		

**Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Kolloquium  
Erfurt und Arnstadt 2000 - Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen.**

Hrsg. v. Wolfgang Ruf; 274 S. mit Notenbeispielen  
ISBN 3-88979-093-3

**Jahrbuch 1999**

Hrsg. v. Wilhelm Seidel; 271 S. mit 18 Abb., 7 Tabellen u. 44 Notenbeispielen  
ISBN 3-88979-085-2

**Jahrbuch 2000**

Hrsg. v. Wilhelm Seidel; 264 S. mit 21 Abb. u. 5 Notenbeispielen  
ISBN 3-88979-092-5

Rathey, Markus: **Johann Rudolph Ahle (1625 - 1673).**

Lebensweg und Schaffen. Mit einem Verzeichnis der Werke. XII. 643 S.  
ISBN 3-88979-081-X

Rosenmüller, Annegret: **Die Überlieferung der  
Klavierkonzerte in der Kgl. privaten Musikaliensammlung  
zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.**

284 S. und 107 S. Anhang.  
ISBN 3-88979-094-1

Synofzik, Thomas: **Heinrich Grimm (1592/93-1637)**

**„Cantilena est loquela canens“**

Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik.

Mit einem Thematischen Werkverzeichnis.

VIII. 543 S. mit zahlr. Notenbeisp. und 60 S. Noten.

ISBN 3-88979-088-7

Voss, Steffen: **Die Musiksammlung des Pfarrarchivs Udestedt bei Erfurt.**

Quellenuntersuchungen zur Musikkultur Thüringens im 17. und 18. Jahrhundert.  
ca. 600 S.

ISBN 3-88979-095-X

im Verlag

KARL DIETER WAGNER

Schulstraße 36a - 29640 Schneverdingen



Literatur über **Mitteldeutsche Barockmusik**



im Verlag

KARL DIETER WAGNER · Schulstraße 36a - 29640 Schneverdingen

**CLAUSEN, HANS DIETER: Händels Direktionspartituren.**

1. Geschichte und Bedeutung der „Handexemplare“
2. Katalog der „Handexemplare“. VIII. 281 S. mit 16 Wasserzeichen-Tafeln u. 6 Faks. ISBN 3-921029-09-0

**FIEBIG, FOLKERT: Christoph Bernhard und der stile moderne.**

Untersuchungen zu Leben und Werk. Werkverzeichnis. 408 S. mit Faks. u. Notenbeisp. u. 40 S. Notenbeilage. ISBN 3-921029-73-2

**GRÜTZBACH, ERWIN: Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello solo senza Basso von Joh. Seb. Bach BWV 1007-1012.**

3. erw. Aufl. 128 S. mit 374 Notenbeisp. ISBN 3-88979-060-7

**HAHN, HARRY: Das vielfältige Formenmosaik J. S. Bachs in den kleinen Präludien und Fughetten für Klavier.**

64 S. mit 103 Notenbeisp. ISBN 3-88979-016-X

**HAHN, HARRY: Die „unbekannte“ Matthäus-Passion.**

Ein Beitrag zur Zahlensymbolik. 70 S. ISBN 3-921029-98-8

**HORN, WOLFGANG: Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klavier-Sonaten.**

Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen. 328 S. mit 85 Notenbeisp. u. 9 Taf.

ISBN 3-88979-039-9

**MONHEIM, ANNETTE: Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland**

**im 18. Jahrhundert.** XIV. 705 S. ISBN 3-88979-083-6

**SCHANZ, ARTHUR: Joh. Seb. Bach in der Klaviertranskription.**

Zusammenstellung und Besprechung sämtlicher Klavierübertragungen Bachscher Werke aller Gattungen. Enth. rd. 400 Werktitel in rd. 2.300 Bearbeitungen von rd. 600 Bearbeitern. 701 S. mit über 800 Notenbeisp.

ISBN 3-88979-082-8

**WETTSTEIN, HIERMANN: Georg Philipp Telemann (1681-1767).**

Bibliographischer Versuch zu seinem Leben und Werk. 68 S.

ISBN 3-921029-79-1



**SLUB DRESDEN**



**3 2240931**

**ISBN 3-88979-098-4**