

„Daß deines Namens Ruhm in Deutschland bald angehn ... wird“

Johann Rosenmüller und seine venezianischen Psalmkonzerte

von Rainer Heyink, Hamburg/Rom

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört zu den Epochen deutscher Musikgeschichte, von denen wir im allgemeinen nur wenig konkrete Vorstellungen haben. Die Gründe hierfür rühren wohl in erster Linie von der an Heroen orientierten Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, die die Zeit zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach als eine Art Talsenke abqualifizierte. Daß die Komponisten, die nach Ende des Dreißigjährigen Krieges aktiv zu werden begannen, nicht pauschal als Schütz-Epigonen bzw. Bach-Vorläufer abzutun sind, läßt sich am Beispiel Johann Rosenmüllers eindrucksvoll demonstrieren, dem vor allem innerhalb der Geschichte der Psalmvertonung ohne Zweifel eine besondere Bedeutung zukommt. Während seiner zeitweiligen Tätigkeit als Komponist in Venedig schrieb er für die prunkvollen Vespersgottesdienste der venezianischen Kirchen viele großangelegte Konzerte, jeweils über vollständige Psalmen. Ganze Psalmtexte umfassende Vertonungen lassen sich zu jener Zeit außer bei italienisch beeinflussten Komponisten wie Rosenmüller offenbar nur noch bei Kompositionen zu besonderen Festakten (Johann Andreas Herbst) und bei den norddeutschen Kantatenmeistern feststellen, denen der Psalm wie zu den Zeiten Thomas Stoltzers und Schütz' noch einmal bevorzugtes Mittel der Selbstaussprache wird (Dietrich Buxtehude, Georg Böhm, Nicolaus Bruhns, Franz Tunder, Christian Geist, Matthias Weckmann). Dabei folgte die Entwicklung im katholischen Deutschland derjenigen Italiens in der Beschränkung des Textrepertoires einerseits (Vesperpsalmen der Sonntagsliturgie) und dem zahlenmäßigen Anschwellen der Produktion innerhalb dieses Textrepertoires andererseits.

Von Leipzig nach Venedig

Johann Rosenmüller wurde um 1619 im vogtländischen Ölsnitz geboren. Über seine Jugend und Ausbildung ist nichts bekannt, da biographische Dokumente schon früh durch die Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges vernichtet wurden¹. Um 1640

¹ Über Leben und Werk Johann Rosenmüllers s. Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bde., Leipzig 1843—47 [Reprint Hildesheim 1966], hier: Bd. 2, S. 241—249; August Horneffer, *Johann Rosenmüller (ca. 1619—1684)*, Diss. Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, Charlottenburg 1898; ders., *Johann Rosenmüller*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 30 (1898), S. 102—108, 31 (1899), S. 45—47, 49—62 und 65—69; Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, 3 Bde., hier: Bd. 2, *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, passim; Fred Hamel, *Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers*, Straßburg 1933 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 10); Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, S. 114/115; William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, 1959, ²1966 [Reprint 1972], passim; Arno Lehmann, *Die Instrumentalwerke von Johann Rosenmüller*, Diss. Universität Leipzig 1965; Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen*

findet sich Rosenmüller als Student an der theologischen Fakultät der Universität Leipzig, und ab 1642 ist er als „Collaborator“ und bald darauf als „Baccalaureus fune-rum“ an der Thomasschule tätig². Im Jahre 1651 übernimmt er neben seinen Lehrver-pflichtungen das Organistenamt an der Nicolaikirche und hilft inoffiziell auch, den kränklichen Thomaskantor Tobias Michael zu entlasten. Rosenmüllers musikalische Aktivitäten müssen in Leipzig großen Eindruck gemacht haben, denn der Rat der Stadt erteilte ihm bereits 1653 die Exspektanz auf das Thomaskantorat. Noch im gleichen Jahr wurde er „von Haus aus bestellter Director der Music“ am Hof zu Altenburg³. Diese vielversprechende Karriere kam zu einem jähen Ende, als Rosenmüller im Mai 1655 inhaftiert wurde; er war der Päderastie beschuldigt⁴. Angesichts der drastischen Strafen, die dieses Zeitalter in solchen Fällen zu verhängen pflegte, kann man von Glück sagen, daß ihm die Flucht aus dem Gefängnis gelang. Rosenmüller entzog sich dem Zugriff der sächsischen Gerichtsbarkeit, indem er sich über Hamburg nach Vene-dig absetzte, wo er für die nächsten 25 Jahre seßhaft wurde. Zunächst wirkte er als Trombonist in der Kapelle von San Marco, aber bald schon begann er, sich einen Na-men als Komponist zu machen.

Seiner zusammen mit Giovanni Mazzoleni am 21. Januar 1658 erfolgten Wahl als Trombonist („Zuane Romiller“) in der cappella musicale der Basilika⁵ folgte noch im selben Jahr seine Ernennung zum Maestro di coro am Ospedale della Pietà, einem der vier Ospedali grandi der Republik⁶. Damit war der vom Priesteramt ausgeschlossene Johann Rosenmüller nicht nur der erste Ausländer, sondern auch einer der ersten nicht dem Klerus angehörenden Musiker unter den maestri. Dieses dürfte eindrucksvoll den damaligen Trend in religiösen Einrichtungen widerspiegeln, vom Kirchenmusikmo-nopol durch Priester-Musiker wegzukommen, um sich der Verpflichtung von profes-sionellen Laien zuzuwenden⁷. Nachdem Rosenmüller von 1658 bis 1677 dem coro vorgestanden hatte, wurde seine Stelle 1677 an zwei jüngere Musiker übergeben, die

Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17 und beginnenden 18. Jahrhundert, Berlin 1965 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 10), passim, Wolfgang Reich, *Threnodiae sacrae. Kata-log der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen De-mokratischen Republik*, Dresden 1966, passim; Theophil Antonicek, *Johann Rosenmüller und das Ospedale della Pietà in Venedig*, in: *Mf* 22 (1969), S. 460–464; Kerala Johnson Snyder, *Johann Rosenmüller's Music for Solo Voice*, Ph. D. Diss. Yale University 1970, dies., Art. Rosenmüller, in: *New Grove* 16, S. 201–204; Eleanor Selfridge-Field, *Addenda to some Baroque Biographies*, in: *JAMS* 25 (1972), S. 236–240, hier: S. 238; Werner Braun, *Urteile über Johann Rosenmüller*, in: Frank Heidlberger/Wolfgang Osthoff/Reinhard Wiesend (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikge-schichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 189–197; Jane L. Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525–1855*, Oxford 1993, S. 188/189, 194 und 198.

² Vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978, S. 285–289.

³ S. Karl Gabler, *Musik und Musiker am Altenburger Hof unter Friedrich Wilhelm II. von 1639 bis 1669*, in: *Altenburger Heimatblätter* 6 (1937), S. 44 ff. und Werner Braun, Art. *Altenburg*, in: *MGG* 15 (1973), Sp. 166–169, hier: Sp. 167

⁴ Vgl. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2, S. 130.

⁵ Venedig, Archivio di Stato, San Marco, Procuratori de Sopra, Decreti e terminazioni, Registro 146, fol. 46r, ähnlich italianisierte Namensformen von Rosenmüller wie in diesem Dokument der Basilika finden sich später auch in den Zahl-listen des Ospedale della Pietà, wie „Zuane“ oder „Giovanni Rossemiller“, s. Anm. 9.

⁶ Nach Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice*, S. 188/189 und S. 198, die jedoch keine nachprüfbaren Belege für diese Behauptung bietet.

⁷ Pierre Bonnet und Pierre Bourdelot, *Histoire de la musique et des ses effets*, 4 Bde., Genf 1715 [Faksimileausgabe Graz 1966, Reprint Genf 1969], hier: Bd. 4, S. 101–103, zeigen in diesem Zusammenhang auf, daß im Jahre 1670 von den 50 besten Komponisten in Italien nur zwei Priester waren.

zudem Brüder und ordinierte Priester waren; an Giacomo Filippo Spada (ca. 1640—1704), Komponist, Organist und Baßsänger im Chor der Basilika seit 1673, auf der einen, und Bonaventura Spada, Violinlehrer, auf der anderen Seite⁸. Anfang 1678, nachdem die Brüder Spada im August 1677 um ihre Entlassung gebeten hatten, kehrte aber Rosenmüller bis 1682 für vier weitere Jahre an die Pietà zurück⁹. Doch wurde der mittlerweile 59jährige Rosenmüller jetzt nicht als Lehrer verpflichtet — er hatte wenig oder keine direkten Pflichten in der täglichen Unterweisung der *figlie* —, sondern mit der einzigen Aufgabe, als Hauskomponist den *coro* mit neuen Kompositionen zu versorgen, wofür ihm jährlich 100 Ducati d'oro gezahlt wurden. Seine Entlohnung erhielt Rosenmüller von einer Gruppe von Stiftern der Pietà, den „*Divoti di chiesa*“, auf deren Drängen auch seine Anstellung erfolgt war; die Kongregation sollte hingegen die Besoldung eines anzustellenden Lehrers für die *figlie* übernehmen. Da jedoch das Versprechen der Mäzene nicht lange eingehalten wurde, mußte die Anstalt selbst für die finanzielle Entschädigung ihres Hauskomponisten aufkommen, was schließlich Ende Juli 1682 zu seinem endgültigen Ausscheiden führte. Die Abhaltung des Unterrichts wurde daraufhin wieder den beiden geistlichen Spada-Brüdern übertragen, Giacomo für den Gesang („*Musica*“), während Bonaventura die *figlie* im Instrumentalspiel („*sonare*“) unterwies¹⁰. Nach rund zwanzig Jahren führender Tätigkeit in der Pietà als Lehrer und Komponist war Johann Rosenmüller somit der erste Angestellte, dessen Aufgabe einzig auf die Vermehrung des Repertoires beschränkt blieb. Doch haben Rosenmüllers Kompositionen anscheinend nicht nur die berühmten Vesper-Musiken der Ospedali ausgeschmückt, von denen Helmut Huckle treffend bemerkt, daß sie Nachmittagsveranstaltungen gewesen wären, die in gesellschaftlicher wie musikalischer Hinsicht das Pendant zur abendlichen Oper abgegeben hätten¹¹. Selbst im protestantischen Norden Deutschlands sind Werke Rosenmüllers erklingen, wie übereinstimmend der Hamburger Catharinen-Prediger Hinrich Elmenhorst 1688 in seiner Schutzschrift für die junge Oper¹² und Johann Kuhnau 1700 in seinem bekannten satirischen Roman *Der Musicalische Quacksalber* berichten¹³.

⁸ Vgl. Antonicek, *Rosenmüller*, S. 461—464, Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 Bde., Venedig 1854/55, Padua 21874, hrsg. von Elvidio Surian, Venedig 1987, hier: Bd. 1, S. 321, Bd. 2, S. 20 und 31 sowie Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford/New York 1975, S. 43.

⁹ Rosenmüllers Zahllisten für die Jahre 1678 bis 1682 befinden sich in Venedig, Archivio di Stato, Ospedali e Luoghi pii diversi, Busta 997 (Quaderno cassa), fol. 475r, 482r, 504r, 523v, 535r, 560r, 579r, 590r, 603r, 614r; sämtliche Listen sind wiedergegeben bei Antonicek, *Rosenmüller*, S. 463/464.

¹⁰ Über den Akt der Entlassung Rosenmüllers und die Wiedereinstellung der beiden Spada-Brüder siehe Venedig, Archivio di Stato, Ospedali e Luoghi pii, Busta 687, „N^o 3 Notatorio C Principa adi 5 Marzo 1679 fenisse 1685 21 Feb[raio]“, hier: 28. Juni 1682; wiedergegeben bei Antonicek, *Rosenmüller*, S. 461/462.

¹¹ Helmut Huckle, *Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento*, in: Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, Florenz 1982, S. 194.

¹² *Dramatologia antiqvo-hodierna. Das ist: Bericht von denen Oper-Spielen ...*, Hamburg 1688 [Reprint Leipzig 1978], S. 114: „... dessen zu dem Päpstlichen GOTTES=Dienste *componirte* Stücke / absonderlich zum aberglaubigen Marien=Dienste und heiligen Feyer verfertigte und gebrauchte Wercke von vielen Teutschen *Musicis* hochgehalten / sonsten auch seine / vielleicht nach dem Fall / trefflich = gesetzte *Magnificat* in Evangelischen Kirchen oft gehört / auch unter dem Evangelischen Gebrauch und Ausspendung des hochwürdigen Nachtmahls seine *Compositiones* in öffentlicher Gemeine *gemusiciret* werden“

¹³ *Der Musicalische Quack=Salber*, Dresden 1700, S. 156—158.

In den 1660er und 70er Jahren dürfte Rosenmüller im Musikleben Venedigs eine bevorzugte Stellung eingenommen haben, drang doch der Ruhm seiner Werke bis ins ferne Deutschland. Bereits 1660 schickte der Weimarer Hof einen Gesandten nach Venedig, um Musikalien direkt beim Komponisten zu erwerben, und im Jahr 1673 reiste aus Bayreuth Johann Philipp Krieger an, um bei dem Meister zu studieren. Im Jahre 1682 ergab sich für Rosenmüller schließlich die Gelegenheit, im Gefolge des Herzogs Anton Ulrich von Wolfenbüttel nach Deutschland zurückzukehren. Der Herzog hatte den Plan, unter der Leitung des Komponisten seine Hofkapelle neu aufzubauen, doch starb dieser bereits im September 1684 im Alter von 65 Jahren.

Werkverbreitung und Überlieferung

Um eine Würdigung von Rosenmüllers Bedeutung auf dem Gebiet der geistlichen Musik hat sich bereits vor hundertfünfzig Jahren Carl von Winterfeld im Rahmen seiner monumentalen *Geschichte des evangelischen Kirchengesangs*¹⁴ bemüht. Gestützt auf eine in seiner Zeit wohl unerreichte Repertoirekenntnis gelangte Winterfeld dabei zu folgendem Ergebnis:

„[Rosenmüller] hat die damahls allgemein beliebt gewordenen italienischen Formen, mit denen sein langes Verweilen zu Venedig ihn vollkommen vertraut gemacht hatte, in ächt deutschem Sinne lebendig ausgestaltet, ihnen dadurch erst wahres Bürgerrecht gewonnen; was die späteren großen Meister des 18ten Jahrhunderts geleistet, haben sie zumeist ihm zu verdanken“¹⁵.

Abgesehen von den patriotischen Untertönen umreißt dieses Zitat die wichtigsten Aspekte von Johann Rosenmüllers musikgeschichtlicher Bedeutung. Zwar erscheint seine Einstufung als alleiniger Vermittler des italienischen Stils in Deutschland einseitig zugespitzt und bedarf einer gewissen Relativierung, doch zeigt gerade die Auswertung von zeitgenössischen Inventaren und Handschriftensammlungen (die Winterfeld um 1840 allerdings noch nicht zugänglich waren), daß die Verbreitung von Rosenmüllers Werken in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum hoch genug veranschlagt werden kann. Seine geistlichen Vokalwerke, von denen lediglich die *Kernsprüche* (in zwei Teilen 1648 und 1652/53) im Druck erschienen, waren ausschließlich in handschriftlichen Kopien bis in die entlegensten Dörfer Mittel- und Norddeutschlands verbreitet und verschafften dem Komponisten eine für damalige Verhältnisse beispiellose Popularität. Es kann daher kein Zweifel bestehen, daß die deutsche Musik im späten 17. Jahrhundert von Rosenmüllers Werken entscheidende Impulse empfangen hat¹⁶.

¹⁴ Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang*, Bd. 2, S. 241–249.

¹⁵ Ebda., S. 248.

¹⁶ Daß beispielsweise auch Händel von den Psalmvertonungen Rosenmüllers angeregt wurde, hat erst jüngst Hans Joachim Marx aufgezeigt; s. hierzu seinen Beitrag *Händels lateinische Kirchenmusik und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 5, Kassel 1993, S. 102–144, hier: S. 113, 119/120, 135 und 137

Als Beleg hierfür seien die Hauptquellen für Rosenmüllers geistliches Werk angeführt — innerhalb dessen die Psalmvertonung eine weitaus führende Stellung einnimmt —, die Sammlung des Kantors Heinrich Bokemeyer¹⁷, die von Samuel Jacobi, Kantor der Fürstenschule St. Augustin in Grimma (1680—1721)¹⁸, die von Gustav Düben, Kapellmeister und Organist der deutschen Kirche St. Gertrude in Stockholm (1663—1690)¹⁹, der Bestand der Michaeliskirche zu Erfurt²⁰ sowie die Inventare verschollener Sammlungen wie der Lüneburger Michaeliskantorei von 1696²¹, der Hofkapelle von Rudolstadt²², der Weißenfelder Schloßkirche²³ und des Weimarer Hofes²⁴. Keines der handschriftlichen Werke ist als Autograph Rosenmüllers auszumachen, und das meiste dürfte erst nach seinem Tod kopiert worden sein.

Die Gruppe seiner Psalmvertonungen ist dabei fast vollständig in einer der bedeutendsten Handschriftensammlungen deutscher protestantischer Kirchenmusik jener Epoche enthalten, der Sammlung Heinrich Bokemeyer. Sie besitzt mit rund 120 Kompositionen nicht nur den größten zusammenhängenden Werkbestand von Rosenmüller, sondern dieser ist auch innerhalb dieser Sammlung der mit Abstand meistvertretene Komponist²⁵. Kopiert wurde der Bestand größtenteils von Georg Österreich in Gottorf im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts vor seiner im Jahre 1702 erfolgten Übersiedlung nach Wolfenbüttel. Um das Jahr 1720 verkaufte er dann die Sammlung an Heinrich Bokemeyer, nach dessen Tod 1751 sie schließlich über Umwege im Jahr 1819 in die Berliner Königliche Akademie für Kirchenmusik und 1844 in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek gelangte.

Doch wie läßt sich diese einzigartige Konzentration auf eine Werkgattung erklären und, vor allem, wo lagen deren Kopierquellen? Bevor Georg Österreich als Kapellmeister nach Gottorf ging, wirkte er von 1686 bis 1689 als Tenor am Hof zu Wolfenbüttel, wo er im Haus von Johann Theile untergekommen war, der Johann Rosenmüller als Kapellmeister abgelöst hatte. Es ist wohl anzunehmen, daß nach dem Ableben Rosenmüllers im September 1684 sein musikalischer Nachlaß und hier insbesondere seine zuletzt — und somit in Italien — entstandenen Werke in Wolfenbüttel verblieben.

¹⁷ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 18).

¹⁸ Wolfram Steude, *Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte* 6).

¹⁹ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch zu ihrer chronologischen Ordnung*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 46 (1964), S. 27—82 und 48 (1966), S. 63—186.

²⁰ Elisabeth Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, in: *AfMw* 7 (1925), S. 65—116, insb. S. 68—83 und betreffend Rosenmüller S. 72—75.

²¹ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: *SIMG* 9 (1907/08), S. 593—621, betreffend Rosenmüller S. 613—615.

²² Otto Kinkeldey (Hrsg.), *Philipp Heinrich Erlebach. Harmonische Freude musikalischer Freunde*, DDT 46/47 (Leipzig 1914) [Reprint Wiesbaden/Graz 1959], S. XXII—XXVIII (erstes Inventar von 1697—1700) bzw. Bernd Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657—1714)*, in: Walther Siegmund Schultze (Hrsg.), *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther Universität, Halle/Wittenberg* 1963, S. 105—134 (zweites Inventar von 1710—1715 oder 1714—1720); zur umstrittenen Datierung des zweiten Inventars siehe Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen*, S. 235 bzw. Baselt, *Die Musikaliensammlung*, S. 106.

²³ Max Seiffert (Hrsg.), *Johann Philipp Krieger. 21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, DDT 53/54 (Leipzig 1916) [Reprint Wiesbaden/Graz 1958], S. XXIV—LX, betreffend Rosenmüller S. LIX.

²⁴ Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 150—160.

²⁵ Vgl. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*.

Bleibt zu erwähnen, daß sich in dieser Sammlung das einzige Autograph Rosenmüllers erhalten hat, eine Kopie von Antonio della Tavolas Psalmvertonung *Laudate pueri*, die Österreich mit folgender Notiz versehen hat: „Diese Partitur hat der seel. H. Johan Rosenmüller in Italien mit eigener Hand geschrieben“²⁶.

Vorzugsweise Vesperpsalmen

Als weiteres Indiz für eine Übernahme der in der Sammlung Bokemeyer enthaltenen Stücke aus italienischen Quellen ist die systematisch erfolgte Anordnung von Vertonungen über denselben Psalmtext anzuführen, vorzugsweise Vesperpsalmen, deren Besetzung von einer Solostimme bis zu doppelchöriger Ausführung reicht. Entsprechend ihrer liturgischen Verwendung versteht es sich von selbst, daß sich dabei die Auswahl der vertonten Psalmtexte nach ihrer praktischen Eignung gerichtet hat. So ist es naheliegend, daß unter den vorliegenden Werken Rosenmüllers die Psalmen der Vesperlektionen und unter ihnen wiederum jene aus dem sonntäglichen Offizium den größten Anteil ausmachen²⁷; wie umfangreich muß wohl einst angesichts ihrer heute noch vergleichsweise hohen Anzahl gerade die Produktion dieser Gattung gewesen sein! Neben den sonntäglichen Vesperpsalmen Rosenmüllers wären noch weitere vorwiegend der Vesper oder der Komplet angehörende Kompositionen zu erwähnen, allen voran vier Vertonungen von Psalm 126, „Nisi Dominus aedificaverit domum“ (zur Mittwochsvesper), und drei Vertonungen von Psalm 147, „Lauda Jerusalem Dominum“ (zur Vesper an Samstagen).

Eine Ausnahmestellung nehmen hingegen sämtliche sechs Konzerte über Psalm 30, „In te Domine speravi“, ein, denen als einzige kein vollständiger Psalmtext, sondern nur die ersten sechs Verse zugrunde liegen; es ist anzunehmen, daß sie zur Komplet gebraucht wurden, in der das Responsorium breve des sechsten Verses dieses Psalms aus dem „Gloria Patri“ besteht, welches mit einer Ausnahme auch die betreffenden Werke Rosenmüllers beschließt²⁸.

Nicht mit der kleinen Doxologie (Doxologia minor), sondern mit „Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis“ aus dem Officium defunctorum samt angehängtem „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, Pater noster“ enden zwei weitere Psalmvertonungen und kennzeichnen diese damit als Exequienmusik gemäß dem Rituale Romanum (V. Requiem)²⁹. Doch ist diese erstmals bei Josquin Desprez anzutreffende Textvariante³⁰ nicht ungewöhnlich, handelt es sich bei den

²⁶ Berlin, Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. Ms. 730; eine Seite dieser Handschrift ist als Faksimile wiedergegeben, in: MGG 11 (1963), Sp. 917/918.

²⁷ Von den fünf Psalmen (109–113) der Sonntagsvesper sind von Rosenmüller über den ersten Psalm „Dixit Dominus Domino meo“ vier, den zweiten Psalm „Confitebor tibi, Domine“ neun, den dritten Psalm „Beatus vir, qui timet Dominum“ sieben und den vierten Psalm „Laudate pueri Dominum“ heute noch neun Vertonungen bekannt.

²⁸ Psalm 30,2–6, *In te Domine speravi* (T, 2 Str., B.c., g-moll), der lediglich mit Amen schließt (Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. Ms. 18889, Nr. A3).

²⁹ Psalm 114, *Dilexi quoniam exaudivit Dominus* (SATB, SATB, 5 Str., Bläser, B.c., g-moll, ebda., Mus. Ms. 18881, Nr. 10) und Psalm 119, *Ad Dominum, cum tribularetur, clamavi* (SATB, 5 Str., B.c., e-moll, ebda., Mus. Ms. 18881, Nr. 2).

³⁰ Vgl. Josquins Exequienmotette *De profundis*, die wahrscheinlich anlässlich des Todes von König Louis XII. (1.1.1515) in den ersten Tagen des Januar 1515 entstanden und bei seiner Aufbahrung in Notre-Dame zu Paris oder bei seiner feierlichen Bestattung in St. Denis erklingen ist; vgl. Helmuth Osthoff, *Die Psalm-Motetten von Josquin Desprez*, in: *Kongreßbericht Wien 1956*, S. 452–456, ders., *Josquin Desprez*, 2 Bde., Tutzing 1965, Bd. 1, S. 48/49 und Bd. 2, S. 125–127; eine Edition findet sich bei Helmuth Osthoff (Hrsg.), *Josquin Desprez. Drei Motetten. Das Chorwerk*, Heft 57 (1955), S. 26–32.

beiden betreffenden Konzerten doch um die zwei ersten Psalmen der Totenvesper (Vespera ad Officium Defunctorum).

Angesichts von Rosenmüllers langjährigem Aufenthalt in Italien ist es überraschend, daß bislang kein einziges Werk von ihm in dortigen Bibliotheken und Archiven nachgewiesen werden konnte. Unser heutiges Bild von Rosenmüllers geistlicher Musik beruht also vollständig auf deutschen Quellen, wobei es scheint, daß hierbei nur solche Werke als überlieferungswürdig erachtet wurden und uns damit heute vorliegen, die sowohl im katholischen als auch im protestantischen Umfeld Anwendung finden konnten. Somit ist es sehr wahrscheinlich, daß viele und vor allem stark besetzte Werke, die nicht unbedingt für das reformatorische Deutschland geeignet schienen, entweder verlorengegangen sind oder aber möglicherweise noch heute in Italien auf ihre Entdeckung warten. Denn lateinische Psalmkonzerte waren nach der lutherischen Gottesdienstordnung nicht mehr ein fester Bestandteil der Liturgie, sondern konnten zumeist nur noch zwischen dem Evangelium und dem Glaubensbekenntnis oder nach der Predigt eingefügt werden.

Rosenmüller im Spiegel seiner Zeit

Betrachtet man Rosenmüller im Spiegel seiner Zeit bzw. in der kritischen Auseinandersetzung mit seinen Zeitgenossen, so fällt zunächst auf, daß zwischen ihm und Heinrich Schütz sehr wohl eine enge Bekanntschaft und gegenseitige Wertschätzung bestanden haben muß. Dies wird zum einen durch ein von Schütz verfaßtes Glückwunschgedicht aus Anlaß von Rosenmüllers erstem Druckwerk instrumentaler Musik belegt, wiedergegeben im Stimmbuch Cantus I von *Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden* (Leipzig 1645)³¹; desgleichen durch seine Erwähnung (zusammen mit Delphin Strungk) auf der Rückseite des Titelblattes der beiden Basso continuo-Stimmbücher des zweiten Teils von Schütz' *Symphoniae Sacrae* von 1647, welche besagt, daß sich dieses Werk auch in den Händen beider besagter Meister befinden würde³². In Leipzig war nämlich Rosenmüller zusätzlich zu den dortigen

³¹ „Herrn Johann Rosenmüllern.

So fahre fort / mein Freund / obgleich die Dornen stechen /
Der Edlen Music-Kunst die Rosen abzubrechen /
Ja fahre fort noch mehr zu sammeln ihrer ein /
Ich sehe Floram schon auffwärtig dir zu seyn /
Und einen Ehrenkrantz mit ihrer Hand zu winden /
Der nicht verwelcken wird / den kein Neid wird auffbinden /
Daß deines Namens Ruhm in Deutschland bald angehn /
Durch Famam ausgebreit / und löblich wird bestehn.

Überschickt aus Dresden

von Heinrich Schützen/Capellmeister"

(zitiert nach Snyder, *Johann Rosenmüller's Music*, S. 56/57).

³² „Dieses Wercklein ist nicht alleine bey /

denen Verlegern, sondern auch zu Leipzig bey Herrn Johann /
Rosenmüllern, fürnehmen Musico daselbst, Ingleichen /
auch bey Herrn Delphin Strunck, wohlbenahmten Orga- /
nisten zu S. Martins Kirchen in Braunschweig, zu be- /
finden"; vgl. Werner Bittinger (Hrsg.), *Heinrich Schütz. Symphoniae Sacrae* II/1647, Kassel 1964 (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 15), S. VII.

Verlegern zum Verkauf dieser Werke bevollmächtigt worden, wie er sich später denn auch mit einer lobenden Aussage über Schütz in seinem Vorwort zu *Andere Kernsprüche* von 1652/53 revanchierte³³.

Und selbst im Urteil des 18. Jahrhunderts, das im allgemeinen nur wenig Verständnis für die Meister der vorigen Generation aufbrachte, galt Rosenmüller uneingeschränkt als großer Komponist³⁴. Bezeichnenderweise nennt gerade ein so engagierter Vertreter betont melodischer Kompositionsprinzipien wie Georg Philipp Telemann besonders Rosenmüller als eines der wesentlichen Vorbilder für seine Kirchenmusik³⁵, und 1739 demonstriert Johann Mattheson an der einleitenden *Sinfonia* von Rosenmüllers geistlichem Konzert *Fürchte dich nicht, denn ich hab' dich erlöst* die exemplarische Melodieführung und den natürlichen Fluß selbst untergeordneter Mittelstimmen in dessen Werken³⁶.

Rondoschemata und Instrumentalritornelle

Damit sind zugleich zwei der wichtigsten Eigenschaften von Rosenmüllers Schaffen genannt: die solide kontrapunktische Durcharbeitung des musikalischen Satzes und, damit verbunden, die melodische und glatte Führung der einzelnen Stimmen. Das Resultat ist ein überaus reicher und einnehmender Klang, der damals wie heute bestechend wirkt. Auch in der musikalisch-technischen Ausarbeitung stehen Rosenmüllers Werke meist weit über dem Durchschnitt seiner deutschen und italienischen Zeitgenossen. Nicht von ungefähr wird er in seinem Epitaph mit dem Attribut bedacht, der Amphion seines Zeitalters gewesen zu sein. Amphion war der mythologische König der Stadt Theben, dessen Leierspiel von solch bezaubernder Schönheit war, daß selbst unbelebte Dinge davon erfaßt wurden — wie etwa Steine, die, bewegt von der magischen Kraft der Musik, sich von selbst zu Mauern zusammenfügten. Die gerühmten stilistischen Qualitäten von Rosenmüllers Kompositionen müssen sich in dem Vierteljahrhundert herausgebildet haben, das er als Instrumentalist und Komponist in Venedig zubrachte und in dem er die Errungenschaften der venezianischen Musik aufgriff und weiterentwickelte. Aus dieser für ihn wohl überaus fruchtbaren Schaffensperiode stammen vermutlich auch sämtliche lateinischen, ‚mehrstimmigen‘ Psalmkonzerte³⁷.

Da Rosenmüllers Bestreben vornehmlich auf eine einheitliche Gliederung im Aufbau gerichtet ist, tritt die vor ihm so sehr beachtete Ausdeutung des einzelnen Psalmwortes merklich zurück. Durch Rondoschemata, wiederholt auftretende Instrumentalritornelle und den thematischen Zusammenhang zwischen Psalmbeginn und

³³ Siehe Snyder, *Johann Rosenmüller's Music*, S. 57

³⁴ Ebda., S. 28ff.

³⁵ Vgl. seine Autobiographie von 1739, wiedergegeben bei Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, in der Ausgabe von Max Schneider, Berlin 1910 [Reprint 1969], S. 354—369, hier: S. 357

³⁶ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 [Reprint Kassel 1954], S. 85.

³⁷ Über Rosenmüllers Psalmkonzerte für eine Solostimme bzw. seine Psalmkantaten siehe Snyder, *Johann Rosenmüller's Music for Solo Voice*, im Anhang befindet sich ein Werkverzeichnis mit Quellenangaben sämtlicher Psalmvertonungen, einschließlich der mehrstimmigen bzw. mehrchörigen.

abschließender Doxologie erreicht Rosenmüller einheitliche, in sich geschlossene musikalische Formen. Unter italienischem Einfluß bildet Rosenmüller die reine Instrumentalmusik zu einem architektonischen Moment; die alte, isolierte Form der Einleitungssinfonia weicht dem gliedernd wiederholten Ritornell. Das Rondoschema wird somit zum wichtigsten Hilfsmittel bei der Gewinnung komplexer Einheiten. Doch ist das Ergebnis nicht ein bloßes Aneinanderreihen von Instrumentalritornell und Vokalepisode; auch hier bemerkt man ein übergeordnetes Bestreben nach einer Gewichtung der verschiedenen Abschnitte durch die Herstellung von Symmetrien. Vollständige Geschlossenheit gewinnt der Gesamtbau jedoch nicht zuletzt durch die thematische Bindung der Doxologie an den Psalmbeginn. In Rosenmüllers Psalmen wird bei den Worten „Sicut erat“ der Doxologie meist auf einen früheren Abschnitt des Werkes zurückgegriffen — eine Tradition, die vermutlich von der zyklischen Struktur der venezianischen Sonate angeregt wurde und die sich bis weit ins 18. Jahrhundert gehalten hat. Diese Struktur aber schloß ein für die Gesamtarchitektur sehr wichtiges Stilelement fast vollständig aus, die Harmonik. Denn der Übergang von Vokal- zu Instrumentalabschnitt und umgekehrt bedingte automatisch die Wiederkehr derselben Tonart, naheliegenderweise die der Grundtonart. So kommt es, daß kleineren Ausweichungen nur eine ästhetische, aber keine gliedernd-architektonische Bedeutung zukommt. In diesem Zusammenhang erhält folgende, dem Thomaskantor Johann Schelle gegenüber gemachte Aussage Rosenmüllers über seine strikte Beschränkung auf den Modus „Ionicus“ und „Doricus“ an Bedeutung, welche von Martin Heinrich Fuhrmann³⁸ überliefert ist:

„Als ich in Leipzig einst mit einem berühmten Musico (dessen Name in seinem erwehnten Leich-Text 1. Cor. XIII:1 enthalten) des Contrapuncts halber conferirte, und unter andern auch auff die Modos Musicos kamen / brach derselbe in diese ausdrückliche Formalien heraus: Ich fragte einmal den Seel. Herrn Rosenmüller (qui Alpha & Omega Musicorum, und bey mir so viel gilt / als Cicero bey den Lateinern) was er von der Alten ihren 14. Modis Musicis hielte / ob er solche auch in seinen Compositionibus observirte? Der antwortete mir lächelnd: Nimasche rosmye, Jonicus und Doricus sind meine beyde Modi, deren der erste Tertiam maiorem, und der andere Tertiam minorem hat / und gehen beyde durch alle Tonos und Semitonia; die übrigen sind in diesen zwei enthalten / wie viel Feuer-Funcken im Stahl und Stein“³⁹

Wenn auch eine detaillierte Affektdarstellung weitgehend fehlt, so wird doch durch die Wahl der Besetzung dem jeweiligen Grundcharakter des Psalms Rechnung getragen. Für Texte mit individuell-menschlichem Vertrauensausdruck wählt Rosenmüller kleine Besetzungen wie z. B. die des Solokonzerts (vgl. die Kompositionen über den 30. Psalm, „In te Domine speravi“), wohingegen den triumphalen Lob- und Dankpsalmen große Chor-Solo-Besetzungen zugeordnet werden, die meist in mächtigen Schlußfugen gipfeln (vgl. die Vertonungen über Psalm 109, „Dixit Dominus“). Insgesamt wird in der Komposition dabei auf den Gesamteffekt stärker geachtet als auf die Hervorhebung einzelner Wörter.

³⁸ Siehe Martin Ruhnke, Art. *Fuhrmann*, in: *MGG* 4 (1955), Sp. 1126—1131, hier: Sp. 1127/1128.

³⁹ Martin Heinrich Fuhrmann, *Musicalischer-Trichter*, Frankfurt an der Spree 1706, S. 41. Nach Braun, *Urteile über Johann Rosenmüller*, S. 194, gebrauchte „Rosenmüller in guter Laune wendische (obersorbische?) Sprachbrocken ... („Nimasche rosmye“); Horneffer, *Rosenmüller* (Diss.), S. 108/109, übersetzt es mit „Rosenmüller ist ein Habenichts“, ein armer Mann, der eben nur diese beiden Tonarten besitzt.

De profundis clamavi ad te

Für das die Vokalteile umschließende Instrumentalritornell gewinnt eine Gesetzmäßigkeit an Bedeutung, die bei einer Reihe vierstimmiger Konzerte besonders klar zutage tritt⁴⁰ und eine ausführliche Untersuchung in Anspruch nehmen soll⁴¹. Als prägnantes Beispiel kann dafür Rosenmüllers einzig bekannte Vertonung des 129. Psalms, *De profundis clamavi ad te*, für Sopran, Alt, Tenor, Baß, einen fünfstimmigen Streichersatz (2 Violinen, 2 Violen, Violone) und Basso continuo gelten.

Das Konzert wird eröffnet mit einem kontrastreichen und affektgeladenen Anfangsabschnitt, mit düster rezitierenden Akkorden bei den Worten „De profundis“ einerseits und der wildbewegten Gestik des „clamavi“ andererseits, die zunächst nur rein vokal vom Sopran-Alt-Duett — bzw. in der Wiederholung durch Alt und Tenor — vorgetragen werden, worauf dann bei „clamavi ad te Domine“ zum Zeichen eindringlicher Anrufung die beiden restlichen Vokal- und sämtliche Instrumentalstimmen hinzutreten. Der Kontrast wird durch die Gegenüberstellung von langen (Halbe, Ganze) und kurzen (Achtel, Sechzehntel) Notenwerten gewonnen, durch syllabisch getragene Deklamation auf einer Tonhöhe gegen aufsteigende, rhythmisch unruhige melismatische Linien wie durch piano-forte-Gegensätze.

The image shows a musical score for the instrumental introduction of the piece. It consists of six staves: two Violino staves (Violins), two Viola staves (Violas), one Violone staff (Violone), and one Organo staff (Basso continuo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score begins with a 'Solo' marking. The first staff (Violino) has a fermata over the first measure. The second staff (Violino) has a fermata over the first measure. The third staff (Viola) has a fermata over the first measure. The fourth staff (Viola) has a fermata over the first measure. The fifth staff (Violone) has a fermata over the first measure. The sixth staff (Organo) has a fermata over the first measure. The score continues with a series of notes and rests, with some notes marked with '6', '7', and 'b' (flat) below them.

⁴⁰ Psalm 28, *Afferte Domino* (SATB, 2 Str., B.c., d-moll, Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. Ms. 18881, Nr. 1); Psalm 110, *Confitebor tibi, Domine ... in consilio* (SATB, 4 Str., B.c., g-moll, ebda., Mus. Ms. 18886, Nr. 6); Psalm 129, *De profundis clamavi ad te* (SATB, 5 Str., B.c., e-moll, ebda., Mus. Ms. 18881, Nr. 9); Psalm 137, *Confitebor tibi, Domine ... quoniam audisti* (SATB, 3 Str., B.c., d-moll, ebda., Mus. Ms. 18886, Nr. 5).

⁴¹ An dieser Stelle möchte ich Herrn Konrad Junghänel meinen ausdrücklichen Dank für die Bereitstellung von Spartierungen einiger von ihm eingespielter Psalmkonzerte Rosenmüllers ausdrücken, die im folgenden herangezogen wurden.

13

piano forte

De pro fun dis, de pro fun dis cla ma vi,
 De pro fun dis, de pro fun dis cla ma vi,
 De pro fun dis, de pro fun dis

6 7 8 # # # 6 #

23

forte piano

cla-ma-vi, cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne, de pro fun dis
 cla-ma-vi, cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne, de pro fun dis cla
 cla-ma-vi, cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne, de pro fun dis cla
 cla-ma-vi, cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne, de pro fun dis

6 # # # Solo # 6 7 6 # #

Tutti

Notenbeispiel 1: *De profundis*, T. 1–33

Nach der Wiederholung der aus einer sich über 12 Takte erstreckenden instrumentalen Einleitung gleichsam herauswachsenden Vertonung der ersten Vershälfte findet die Fortsetzung der zweiten Hälfte ihren vollstimmigen Höhepunkt in mehrfachen, flehenden „Domine“-Rufen und einem darauf folgenden aufgelockerten Satz mit der auskomponierten Gegenüberstellung des vom Tutti getragenen „exaudi“ und dem rein solistisch gehaltenen „orationem meam“ als Zeichen persönlicher Bitte (Notenbeispiel 2).

Bildreich dargestellt wird von Rosenmüller ebenfalls der zweite, durch eine Fermate und doppelten Taktstrich deutlich abgesetzte Psalmvers, mittels einer auf- und absteigenden Linie im Vokal- und Instrumentalpart bei den Worten „fiant aures tuae intendentes“ wie durch eine absteigende, mit Vorhaltdissonanzen angereicherte Notenfolge über „deprecationis meae“.

42

Do-mi-ne ex-au-di, ex-au-di o-ra-ti-o-nem meam, ex-au-di, ex-

Do-mi-ne ex-au-di, ex-au-di, ex-au-di o-ra-ti-o-nem meam, ex-

Do-mi-ne ex-au-di o-ra-ti-o-nem meam, ex-au-di, ex-au-di, ex-

Do-mi-ne ex-au-di, ex-au-di, ex-au-di, ex-

6 6 5 b 6 6 Solo 5 # 6 6 5 Tutti

Notenbeispiel 2: *De profundis*, T. 42–47

Auch der sich in seiner Besetzung vom Solosopran bis zum vollständigen Satz kontinuierlich steigende dritte Psalmvers rückt wiederum die mehrfache Anrufung des „Domine“ in seinen Mittelpunkt — welches zugleich das letzte Wort der ersten und das erste der zweiten Vershälfte ist —, von Rosenmüller thematisch identisch behandelt wie die vergleichbare Stelle im ersten Vers. Auch Pausen gewinnen im weiteren Verlauf an Bedeutung, um beispielsweise das fragende „quis“ von „Domine, quis sustinebit“ rhetorisch deutlich hervortreten zu lassen (Notenbeispiel 3).

Waren die drei ersten Psalmverse vom vollen Apparat, den Solostimmen Sopran, Alt, Tenor, Baß und dem fünfstimmigen Streichersatz, in verschiedener Thematik und Satztechnik geprägt — ebenso wie der letzte (achte) Vers mit der abschließenden Doxologie —, so schiebt sich zwischen diese beiden vollstimmigen Abschnitte eine Art

90

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne quis, quis su-sti-ne-bit.

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne quis, quis su-sti-ne-bit.

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne quis, quis su-sti-ne-bit.

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne quis, quis su-sti-ne-bit.

6 6 # 6 6 6 5 #

Tutti

Notenbeispiel 3: *De profundis*, T. 90—99

Rondozyklus, der durch den dreimaligen Eintritt eines identischen Instrumentalritornells gekennzeichnet wird, wobei damit alternierend die vier Sänger in absteigender Folge je eine Strophe (Vers 4–7) solistisch vortragen. Man könnte meinen, daß mit jeder Verszeile dem aus der Tiefe klagenden Menschen die Hoffnung auf Erlösung durch den Herrn zumindest symbolisch nähergebracht wird.

Die somit vorliegende Bausymmetrie des Vokalkonzerts ist ohne weiteres deutlich zu erkennen. Neu ist an diesem Schema, daß der Kontrast des Mittelgliedes zu den äußeren Rondoepisoden durch die Reduzierung der Besetzung auf die Einzelstimmen noch anschaulicher herausgearbeitet wurde, als es bei anderen Kompositionen der Fall ist. So ist die Differenzierung der Besetzung hier auch innerhalb der Vokalstimmen in den Dienst des Gesamtaufbaus gestellt, wobei alle vier Sänger den Instrumenten entgegnetreten. In ganz idealer Weise paart sich somit die strukturelle Symmetrie mit einem vollkommenen Gleichgewicht der Besetzung.

Besonders auffallend ist in diesen vier Soloepisoden des weiteren die nachdrückliche Betonung zentraler Wörter entweder durch ein eindringliches Wiederholen — wie „speravit anima mea“ in Vers 5 und „speret“ in Vers 6 — als Zeichen ungeduldigen Erwartens, oder deren Hervorhebung durch Melismen, wie „legem tuam“ (Vers 4), „verbo ejus“ (Vers 5), „custodia“ (Vers 6) und „capiosa“ (Vers 7).

112

Notenspiel 4: *De profundis*, T. 112–119

227 Canto solo Adagio

235

Notenspiel 5: *De profundis*, T. 227–242

Doch ist diese Satzkonstruktion kein der Vertonung einfach aufgesetztes Schema ohne Berücksichtigung der Textgrundlage, wie man es im Sinne von Rosenmüllers Streben nach ausgewogener Bausymmetrie vielleicht erwartet hätte. Vielmehr werden durch diesen mittleren, auch durch das Gegensatzpaar *Adagio* zu *Allegro* und 3/2- zu 4/4-Takt deutlich abgegrenzten Abschnitt mit dem wiederholten Auftreten des Ritornells zentrale Passagen des Psalmtextes hervorgehoben, die untereinander formal und inhaltlich — das Warten auf die Erlösung durch den Herrn — korrespondieren. Mit der Rondoform verbindet sich nun die Besetzungsdifferenzierung zu folgender Disposition:

	C <i>Sinfonia</i>	Streicher
	Vers 1	S A T B + Streicher
	Vers 2	S A T B + Streicher
	Vers 3a	S A
	Vers 3b	S A T B + Streicher
<i>Adagio</i> 3/2	Vers 4	S
	Ritornell	Streicher
	Vers 5	A
	Ritornell	Streicher
	Vers 6	T
	Ritornell	Streicher
	Vers 7	B
<i>Allegro</i> 3/2	Vers 8a	S A T B + Streicher
	C Vers 8b	S A T B + Streicher
	Gloria patri	S A T B + Streicher
	Sicut erat	S A T B + Streicher

Um nun aber auch im übergeordneten Rahmen eine Symmetrie zu erreichen, die den vier solistisch vertonten Hauptaussagen des Psalms entgegentreten kann, wird wie bereits schon Vers 3 (mit der Gegenüberstellung Sopran- bzw. Alt-Solo/Tutti) ebenfalls Vers 8 in zwei Hälften geteilt, um zusammen mit der bei Rosenmüller obligatorischen Aufteilung der Doxologie in „Gloria Patri“ und „Sicut erat“ jeweils zwei vierteilige Rahmenabschnitte zu erhalten.

Im Fall des achten Psalmverses wird dies durch die wiederholte Herausstellung des im vollständigen Satz geradezu jubelnd vorgetragenen „ipse redimet“ erreicht — die, da sie unvermittelt auf die letzte Soloepisode der Baßstimme folgt, noch viel deutlicher hervortritt —, von dem wiederum durch das Zurückfallen in den 4/4-Takt die in Form einer Coda durch Fermate und Pause getrennte zweite Vershälfte „ex omnibus iniquitatibus ejus“ abgesetzt wird.

Die zweigeteilte Doxologie zeigt letztlich die für Rosenmüller typische fugatoartige Behandlung des „Gloria“-Abschnitts, wobei zuerst nur die vier Gesangsstimmen solistisch in absteigender und beim zweiten Einsatz in wieder aufsteigender Folge einsetzen. Dabei wird der Textinhalt gleichsam aufgezählt, indem Sopran und Alt zuerst nur „Gloria Patri“, Tenor und Baß darauf „Gloria Patri et Filio“ und schließlich Alt und Sopran „Gloria, gloria et Spiritui Sancto“ vortragen.

347 Allegro

Musical score for measures 347-350. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line has lyrics: "Glo - - - ri - a Pa - tri,". The keyboard part includes a solo line with figured bass notation: "Solo 6 6 b 6 3 2 5".

351

Musical score for measures 351-354. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line has lyrics: "ri - a Pa tri et Fi - li o, glo - - -". The keyboard part includes figured bass notation: "6 # #".

355

Musical score for measures 355-357. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line has lyrics: "ri - a, glo - ri - a et Spi - ri - tu - i San - cto, ri - a, glo - ri - a et Spi - ri tu - i San - cto, si - cut e - rat". The keyboard part includes figured bass notation: "6 b 3 # # # 6".

Notenbeispiel 6: *De profundis*, T. 347–357

Der „Sicut erat“-Teil zeigt hingegen ausgesprochene Concerto-Manier, in der der Instrumentalpart nun als gleichberechtigter Partner den Vokalstimmen entgegentritt; den Abschluß der gesamten Komposition bildet die wiederum dreimalige Wiederholung des „semper et in saecula saeculorum“, jeweils gefolgt von langen, nur vom Basso continuo begleiteten Melismen der Altstimme auf dem Wort „Amen“.

Confitebor tibi, Domine

Eine noch dezidiertere Ausprägung für Rosenmüllers Bestreben nach einer einheitlichen architektonischen Gliederung mit der Verwendung sogar zweier unterschiedlicher Ritornelle zeigt seine einzige Vertonung des Psalms 137, *Confitebor tibi, Domine*⁴², für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola und Basso continuo, die auch deshalb hier Erwähnung finden soll, weil es zugleich das einzige Psalmkonzert für mehr als eine Vokalstimme ist, von dem bislang eine Edition vorliegt⁴³.

Der symmetrische Aufbau äußert sich bis ins kleinste Detail, wobei die in insgesamt 19 Abschnitte gegliederte Komposition durch ein Rondoschema und zwei verschiedene, wiederholt auftretende Instrumentalritornelle zusammengehalten wird. Eingehrahmt von einer in sich abgeschlossenen *Sinfonia* und der Doxologie — die hier nicht in einen „Gloria“- und „Sicut erat“-Teil aufgegliedert wird, sondern durchkomponiert ist — findet sich ein dreiteiliger Rondokomplex, dessen beide äußeren Teile ihren thematischen Zusammenhang durch ein gemeinsames und jeweils zweimal auftretendes Instrumentalritornell bekunden:

I,	1—12	C	<i>Sinfonia</i>	Streicher
II,	1—34	C-3/2	Vers 1	S A T B + Streicher
	35—48		Ritornell A	Streicher
	49—89		Vers 2—3, 1. Hlf.	A T + Streicher
	90—103		Ritornell A	Streicher
	104—131		Vers 3, 2. Hlf.	B + Streicher
III,	1—22	C	Vers 4—5	S A T B + Streicher
	23—29		Ritornell B	Streicher
	30—45		Vers 6	T B + Streicher
	46—52		Ritornell B	Streicher
	53—71		Vers 7	S A + Streicher

⁴² Psalm 137, *Confitebor tibi, Domine ... quoniam audisti* (SATB, 3 Str., B.c., d-moll, ebda., Mus. Ms. 18886, Nr. 5).

⁴³ Fred Hamel (Hrsg.), *Johann Rosenmüller <1620—1684> Der 138. Psalm <Psalmus 137>*, Hannover 1930 (= *Nagels Musik-Archiv*, Nr. 59).

	72—78		Ritornell B	Streicher
	79—91		Vers 8	T B + Streicher
	92—118		Vers 9, 1. Hlf.	S A T B + Streicher
IV,	1—13	3/2	Vers 9, 2. Hlf.	S A T B + Streicher
	14—27		Ritornell A	Streicher
	28—69		Vers 10	S A T B + Streicher
	70—84		Ritornell A	Streicher
V,	1—39	C	Doxologie	S A T B + Streicher

Aber auch innerhalb dieser Abschnitte äußert sich deutlich Rosenmüllers Vorliebe für kompositorische Ausgewogenheit. Nach einem vierstimmigen, syllabisch-homophonen Beginn auf die Eröffnungsworte des Psalmes „Confitebor tibi, Domine“ im 4/4-Takt (T. II, 1—6) werden die Wiederholung derselben sowie die folgenden Worte des ersten Psalmverses nur vom Sopran im Dreiertakt vorgetragen, zu dem sich dann nach dem Parallelismus membrorum in der zweiten Vershälfte die drei übrigen Stimmen gesellen (T. II, 7—34). Auf das darauf folgende erstmalige Auftreten des den beiden Außenteilen eigenen Instrumentalritornells folgt die jetzt nur noch zweistimmig für Alt und Tenor gesetzte Zusammenstellung von Vers 2 und der ersten Hälfte von Vers 3 (T. II, 49—89). Diese Verskompilation mag auf den ersten Blick gekünstelt erscheinen, ist jedoch allein durch die Satzkonstruktion bedingt, in der ein einziger grammatischer Satz in zwei Psalmverse aufgeteilt wurde, die nicht durch Interpunktion, sondern nur durch die Verwendung der Konjunktion „et“ miteinander verbunden sind. So lag es aus inhaltlicher Sicht nahe, erst nach dem Parallelismus membrorum von Vers 3 eine erneute Zäsur mit dem Instrumentalritornell zu setzen, worauf die jetzt nur noch vom Baß vorgetragene zweite Hälfte des Verses den ersten Rondoabschnitt beschließt (T. II, 104—131). Gleichwohl wird aber zumindest musikalisch der Wechsel von Vers 2 zu Vers 3 angedeutet, indem die vorher nur alternierend den Text vortragenden zwei Singstimmen erst nach dem Verswechsel zusammentreten.

Dieser kontinuierlichen Reduzierung von voller Vierstimmigkeit zur solistischen Baßstimme tritt der vierte Abschnitt kompensierend gegenüber. Hier beginnt die zweite Vershälfte nach dem Parallelismus membrorum von Vers 9 im Sopran-Alt-Duett (T. IV, 1—13) — die Verse 8 bis 10 sind so textreich, daß sie mit einer Mittelkadenz versehen werden —, bei deren Wiederholung auch die zwei übrigen Stimmen einsetzen und den Vers in voller Vierstimmigkeit enden lassen. Im Anschluß an das Instrumentalritornell ist zwar gleichermaßen der letzte Psalmvers für vier Stimmen gesetzt worden, doch wiederholen hier Alt, Tenor und Baß im homophonen Satz nur den in einzelne Satzglieder zerlegten und allein vom Sopran vorgetragenen Psalmvers (T. IV, 28—54). Mit einer vierstimmigen gemeinsamen Wiederholung des Teils nach dem Parallelismus membrorum (T. IV, 55—69) und dem letzten Auftreten des Instrumentalritornells endet auch dieser vierte Abschnitt. Zeichnete sich der zweite Teil durch eine stetige Abnahme in der Stimmenanzahl aus, so bietet sich hier ein entgegenge-

setztes Bild, symmetrisch angelegt bis hin zur führenden Rolle der obersten Singstimme in dem ersten bzw. letzten Versabschnitt.

Eine in sich geschlossene symmetrische Anlage bietet ebenfalls der Mittelteil von *Confitebor tibi, Domine*, in der die für Sopran und Alt gesetzte Vertonung von Vers 7 eine Art Mittelachse des gesamten Konzerts bildet (T. III, 53–71). Um diesen von Rosenmüller geschickt in das Zentrum gerückten Kernspruch des Psalms — „Et cantent in viis Domini, quoniam magna est gloria Domini“ — gruppieren sich die beiden gleichsam zweistimmig in identischer Besetzung (Tenor-Baß) vertonten Verse 6 (T. III, 30–45) und 8 (T. III, 79–91). In gleicher Weise, wie das ganze Psalmkonzert vom vollen Vokal- und Streichersatz umrahmt ist (*Sinfonia* und die devisenartig im 4/4-Takt vorangestellten Eröffnungsworte des Psalms bzw. der Doxologie), wird ebenfalls dieser Mittelabschnitt durch zwei vom Tutti getragene kurze Episoden umschlossen, von Vers 4 und 5 (T. III, 1–22) bzw. der ersten Hälfte von Vers 9 (T. III, 92–118). Des weiteren ist diesem mittleren Teil auch das dreimalige Auftreten des zweiten Instrumentalritornells zu eigen. Doch geht Rosenmüllers Bestreben nach subtilen Symmetrieverhältnissen noch einen Schritt weiter. Beginn der erste vollstimmige Abschnitt (Vers 4) im Unisono von Vokal- und Instrumentalpart (T. III, 1–9), so lösen sich nach dem Parallelismus membrorum von Vers 5 beide Stimmkomplexe voneinander und treten in Concerto-Manier gegeneinander (T. III, 17–22). Umgekehrt verhält es sich entsprechend bei Vers 9. Nach einem kurzen, homophon gesetzten Tutti-Abschnitt auf die ersten Versworte (T. III, 92–101) — der vielleicht auch den ohne Ritornelleinsatz erfolgten Übergang vom vorausgehenden zweistimmig gesetzten Vers 8 (Tenor-Baß-Duett) hervorheben soll — treffen hier erst gegen Ende der Vershälfte die miteinander konzertierenden Vokal- und Instrumentalstimmen erneut im Unisono zusammen (T. III, 115–118).

Feierlich abgeschlossen wird diese Komposition ebenfalls durch eine in Concerto-Manier gesetzte, von allen vier Singstimmen getragene Doxologie. Nach dem abwechselnd solistischen und rein deklamatorischen Vortrag des „Gloria Patri“ und „sicut erat“ in den Stimmeinsätzen Baß-Sopran bzw. Tenor-Alt, tritt das „et in saecula saeculorum amen“ fugatomäßig zuerst im Baß ein (T. V, 18), zu dem sich dann sämtliche Vokal- und bald darauf auch alle Instrumentalstimmen gesellen. Dabei bildet sich im Streichersatz ein kurzes rhythmisch bestimmtes Motiv heraus (T. V, 23/24) — das in seiner prägnanten Form bereits die einleitende *Sinfonia* bestimmt hatte —, welches darauf von allen Stimmen übernommen und sequenzartig fortgeführt wird. So erreicht Rosenmüller auch in diesem Beispiel durch eine wohlüberlegte Disponierung in der Besetzungsfrage der verschiedenen Psalmverse, durch eine auf zwei Instrumentalritornellen beruhende Rondoanlage wie durch den thematischen Zusammenhang zwischen Psalmbeginn und abschließender Doxologie eine einheitliche, musikalisch in sich geschlossene Form. Doch geschieht dies nicht um ihrer selbst willen, sondern Rosenmüller stellt seine auf eine symmetrische Gliederung gerichtete Kompositionsweise ganz in den Dienst der Ausdeutung des gesamten Psalms, weniger der des einzelnen Psalmwortes, wie versuchsweise aufgezeigt wurde.

Doxologie

Außer auf die bereits angeführten Rondoschemata bzw. die gliedernde Anwendung von Instrumentalritornellen soll an dieser Stelle etwas näher auf eine weitere charakteristische Eigentümlichkeit von Rosenmüllers Psalmkonzerten eingegangen werden, die besondere kompositorische Gestaltung der Doxologie. Ein herausragender Abschluß ist nämlich vielen seiner Vertonungen zueigen, und sei es nur, daß sich zwischen homophone Tuttiblöcke auf die Worte „Gloria“, „sicut erat“, „et nunc“ und „et in saecula“ jeweils kleine Abschnitte einschieben, die abwechselnd von einer der Gesangsstimmen mit dem einzelnen Wort „Gloria“ auf einer reichen Koloratur eingeleitet werden⁴⁴.

Noch deutlicher offenbart sich diese Absicht in der gleichsam dreistimmigen Komposition von *Nisi Dominus*⁴⁵, wenn, obwohl im ganzen Verlauf nur Alt-, Tenor- und Baßstimme beansprucht wurden, der Beginn der Doxologie von einem Solosopran ausgeführt wird.

In zwei vierstimmigen Psalmkonzerten⁴⁶ hingegen ist der „Gloria“-Abschnitt der Doxologie übereinstimmend zwei duettierenden Solosopranen übertragen worden, die sich vom vorhergehenden, chorisches vierstimmigen Abschnitt der Komposition deutlich abheben. In all diesen Fällen wird jedesmal ein besonderer oder zusätzlicher Sopran benötigt, den der ganze vorausgehende Komplex nicht enthält. Der Zweck, den Beginn der Doxologie explizit hervorzuheben, wird durch die an diesen Stellen erstmals einsetzenden höchsten Gesangsstimmen auf eine bemerkenswerte Weise erreicht.

In dem Psalmkonzert *Beatus vir* für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen (optional Cornetti), zwei Violen (optional Trombonen) und Basso continuo — eine von insgesamt acht Vertonungen des 111. Psalms, die sich von Rosenmüllers Hand nachweisen lassen — werden diese Gloria-Koloraturen nicht, wie in den anderen Fällen, ausschließlich von den Sopranstimmen ausgeführt, sondern es treten ihnen zusätzlich auch die beiden Violinen an die Seite. Dabei ordnen sich die Streicher nicht im konzertierenden Satz den Singstimmen unter, sondern tragen abwechselnd in Echo-Manier Sechzehntel-Figuren vor, welche von den beiden Sopranstimmen in gleicher Weise aufgenommen und fortgeführt werden, gewissermaßen ein vokales Echo des instrumentalen; der Instrumentalpart wird somit an dieser Stelle zum gleichberechtigten Partner des Vokalparts.

⁴⁴ Siehe die Vertonung von Psalm 112, *Laudate pueri Dominum* (SAB, 5 Str., Bläser, B.c., F-dur, Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. Ms. 18890, Nr. 1).

⁴⁵ Psalm 126, *Nisi Dominus aedificaverit domum* (ATB, 2 Str., B.c., g-moll, ebda., Mus. Ms. 18889, Nr. B2).

⁴⁶ Psalm 111, *Beatus vir, qui timet Dominum* (SATB, 4 Str. (optional Bläser), B.c., A-dur, ebda., Mus. Ms. 18887, Nr. 3) und Psalm 110, *Confitebor tibi, Domine ... in consilio* (SATB, 7 Str., B.c., A-dur, ebda., Mus. Ms. 18886, Nr. 8).

424

Tasto solo

428

Glo -

Glo -

432

glo - - ni - a Pa - tri,

glo - - ni - a Pa - tri,

accordo

un tasto

436

440

Notenbeispiel 7: *Beatus vir*, T. 424–443

Das in den Sopranstimmen „engelgleich“ schwebende Gloria verbindet Wortausdeutung und Textinterpretation mit einer bis an die Grenze des Möglichen gehenden Virtuosität. Besonders auffallend ist die Zahlensymbolik dieses Abschnitts. Die Aufzählung „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto“ wird von der Komposition gleichermaßen aufgezählt. Dreimal nacheinander setzen die beiden Violinen ein, jeweils gefolgt von den zwei Sopranstimmen, die zuerst nur „Gloria Patri“, darauf „Gloria Patri et Filio“ und letztlich „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto“ vortragen. Die Echo-Technik Rosenmüllers bleibt jedoch — ob mit oder ohne Beteiligung von Instrumenten — stets dieselbe: kurze Koloraturen streng diatonischen Charakters unter Bevorzugung der Dreiklangstöne über einem weithin auf dem Tonikaklang verweilenden Orgelpunkt, welche notengetreu, allenfalls in Oktavtransposition, vom Echo wiederholt werden.

In den reinen Instrumentalabschnitten, Sinfonien oder Ritornellen, verselbständigen sich zwar gelegentlich auch Geigen und Continuo als eine Art Concertino. In den Echo-Episoden aber ist unverkennbar die Herausbildung des Instrumentalsolisten angedeutet. Neben die erste Violine tritt dabei oft eine zweite oder gar eine dritte⁴⁷, die, da in der übrigen Komposition nicht herangezogen, genau wie die hinzutretenden Vokalstimmen den konzertanten solistischen Charakter vollends erhärten.

In völligem Gegensatz zu den hellen, weitgeschwungenen Koloraturen des „Gloria“-Abschnitts wird das anschließende „Sicut erat“ mit Vorliebe im vollstimmigen Satz in äußerst kompakter, homophoner oder polyphoner Manier ausgeführt. Aber auch dieses Teilstück nimmt die Aufmerksamkeit wieder in besonderem Maß in Anspruch. Es zeigt sich nämlich, daß in vielen Fällen das „Sicut erat“ dem Beginn der Psalmkomposition angeglichen ist, wobei in diesem Fall die Deklamation aufgrund der geänderten Silbenanzahl durch Aufteilung von Notenwerten geschickt angepaßt wurde.

⁴⁷ Psalm 109, *Dixit Dominus Domino meo* (SATB, 6 Str., Bläser, B.c., C-dur, ebda., Mus. Ms. 18888, Nr. 2).

Violino & Cornetto

Violino & Cornetto *forte*

Viola & Trombon

Viola & Trombon

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

6 7 8

8

Be a tus, be a tus, be a tus

Be a tus, be a tus, be a tus

Be a tus, be a tus, be a tus

Be a tus, be a tus, be a tus

6 # 6

15

vir,
vir,
vir,
vir,

#

Notenbeispiel 8: *Beatus vir*, T. 1–18

474

si-cut e rat, si-cut e rat, si-cut e rat in prin ci pi o
si-cut e rat, si-cut e rat, si-cut e rat in prin ci pi o
si-cut e rat, si-cut e rat, si-cut e rat in prin ci pi o
si-cut e rat, si-cut e rat, si-cut e rat in prin ci pi o

6 5

Notenbeispiel 9: *Beatus vir*, T. 474–481 (mit Wiederholung der einleitenden *Sinfonia*)

Durch Besetzungsgleichheit und thematische Rückbeziehung der Doxologie zum Psalmbeginn erreicht die gesamte Komposition somit zum Ende hin eine innere Geschlossenheit, die sich im folgenden bis zu den beiden Vespern Mozarts nachweisen läßt.

Im nachhinein betrachtet hat sich letztlich die von Heinrich Schütz im Jahr 1645 in seinem Glückwunschgedicht geäußerte Vermutung bestätigt, „daß [seines] Namens Ruhm in Deutschland bald angehn...wird“. Johann Rosenmüller hat seinen festen Platz in der Musikgeschichte gefunden: als nicht zu unterschätzender Vermittler zwischen der italienischen und deutschen Musikkultur in einer Zeit des stilistischen Umbruchs, insbesondere aber wegen seiner in Venedig entstandenen Psalmvertonungen, welche diese Gattung um einen ebenso bemerkenswerten wie relevanten Beitrag bereichert haben.

Die Organistenprobe — Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert

von Reinhard Schäfertöns, Berlin

Einleitung

Bei kaum einem anderen Instrument spielt die Improvisation eine so große Rolle wie bei der Orgel. So können die überlieferten Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem norddeutschen Raum — trotz ihrer unbestreitbaren Originalität und stilistischen Höhe — nicht allein die Bedeutung rechtfertigen, die die Orgelmusik dort in dieser Zeit hatte. Vielmehr muß davon ausgegangen werden, daß ein Schwerpunkt der Produktion eben nicht auf dem Gebiet der Komposition, sondern der Improvisation lag.

Eine Möglichkeit, Einblick in die Improvisationspraxis der Organisten zu nehmen, stellen die Berichte über Organistenproben dar. Sie gingen im allgemeinen der Stellenvergabe voraus und beinhalten die Prüfung der Kandidaten zur Feststellung ihrer Eignung bzw. einer qualitativen Reihenfolge. Diese Berichte werden durch theoretische Zeugnisse ergänzt, die die Anforderungen an Organisten beschreiben, wobei festzustellen sein wird, daß Anspruch und Realität zunehmend auseinandergehen. Beide zusammen ergeben eine wichtige Vervollständigung des Bildes der norddeutschen Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert.