

Menschliche Integrität war ein Kennzeichen seiner Persönlichkeit. Gewissenhaft und verantwortungsvoll leitete Bernd Baselt seit 1982 das Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität in Halle. Die Berufung zum ordentlichen Professor erfolgte 1983. Kontinuierlich hielt er in Vorlesungen und Seminaren die Studenten zur Arbeit an den Quellen an und behandelte gern Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Seiner wissenschaftlichen Produktivität, Kompetenz und Bedeutung entsprechend wurde er mit zahlreichen Ämtern und Aufgaben betraut — außer den bereits genannten war er Präsidiumsmitglied des Landesmusikrates Sachsen-Anhalt, Mitglied der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Leiter der Strukturkommission der Gesellschaft für Musikforschung und Vorstandsmitglied der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

Voller Bewunderung und Dankbarkeit stehen wir, seine Freunde und Kollegen, Mitarbeiter und Studenten, vor dem umfangreichen Opus des Verstorbenen, der in seinen Werken und in unserem ehrenden Gedenken fortleben wird.

„Wer dieses nimbt in acht!“ Heinrich Schütz und die „Chor Music“ von Andreas Hammerschmidt

von Michael Heinemann, Berlin

I.

Um 1650, auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Produktivität, den die Publikation der *Geistlichen Chormusik* wie die Sammelbände der *Symphoniae sacrae II* und *III* bezeichnen, war Heinrich Schütz' Rang als musikalische Autorität unumstritten. Man schätzte seinen jahrzehntelanger Erfahrung entstammenden Sachverstand und suchte sein Urteil bei zahlreichen Fragen der Musikerbesoldung, der Organisation von Stadt- und Hofmusiken wie nicht zuletzt auch bei Problemen von Akustik und Bautechnik¹. Seine internationale Reputation in dieser Zeit schließlich belegt die Anfrage des Warschauer Hofkapellmeisters Marco Scacchi, in jenem Streit Stellung zu beziehen, den dieser mit dem Danziger Organisten Paul Siefert seit Beginn der 1640er Jahre ausfocht und der, nur scheinbar eine Provinzposse, eine musiktheoretische Dis-

¹ Vgl. etwa Hans Rudolf Jung, *Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz über die Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera*, in: *BzMw* 4 (1962), S. 17ff.; ferner *Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, passim.

kussion in weiten Teilen Europas auslöste². Doch nicht nur Scacchi wollte Schütz auf seiner Seite wissen; in ähnlicher Weise bemühten sich auch etliche andere Komponisten, mit einer Widmung oder empfehlenden Worten des sächsischen Kapellmeisters die Bedeutung ihrer Werke zu unterstreichen und damit zugleich deren Verbreitung zu fördern.

Andreas Hammerschmidts *Chor Music, V und VI Stimmen auff Madrigal Manier*, dem fünften Teil der *Musicalischen Andachten*, stellte Schütz 1653 gar ein längeres Gedicht voran, das seine Wertschätzung insbesondere dieses sich zunächst im Titel an seine *Geistliche Chormusik* anlehnenen Werks des Zittauer Kantors nachdrücklich belegt:

„Auff
Herrn Andres Hammerschmieds
Chor-Music.

Ich ließ auch meinen Chor im Anfang also spielen /
 Mein Hammerschmied, als ich die Music vor mich nam.
 Daher gelang es mir / daß ich darauff bey vielen /
 (Ich rühme mich zwar nicht) doch auch ein Lob bekam.
 Und wolte GOTT das die / die Meister wolten heissen / 5
 In solcher Music-Art / erst weren abgericht /
 Was gilts wir würden uns auff bessern Ruhm befleissen /
 Als sonst mit schlechten Lob / zum Nachteil oft geschicht.
 Fahrt fort / als wie ihr thut / der Weg ist schon getroffen /
 Die Bahn ist auffgesperrt / ihr habt den Zweck erblickt. 10
 Es wird ins künfftge mehr von euch noch seyn zuhoffen /
 Weil ihr schon allbereit so manchen Geist erqvickt.
 Wer dieses nimbt in acht der wird nach vielen Zeiten /
 Bekleiben / wenn die Welt auch schon zu trümmern geht /
 Und Ihm in der Music ein wahres Lob bereiten / 15
 Denn dieses ist der Grund / darauff das ander steht.

Aus guter Affection und
 Freundschaftt gestellet
 Von
 Heinrich Schützen.“³

Nach den eher beiläufigen Bemerkungen von Hans Joachim Moser, der in diesen Alexandrinern eine „spürbar kühle Gönnerschaft“ Schütz' gegenüber seinem „wich-

² Vgl. zum Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert: Carl Dahlhaus, *Cribrum musicum. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, in: *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, hrsg. von dems. u. Walter Wiora, Kassel 1965 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 16), S. 108ff., sowie Hellmut Federhofer, *Marco Scacchis Cribrum musicum (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: *Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag*, hrsg. von Horst Heussner, Kassel 1964, S. 76ff.

³ Andreas Hammerschmidt, *Chor Music, V und VI Stimmen auff Madrigal Manier*, Leipzig 1653, S. [3] (= *Musicalische Andachten* 5); hier zitiert nach einer Reproduktion der entsprechenden Seite des Erstdrucks in: *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, zusammengestellt und erläutert von Richard Petzoldt, Kassel 1972, S. 79.

tigsten Vervolkstümlicher“⁴ erkennen wollte, und einem kaum weniger marginalen Hinweis Otto Broddes⁵ war es erst Martin Gregor-Dellin, der dem Lobgedicht größere Aufmerksamkeit schenkte und einige durch fehlerhafte Übertragungen entstandene Mißdeutungen zu korrigieren wußte⁶. In seiner Interpretation betonte er die Schlußwendung „Ihm“ — in der demonstrativen Großschreibung zweifellos auf Gott zu beziehen (Z. 5) — „in der Music ein wahres Lob bereiten“, sei der „Zweck“ (Z. 10), zugleich der „Grund“, auf dem „das ander“ (Z. 16), nämlich „alles andre“⁷, ruhe.

Die theologische Überhöhung einer einzelnen Passage, zu der Gregor-Dellin nicht nur an dieser Stelle und nicht als einziger in der Literatur zu Schütz neigt, greift hier jedoch zu kurz, verkennt die autobiographischen, musiktheoretischen und zeitkritischen Anspielungen Schütz' und ist überdies nur durch einen engen Rückbezug des Demonstrativums in der letzten Zeile auf den unmittelbar zuvor apostrophierten Sachverhalt zu stützen. Ließe sich zwar — wenngleich nicht ohne Mühe — der Interpretationsansatz Gregor-Dellins insofern festigen, als auch das verweisende Pronomen der Zeile 13 den vorangehend angesprochenen, ebenfalls kerygmatisch gedeuteten „Zweck“ (Z. 10) bestätigte, so bleiben doch die Bezüge, die Schütz mit „solcher Music-Art“ (Z. 6) wie auch dem „also“ der ersten Zeile herstellt, unbestimmt. Offensichtlich zielt Schütz hier auf die nicht näher differenzierte Kompositionstechnik der nachfolgenden Motetten Hammerschmidts; damit erscheint es mindestens denkbar, daß auch die beiden Demonstrativpronomen der letzten Verse erst innerhalb dieses erweiterten Kontextes zu verstehen sind.

Die Parallele, die Schütz in den einleitenden Versen zwischen seinen eigenen kompositorischen Anfängen, den neunzehn italienischen Madrigalen, und der *Chor Music* Hammerschmidts zu ziehen versucht, ist jedoch nicht als arrogante Attitüde dem jüngeren Kollegen gegenüber mißzuverstehen: als hätte Schütz schon sein erstes Opus weit über die Vielzahl der Werke des um 1653 bereits ebenso arrivierten wie erfolgreichen Zittauer Kantors stellen wollen⁸. Vielmehr apostrophiert er hier die Verbindung von kontrapunktisch streng regeltem Satz und „madrigalischer Manier“, die ehemals in der Schule Giovanni Gabriellis zu lernen war und nun kaum zufällig im Titel von Hammerschmidts Motettensammlung wieder aufscheint. Erst in einer subjektiven, durch den Text begründeten und mitunter riskanten Auslegung eines nichtsdestoweniger unverbrüchlichen Regelwerks dokumentierten die Schüler Gabriellis zumeist mit der Publikation eines Madrigalbuches ihre kompositorische Emanzipation, und in ähnlicher Weise, wie Schütz sich mit seinem ersten Opus das Lob der italienischen Kollegen erwarb⁹, bestätigt er nun Hammerschmidt die souveräne Beherrschung des

⁴ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 2. Aufl. 1954, S. 178.

⁵ Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel 2. Aufl. 1979, S. 179.

⁶ Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 263ff.

⁷ Ebda., S. 265.

⁸ Vgl. das Werkverzeichnis Hammerschmidts bei: Adam Adrio, Art. *Hammerschmidt*, in: *MGG* 5, Kassel 1956, Sp. 1428ff.; ferner zu Hammerschmidts Beziehungen zu Schütz: Werner Breig, *Schütz' Osterkonzert „Christ ist erstanden“ SWV 470, seine Kasseler Ersatz-Symphonia und Hammerschmidts „Dialogi“ von 1645*, in: *Schütz-Jb* 6 (1984), S. 52ff.

⁹ Schütz berichtet in seinem Schreiben an Kurfürst Johann Georg I., einem autobiographischen Memorial vom 14. Januar 1651, daß sein „Erstes Musicalisches Wercklein, in Italianischer sprache, mit sonderbahrem lobe, der damahls fürnembsten Musicorum zu Venedig“ daselbst erschienen sei; zit. nach Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 209f.

Metiers, nichts weniger als eine Handwerklichkeit, die ihrerseits jedoch als Basis letztlich aller Musik unabdingbar sei.

Immer wieder hatte Schütz die Notwendigkeit betont, sich als Grundlage jeglichen Komponierens mit den Regeln des Kontrapunkts, wie sie etwa von Zarlino und Artusi überliefert und noch 1643 von Marco Scacchi erneut zusammengestellt worden waren¹⁰, vertraut zu machen, und dabei wiederholt auf seine eigene Ausbildung bei Giovanni Gabrieli verwiesen¹¹. Seine ausführliche Ermahnung, sich zunächst im „Stylo ohne den Bassum Continuum“ zu üben und dabei die zu einer „Regulirten Composition nothwendigen Requisite“¹² zu erlernen, findet sich bekanntlich in den Vorbemerkungen der *Geistlichen Chormusik*, auf deren traditionsgebundene Faktur Hammerschmidt in seiner *Chor Music* ebenso rekurriert wie auch Schütz in seinem vorangestellten Lobgedicht. Doch wäre es verfehlt, in der Aufforderung, sich am Überkommenen zu orientieren, einen antimodernistischen Zug Schütz' erkennen zu wollen. Lediglich auf die allen musikalischen Stilen — sosehr sie in den Systematisierungsversuchen Donis, Scacchis, Kirchers wie noch Christoph Bernhards und Angelo Berardis sich unterscheiden mochten — gemeinsame Fundierung in einem durch fixierte Regeln gesteuerten, „klassischen“¹³ Tonsatz wollte er hinweisen; nicht zuletzt deswegen, um dieselben Wurzeln zwischenzeitlich stark differenzierter kompositorischer Verfahren in Deutschland und Italien zu unterstreichen, integrierte er in seine *Geistliche Chormusik* sehr bewußt eine Motette Andrea Gabrielis. Doch war es nicht Modisches schlechthin, das er inkriminierte; wogegen er sich wandte, war Diletantismus in jedweder Form: Zunächst solle man, so Schütz, sich in „solcher Music-Art“ (Z. 6), im „Studio Contrapuncti“¹⁴ üben, ehe man sich mit mangelhaften Adaptationen anderer kompositorischer Verfahren letztlich eher zum Gespött der Kollegen mache, „als were dieselbige [lößliche deutsche Nation] zu der Edlen Musik Kunst so gar ungeschickt / (wie es dann gewißlich an solcher Beschuldigung bey etlichen Ausländischen nicht ermangelt)“¹⁵. Schütz rät, sich auf die Grundlagen des kontrapunktischen Satzes zu besinnen, empfiehlt 1648 die Lektüre eines avisierten, jedoch nicht mehr erschienenen Kompositionslehrbuches von Marco Scacchi¹⁶, das „insonderheit uns Deutschen auch sehr zuträglich und nutzbar wird seyn können“¹⁷.

¹⁰ Marco Scacchi, *Cribrum Musicum ad triticum Syferticum*, Venedig 1643.

¹¹ Vgl. Schütz' Brief an Christoph Schirmer von 1648, in dem er sich zustimmend zu Marco Scacchis Ausführungen äußert: „[...] quod hoc simili modo (quo Dñus Marcus Scacchius in C[r]ibro suo Dñum Syfertum) ego in juventute mea a bone memoriae Johanne Gabriele, Preceptore meo quoque fuerim instructus ac institutus“; zit. nach Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 189. Vgl. ferner das emphatische Lob Gabrielis in Schütz' Vorrede zu seinen *Symphoniae sacrae I*, Venedig 1629 (Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 104).

¹² Heinrich Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, zit. nach Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 193.

¹³ Im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* verweist Schütz auf „Alte und Newe Classicos Autores“ und die Musterhaftigkeit von deren Werken (Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 195); er übernimmt den Begriff vermutlich aus Scacchis *Cribrum musicum*, dort auf Palestrina, Morales, Sweelinck, Anerio u. a. bezogen (vgl. Dahlhaus, *Cribrum musicum*, S. 109).

¹⁴ Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, S. 195.

¹⁵ Heinrich Schütz, Vorrede zu *Symphoniae sacrae II*, zit. nach Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 179.

¹⁶ Die Auffassung Joseph Müller-Blattaus, Schütz' Hinweis beziehe sich auf die Kompositionstraktate Christoph Bernhards (*Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhards*, Kassel 2. Aufl. 1963, S. 2f.), wurde von Bruno Grusnick (Art. *Christoph Bernhard*, in: *MGG* 1, Kassel 1949, Sp. 1787) sowie zeitgleich von Friedrich Blume (Art. *Angelo Berardi*, in: *MGG* 1, Kassel 1949, Sp. 1671) korrigiert.

¹⁷ Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, S. 195f.

Keineswegs beabsichtigte Schütz aber, klassizistische oder gar regressive Strömungen zu forcieren. „Fahrt fort“, ermuntert er Hammerschmidt unmißverständlich (Z. 9). Sinn und Zweck der Übung im kontrapunktischen Satz habe dieser erkannt; auf solcher Grundlage sei nicht nur weiterzuarbeiten, sondern könne man auch andere Stilmomente assimilieren. (Schütz selbst hatte nur wenige Jahre vorher mit dem dritten Band seiner *Symphoniae sacrae* [1650] eine eindrucksvolle Synthese heterogener Gestaltungsmittel demonstriert.)

Nicht nur kann es so dem, der „dieses nimbt in acht“ (Z. 13), gelingen, Werke zu schaffen, die ihren Urheber überdauern, die, „wenn die Welt auch schon zu Trümmern geht“ (Z. 14), „noch bleiben“, wie Otto Brodde und mit ihm Martin Gregor-Dellin das altertümliche „bekleiben“ liest¹⁸. Zugleich schwingt in diesem mit „bekleben“ nahverwandten Wort die Bedeutung von „wurzeln“, „keimen“ und „anwachsen“ mit¹⁹, was in diesem Kontext kaum weniger als die Möglichkeit meint, neue Gestaltungsmittel verfügbar zu machen — durch den Rekurs auf traditionelle Techniken. Den „Grund“ (Z. 16) in der Musik, die „Fundamenta in dieser Profession“²⁰, bezeichnet der kontrapunktische Satz, auf dem alle anderen kompositorischen Verfahren basieren. Nicht anders hatte Giulio Cesare Monteverdi die „Seconda prattica“ seines Bruders Claudio auf die Grundlagen des strengen Satzes rückzubeziehen gewußt²¹, und nicht zuletzt im auffälligen Singular „das ander“ (Z. 16) klingt etwas von dieser Gegenüberstellung verschiedener Praktiken nach.

So verstanden, wird Schütz' Lobgedicht zu Andreas Hammerschmidts *Chor Music* zu einer poetisch verdichteten Zusammenfassung seiner kompositorischen Grundsätze, die er ungleich ausführlicher in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648 darlegte; fünf Jahre später schien seine Mahnung kaum weniger aktuell.

II.

Rücksichtlich der freundlichen Worte, die Schütz der *Chor Music* seines Kollegen voranstellt, wie auch einer häufig betonten Nähe dieser Motettensammlung zu seiner *Geistlichen Chormusik*²² überrascht die Vielfalt von Gestaltungsmitteln, die Hammerschmidt in diesem fünften Teil seiner *Musicalischen Andachten* zu disponieren weiß. Keineswegs beschränkt er sich darauf, fünf- und sechsstimmige Sätze in bewußt archaisierendem Stil vorzulegen und einem zunehmend verbindlicheren Ideal von Vokalpolyphonie Palestrinascher Provenienz zu folgen. Zwar wahrt er mit zahlreichen

¹⁸ Brodde, *Schütz*, S. 179 und Gregor-Dellin, *Schütz*, S. 264.

¹⁹ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Art. *bekleiben*, in: *Deutsches Wörterbuch* 1, Leipzig 1854, Reprint München 1984, Sp. 1419.

²⁰ Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, S. 194.

²¹ Vgl. Giulio Cesare Monteverdi, *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*, in: Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali a tre voci*, Venedig 1607; „Per cotali ragioni halla detta seconda & non nova; ha detto prattica & [non] Theorica percioche intende versar le sue ragioni intorno al modo di adoperar le consonanze & dissonanze nel atto prattico. [...] Chiamaralla seconda prattica in quanato al modo di adoperarla, che in rispetto al origine si potrebbe dir prima.“ Hier zit. nach: Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musikalischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= *Musikwissenschaftliche Studien* 2), S. 135f. u. 141.

²² Vgl. Johannes Günther Kraner, Art. *Andreas Hammerschmidt*, in: *New GroveD* 8, S. 76; hier auch weitere Literaturverweise. Die in diesem Kontext annoncierte Dissertation Kraners — *Andreas Hammerschmidt. Studien zu kirchlichem Vokalwerk, Biographie und Lokalgeschichte* — war bibliographisch nicht nachzuweisen.

(Quint-)Imitationen, Rücksicht auf die Struktur von Tonart und Modus sowie noch im Verzicht auf einen selbständigen Generalbaß essentielle Momente kontrapunktischen Komponierens, doch sind nicht wenige Motive, die einer einzelnen Motette zugrundeliegen, offensichtlich bereits harmonisch konzipiert. Während Schütz sich um eine homogene Faktur seiner *Geistlichen Chormusik* mühte, vielleicht sogar eine zyklische Anlage des Sammelbandes intendierte und möglicherweise auch aus diesem Grund einige, teilweise mehrere Jahrzehnte vorher entstandene Motetten überarbeitete²³, stehen in Hammerschmidts *Chor Music* Sätze unverkennbar konventionellerer Machart neben solchen, deren motivische Struktur und Form von jüngeren Prinzipien geprägt ist. Dies sei am Beispiel einiger Motetten dieser Sammlung gezeigt, wobei vorzugsweise solche gewählt wurden, zu denen Parallelvertonungen von Heinrich Schütz (*Geistliche Chormusik* 1648) sowie Johann Hermann Schein (*Fontana d'Israel — Israelis Brünlein* 1623) vorliegen und somit um so leichter Vergleiche hinsichtlich Aufbau und Kompositionstechnik möglich werden²⁴.

Noch am ehesten scheint Hammerschmidt in seiner Vertonung des Jeremia-Verses „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“ (Jer. 31, 20) Traditionen der Motettenkomposition klassischer Vokalpolyphonie aufzugreifen, indem er mit einem Paar von Oktavimitationen (Cantus II — Tenor, Cantus I — Bassus) den Tonsatz aus einer Mittellage heraus entfaltet. Doch beherrscht er diese Technik, zu Anfang einer polyphonen Komposition ein Motiv einzuführen und mit dessen Imitation einen Modus zu konstituieren, nurmehr unvollkommen. Die Beantwortung des eingangs vorgestellten Gedankens ist inkonsequent; offen bleibt, ob ein authentischer *a*-Modus oder — wie sich letztlich erweisen wird — eine plagale Variante auf *E* den Tonsatz fundiert. Auch die frühe Einführung einer am motivischen Geschehen nicht beteiligten Stimme (Altus) wirkt im Kontext strenger kontrapunktischer Satztechnik mindestens ungewöhnlich; sie erscheint jedoch notwendig, um zwischen dem weiten Abstand der Außenstimmen klanglich zu vermitteln (T. 3), mehr aber noch, damit bereits von Beginn an eine harmonische Orientierung gegeben sei, die bei der wenig geschickten Imitation des ersten Motivs im Oktavabstand ausbleibt, letztlich jedoch schon durch den Generalbaß geleistet wird. Weniger als mangelnde kompositorische Kompetenz Hammerschmidts wird an dieser Stelle sein bereits gebrochenes Verständnis traditioneller vokalpolyphoner Kompositionstechniken deutlich: Hätte man es im 16. Jahrhundert als hinreichend erachtet, wenn sich erst im Verlauf der ersten Imitationen Tonart und Modus kristallisierten, so scheint es nun notwendig, gleich zu Anfang harmonische Beziehungen zu definieren, und dies nicht nur durch die Akkorde eines Continuo-Instruments. Dessen häufig kritisierte Funktion, gegebenenfalls unvollständige Harmonien zu komplettieren, ignorierte Hammerschmidt offenkundig in einer Satztechnik, die eine Verwendung des Generalbasses zumindest nach den Vorgaben der

²³ Vgl. Jutta Schmoll-Barthel, *Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz*, in: *Mf* 45 (1992), S. 233ff.

²⁴ Die *Chor Music* Hammerschmidts liegt bislang nicht in Neuauflage vor, die hier vorgestellten Spartierungen wurden vom Verfasser nach einem Exemplar des Originaldrucks im Pfarrarchiv Mügeln angefertigt. Zu den Parallelvertonungen einzelner Motetten durch Schütz und Schein sei auf die entsprechenden Bände der *Neuen Schütz-Ausgabe* bzw. *Neuen Schein-Ausgabe* verwiesen.

The image displays a musical score for the beginning of the piece "Ist nicht Ephraim" by Andreas Hammerschmidt. The score is written for a choir and instruments, featuring six staves. The lyrics are in German and are distributed across the vocal parts. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into two systems, each containing six staves. The lyrics are as follows:

System 1:

- Staff 1: Ist nicht E-phra - im mein teu -
- Staff 2: Ist nicht E - phra - im mein teu - rer Sohn, ist nicht
- Staff 3: Ist nicht E - phra - im, E - phra - im mein
- Staff 4: Ist nicht E - phra - im mein teu - rer Sohn,
- Staff 5: Ist nicht E - phra - im mein

System 2:

- Staff 1: rer Sohn, ist nicht E - phra - im mein teu - rer
- Staff 2: E - phra - im mein teu - rer Sohn, ist nicht E - phra -
- Staff 3: teu - rer Sohn, ist nicht E - phra - im, ist nicht
- Staff 4: ist nicht E - phra - im, ist nicht E - phra - im mein
- Staff 5: teu - rer Sohn, ist nicht E - phra - im,

At the end of the second system, there are three measures marked with a "6" and a bar line, indicating a six-measure rest or continuation.

Notenbeispiel 1: Hammerschmidt, *Ist nicht Ephraim* (Anfang)

Musiktheoretiker nicht zuließ²⁵. Gleichwohl wollte er — möglicherweise lediglich aus praktischen oder merkantilen Erwägungen²⁶ — weder gänzlich auf einen Basso continuo verzichten noch aber auch den Anfang seiner Motette in einer antikisierenden Weise für einen Augenblick harmonisch unbestimmt lassen (s. NB 1, S. 8).

Die für die Eingangstakte gewählte Faktur wie den gemessenen Duktus variiert Hammerschmidt im Verlauf dieser Motette kaum; bei nur geringer satztechnischer Dichte ist jedoch auch das harmonische Spektrum, das er disponiert, schmal. Zugunsten eines sehr homogenen, mitunter fast glatten und uniformen Tonsatzes verzichtet er auf die Möglichkeit, etwa mittels unterschiedlicher Stimmgruppierungen klangliche Kontraste zu erzielen, weitestgehend. Zu einer dichten Interpretation des Textes, wie sie in eindrucksvoller Weise Johann Hermann Schein mit seiner Vertonung im *Israelsbrunnlein* vorgelegt hatte, sind die Gestaltungsmittel, auf die Hammerschmidt sich hier beschränkt, nur wenig geeignet. Auffällig ist jedoch sein Versuch, mit der (wörtlichen) Wiederholung eines Teiles — „darum bricht mir mein Herz gegen ihm, daß ich mich sein erbarmen muß“ — die schlichte Reihung einzelner textlich-musikalischer Abschnitte zu durchbrechen und eine formal befriedigendere Lösung zu visieren. Auch die Idee, die letzten Worte des Verses, die das zuvor Gesagte als indirekte Rede ausweisen — „spricht der Herr“ —, in homorhythmischem Satz und Dreiermetrum vom Corpus der Motette abzusetzen, dürfte in einem ausgeprägten Bewußtsein, Kompositionen hinsichtlich ihrer Form zu strukturieren, begründet sein. Doch ist die Textpassage hier zu kurz, als daß sich bei Hammerschmidt — wie auch in den Parallelvertونungen Scheins und Schütz²⁷ — selbst mit mehrfachen Wiederholungen der drei Worte ein eigenständiger Schlußabschnitt konstituieren ließe.

Die in dieser Vertonung beobachteten satztechnischen Phänomene, die Hammerschmidts Verständnis der Komposition von polyphonen Motetten beleuchten, lassen sich auch in seiner Fassung der Verse 5 und 6 des 126. Psalmes, einer häufig verwendeten Textvorlage, nachweisen. Wieder beginnt er mit einer paarigen Imitation (Tenor — Bassus; Cantus I — Altus), diesmal, genauer noch Konventionen beachtend, im Quintabstand, und wieder fügt er eine letztlich redundante Stimme ein (Cantus II). Bewußter auch organisiert er den Chorsatz, variiert nicht nur in diesen Eingangstakten Besetzung und Stimmenzahl vielfach und behält sich die klangliche Fülle des vollbesetzten Chores zunächst vor (s. NB 2, S. 10).

Im Vergleich mit den ungleich bekannteren Vertonungen dieser Psalmverse von Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz fällt wiederum Hammerschmidts Zurückhaltung auf, mehr als eng benachbarte Tonstufen zu verwenden. Auch chromatische Wendungen, die zu disponieren allein der Eingangsworte wegen nahe gelegen hätte und die unschwer als *Passus duriusculi* im Sinne einer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre zu legitimieren waren, nutzt er nicht, wiewohl er in gleicher Weise wie Schein, der in nahezu überreicher Weise den Anfang seiner Vertonung dieser Verse mit

²⁵ Vgl. Heinrich Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, S. 194f.

²⁶ Heinrich Schütz: *Musicalia ad Chorum Sacrum, Das ist: Geistliche Chor-Music [...] Worbey der Bassus Generalis, auff Gutachten und Begehren, nicht aber aus Nothwendigkeit / zugleich auch zu befinden ist.*

²⁷ Heinrich Schütz, *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn?*, aus: ders., *Psalmen Davids Sampt Etlichen Moteten vnd Concerten. Erster Theil. Opus Secundum*, Dresden 1619 [Nr 19 = SWV 40].

die mit Thrä - nen se - - - -

die mit Thrä - nen

die mit Thrä - nen

Die mit Thrä - nen se - - - - - en,

Die mit Thrä - nen se - - - - en, die mit

6 5 6 # 6 6 6

- en, mit Thrä - nen se - - - - - en, die mit

die mit Thrä - nen se - - - - en, die mit

se - - - - - en, die mit Thrä - nen se - - - - en,

die mit Thrä - nen se - - - - en,

Thrä - nen se - en, die mit Thrä - nen se - - - -

6 5 6 # 4 # 5 # #

Notenbeispiel 2: Hammerschmidt, *Die mit Thränen seen*, aus: *Chor Music 1652*, Nr. XVII

O dul - cis - si - me Je - su, o sua vis - si - me Je - su,
 O dul - cis - si - me Je - su, o sua vis - si - me Je - su,
 O dul - cis - si - me Je - su, o sua vis - si - me Je - su,
 O dul - cis - si - me Je - su, o sua vis - si - me Je - su,
 O dulcis - si - me Je - su, o sua - vis - si - me Je - su,

o dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime
 o dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime
 o mitissime Jesu, o dulcissime Jesu, dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime,
 o mitissime Jesu, o dulcissime Jesu, dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime,
 o mitissime Jesu, o dulcissime Jesu, o dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime,

Notenbeispiel 3: Hammerschmidt, *O dulcissime Jesu*

Dissonanzen und exaltierten Verzierungen schmückt, im Titel seines Werks auf italienische Vorbilder rekurriert, wo man sich derartige Gelegenheiten, ausdrucksstarke Passagen einzuflechten, kaum hätte entgehen lassen²⁸.

Es ist jedoch nicht nur das Einzelwort, von dem ausgehend Hammerschmidt seine Motette konzipiert. Zwar findet auch er für „Tränen“ und „sæn“ prägnante musikalische Formeln, doch zielt er stärker darauf, mittels der Gegenüberstellung in Faktur und Affekt deutlich geschiedener, kadenziell beschlossener Abschnitte großräumige Strukturen zu entwickeln. So gestaltet er nicht nur die Partien, in denen von den Freuden des Erntens die Rede ist, mit blockhaftem Chorsatz im Dreiertakt, entsprechend — und ebenso kaum ungewöhnlich — die Teile, wo die Mühsal des Säens geschildert wird, klanglich reduziert; mehr aber noch ist ihm daran gelegen, durch Textwiederholungen annähernd gleich umfangreiche Abschnitte zu gewinnen, die, einander kontrastierend in Gestus und Satztechnik, indes verbunden durch motivische Varianten, einen vielfältig gegliederten, doch geschlossenen Aufbau der Komposition gewährleisten.

Die Madrigal-Manier, die Hammerschmidt im Titel seiner *Chor Music* annonciert, zeigt sich vielleicht am deutlichsten in den beiden Kompositionen mit lateinischem Text, die er in diese Sammlung aufnahm. In der hier vorgestellten Motette verzichtet er auf Exposition und Imitation eines musikalischen Motivs; das musikalische Material der Eröffnungstakte bilden zwei terzverwandte Dreiklänge, deren Verbindung zu einem Topos der Musiksprache jener Zeit geworden war, wo der Text Worte von Wonne und freudiger Verzückung bot²⁹ (s. NB 3, S. 11).

Hammerschmidt beschränkt sich indes nicht darauf, dieses Motiv lediglich zu Beginn der Motette zu verwenden, sondern wiederholt es im weiteren Verlauf mehrfach, stets zu Beginn eines neuen Abschnittes; in der Schlußpartie — mit den Worten „Da Jesu te amare“ — disponiert er etliche Vorhalte, so daß Anfang, Ende und einige zentrale Partien des Stückes durch intensivere Harmonik hervorgehoben werden. Ferner entwickelt er aus dem chromatischen Halbton, der bei der Aufeinanderfolge der beiden Dreiklänge fast notwendig in einer Stimme erscheint, ein selbständiges kleines Motiv, das zusätzliche Kohärenz stiftet (s. NB 4, S. 13).

Die insbesondere im Kontext der *Chor Music* auffällige Chromatik wie auch die harmonische Vielfalt dieser Motette dürften weniger auf den Inhalt des Textes als auf dessen lateinische Fassung zurückzuführen sein. Die Häufung der superlativischen Attribute in der Anrede Jesu etwa inspiriert Hammerschmidt zu einer Parlando-Führung des Chores, die in den Kompositionen mit deutschem Text dieser Sammlung ohne Parallele ist. Die fremdsprachige, zudem nicht-liturgische Vorlage scheint ihm die Verwendung von kompositorischen Gestaltungsmitteln nahegelegt, vielleicht gar

²⁸ Heinrich Schütz, *Die mit Tränen säen*, aus: ders., *Psalmen Davids...*, Dresden 1619 [Nr. 21 = SWV 42]; Parallelvertoung in: ders., *Musicalia ad Chorum Sacrum. Das ist: Geistliche Chor-Music. Erster Theil. Opus Undecimum* [Nr. 10 = SWV 378]. Johann Hermann Schein, *Die mit Tränen säen*, aus: ders., *Fontana d'Israel, Israelis Brunnlein [...] auff eine sonderbare anmutige Italian-Madrigalische Manier*, Leipzig 1623 [Nr. 3].

²⁹ Vgl. Moser, *Schütz*, S. 273; ferner die Anfänge von Heinrich Schütz, *Wie lieblich sind deine Wohnunge[n]*, aus: ders., *Psalmen Davids...*, Dresden 1619 [Nr. 8 = SWV 29], sowie ders., *O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christ*, aus: ders., *Erster Theil Kleiner Geistlicher Concerten. Opus Octavum*, Dresden 1636 [Nr. 4 = SWV 285].

O dul - cis Je - su, Je - su, Je - su.
 O dul - cis Je - su. O dul -
 O dul - cis Je - su. Je - su, o dul - cis Je - su, Je - su,
 O dul - cis Je - su, o dul - cis Je - su, Je - su, Je - su,
 O dul - cis Je - su, o dul - cis o

b # #

Je - su dulcis - si - me, da cor - di me - o,
 cis Jesu, Jesu, Je - su, Je - su, Je - su, Je - su dulcis - si - me, da cor - di me - o. Te
 Je - su, Je - su, Je - su, Je - su dulcis - si - me, da cor - di me o, me - o. Te
 o Je - su, Je - su dulcis - si - me, da cordi me - o. Te
 Je - su, o Je - su, Je - su dulcis - si - me, da cordi me - o, te te

b # 4 #

Notenbeispiel 4: Hammerschmidt, *O dulcissime Jesu* (S. 4)

erst erlaubt zu haben, die er sich bei der Vertonung von deutschen Texten versagte. Weniger der Mangel an geeigneten Mustern, an denen er sich bei der Komposition von Versen in seiner Muttersprache hätte orientieren können, als vielmehr nachgerade gattungsspezifische Konventionen, die auch einen Heinrich Schütz zu einer Reduktion satztechnischer Mittel in seiner *Geistlichen Chormusik* veranlaßten, ja schließlich zu einer Überarbeitung eigener Werke bewegten, vermögen die erhebliche Differenz zu begründen, die nicht nur Hammerschmidts deutschsprachige Motetten von seinen Vertonungen lateinischer Texte scheidet.

Zugleich zeichnet sich ab, daß Hammerschmidts Kompositionen dann gelungen wirken, wenn die Vorlage einen Gedanken enthält, der, gegebenenfalls in unterschiedlichen Nuancen, wiederkehrt und so auch musikalisch die Kondensierung eines mehrfach zu verwendenden Motivs ermöglicht; somit kann nicht nur ein Strukturmoment des Textes in der Musik aufgenommen, sondern zugleich eine formale Abrundung erzielt werden, die andernfalls nurmehr künstlich, etwa durch (ritornellartige oder responsoriale) Wiederholungen einzelner Teile erreichbar war. Dort aber, wo auf das musikalische Material von Chorälen zurückgegriffen wird, erscheint es besonders naheliegend, einem Haupttext, der seine Substanz aus dem Cantus firmus bezieht, ein frei gewähltes Motiv gegenüberzustellen, das durch seine vielfältigen Wiederholungen eine Geschlossenheit der Komposition bewirkt.

Dies kompositorische Prinzip verwendet Hammerschmidt vielleicht am glücklichsten in einer „Vater unser“-Vertonung seiner *Chor Music*, vermutlich kaum zufällig dem einzigen Stück der Sammlung, das Carl von Winterfeld für wert befand, in einem Beispielband wiederabzudrucken³⁰. Ehedem festzustellende Reflexe motettischer Kompositionstechniken des 16. Jahrhunderts fehlen hier gänzlich; vielmehr alternieren jeweils drei Stimmen in engem akkordischen Satz, melodisch rückgebunden an den Choral „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“, mit frei imitatorischen Einwüfen eines Duos in komplementärer Lage. Zu Beginn eines Abschnitts, in dem eine neue Bitte vorgetragen wird, hat gelegentlich eine fünffache Imitation des Dreiklangsmotivs mit der „Vater“-Anrede Platz; an seinem Ende können alle Stimmen zu nachdrücklichem Ruf in akkordischem Satz gebündelt werden (s. NB 5, S. 15).

Die Kehrseite dieses Verfahrens, eine textgebundene Komposition auch musikalisch formal befriedigend zu gestalten, aber ist der Verzicht auf eine intime Deutung des Einzelwortes, wie bereits Friedhelm Krummacher, der dieser Komposition eine eingehende Beschreibung widmete, konstatierte: „So bedingen sich die verschachtelte Textkombination und die satztechnische Vereinfachung in der konzerthaf kleingliedrigen Gesamtanlage dieser Stücke. [...] Diese Kompositionsweise enthält in der Reduktion der figürlichen Wortexplikation, in aller verflachenden Ausgleichung zugleich die Ansätze einer neuen Art des Komponierens“³¹.

³⁰ Wiederabgedruckt bei Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Tonkunst*, Bd. 2, Leipzig 1845, Reprint Hildesheim 1965, Nr. 115.

³¹ Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 22), S. 67

O Vater, o Vater, o Vater al-ler
 O Vater, o Vater, Vater al-ler
 O Va-ter aller From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam',
 O Va-ter aller From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam', o Va-ter al-ler
 O Va-ter aller From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam'.
 6 5 4 # 6 5

From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam', o Vater,
 From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam', o Vater,
 ge-hei-li-get werde dein Nam', o Vater aller Frommen, ge-hei-liget werde
 From-men, o Vater, o Vater aller Frommen, ge-hei-liget werde
 O Vater, o Vater, o Va-ter, o Vater, o Vater, o Vater,
 4 # 6 6 # 6 b

Notenbeispiel 5: Hammerschmidt, *O Vater aller Frommen*, aus *Chor Music 1652*, Nr. XXVI

III.

„Weile dann zuspühren daß in dieser Arth meines fünfften Theiles, die vornehmsten Italienischen und Teutsche Componisten ihre Meisterstücke mit lieblichen Inventionen, Fugen und ContraFugen rühmlich erwiesen, und mir des hochberühmten Schützens Meinung in seiner Chor-Music an dem Leser wohlgefallen...“³²: Nachdrücklich betont Hammerschmidt im Vorwort seiner *Chor Music* seine Übereinstimmung mit Schütz in kompositionstechnischen Fragen, und nicht wenige Passagen seiner Bemerkungen scheinen unmittelbar von den ungleich detaillierteren Ausführungen, wie sie der Dresdner Hofkapellmeister 1648 zu Beginn seiner *Geistlichen Chormusik* formuliert hatte, übernommen zu sein. Zudem sind seine einleitenden Worte von einer schon in Schütz' Vorrede unverkennbaren Tendenz geprägt, das eigene Komponieren als einem traditionellen Regelwerk entsprechend auszuweisen, dessen Verbindlichkeit auch für die italienischen Komponisten außer Frage stehe. Beide — Hammerschmidt ebenso wie Schütz — erachteten es um die Mitte des 17. Jahrhunderts offensichtlich als notwendig, Werksammlungen vorzulegen, die bewußt konservative Züge tragen und im Œuvre eines jeden — insbesondere zum Zeitpunkt der Veröffentlichung — einen ungewöhnlichen Platz einnehmen: Mit den fast zeitgleich publizierten Sammelbänden der *Symphoniae sacrae II* und *III* hatte Schütz ähnlich deutlich wie Hammerschmidt mit seinen 1645 vorgelegten *Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele* dokumentiert, daß sie sich auch auf andere, modernere Satztechniken verstanden und keineswegs beabsichtigten, sich im weiteren lediglich auf ein konventionelles und relativ wenig flexibles kompositorisches Verfahren zu beschränken. Die Orientierung an einem engen Regelwerk des Kontrapunkts ist demnach eher regulative Idee als striktes Postulat, dem Hammerschmidt schon in seiner *Chor Music* nur bedingt folgte.

Daß Schütz diesem Werk des Zittauer Kantors einige empfehlende Zeilen voranstellte, dürfte jedoch weder mit seinen vielfältig belegten Charakterzügen von Generosität noch freundlicher Unterstützung eines Kollegen allein zu begründen sein, der sich vielleicht nur vordergründig oder aus Opportunismus den in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* dargelegten Prinzipien anschloß. Vielmehr gewinnt es den Anschein, als diene die emphatische Proklamation strenger Satztechnik dem Ziel, bestimmte Kompositionstechniken zu wahren, respektive erneut zu legitimieren. Was gefährdet, vielleicht gar grundsätzlich in Frage gestellt schien, war — insbesondere in Dresden — die Zukunft der „deutschen“ Musik schlechthin, da an der sächsischen Residenz zunehmend Musiker und Kapellmeister aus Italien engagiert wurden. Von Kurfürst Johann Georg II. schon lange vor dessen Thronbesteigung protegiert, begründeten sie in Dresden eine Tradition italienischer Oper, die Schütz' vielfältige Bemühungen um ein deutschsprachiges Musiktheater ablösten und rasch obsolet machten. Doch auch auf dem Gebiet der Kirchenmusik drohte die traditionsgebundene deutsche Musik verdrängt zu werden, die zu stärken sich Schütz allerdings vergeblich um eine Verpflichtung Christoph Bernhards bemühte, obgleich er dessen Honorar teilweise

³² Andreas Hammerschmidt, [Vorrede zur] *Chor Music*.

selbst hätte stellen wollen³³. Auch seine vehement artikulierte Empörung, wieder beim sonntäglichen Gottesdienst die musikalische Leitung zu übernehmen, zudem im Wechsel mit einem italienischen Kollegen, ist ein beredtes Zeugnis von der Krise, in die er die „deutsche“ Musik gleiten sah: Mit der Preisgabe deren Primats stand jedoch auch seine eigene, bislang unangefochtene Spitzenstellung zur Disposition, zugleich ein Teil seines Lebenswerkes³⁴. In diesem Kontext erscheint es dann kaum zufällig, daß Schütz die *Geistliche Chormusik* dem Rat der Stadt Leipzig sowie dem Thomanerchor widmete, konnte er doch annehmen, daß man dort stärker als am Dresdner Hof sein Anliegen einer eigenständigen deutschen Kirchenmusik teilen würde. Vermutlich mit derselben Intention ließ auch Hammerschmidt, dessen Werke bis dahin stets in Freiberg und Dresden verlegt worden waren, seine *Chor Music* in Leipzig publizieren.

So stellen Schütz' *Geistliche Chormusik* mit ihrer Vorrede und im Anschluß daran Hammerschmidts *Chor Music* samt den Begleitschriften den Versuch dar, Möglichkeiten der Vertonung deutscher liturgischer Texte zu definieren. Der Rekurs auf die tradierten satztechnischen Grundlagen wurde einerseits notwendig, um auch für die protestantische Kirchenmusik ein Maß von Qualität zu garantieren, das für die katholischen Komponisten die Orientierung an Werken Palestrinas verbürgte. Andererseits hätte der Verzicht auf die gesicherte Basis eines überkommenen Regelwerks und eine simple Adaption neuerer italienischer Techniken einer eigenständigen deutschsprachigen Kirchenmusik gänzlich jene Daseinsberechtigung entzogen, die Schütz mit seinen Kompositionen ebenso wie mit Zuschriften zu Werken gleichgesinnter Kollegen zu wahren suchte.

³³ Brief Schütz' an Christian Reichbrodt vom 19. August 1651, in: Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 227

³⁴ Brief Schütz' an Jacob Weller vom 21. August 1653, in: Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 239.

Köthen oder Leipzig? Zur Datierung der nur in Leipziger Quellen erhaltenen Orchesterwerke Johann Sebastian Bachs¹

von Martin Geck, Witten

Generationenlang ist die Forschung davon ausgegangen, daß Bach seine bedeutenden Orchesterwerke im wesentlichen in derjenigen Schaffensperiode komponiert habe, die ihm von Berufs wegen unmittelbaren Anlaß dazu bot: in der Köthener Kapellmeisterzeit. Auf solchem common sense hat noch Heinrich Bessler gegründet, als er im Jahre 1955 eine detaillierte Binnen-Chronologie des Köthener Instrumentalschaffens vorlegte². Dies geschah überwiegend ohne Berücksichtigung des Quellenbefundes,

¹ Dieser Beitrag steht im Zusammenhang mit einer Einführung in Bachs Orchesterwerke, die ich für ein demnächst erscheinendes, u.a. von Yoshitake Kobayashi herausgegebenes japanisches Bach-Lexikon geschrieben habe. — Alfred Dürr danke ich für freundlichen Gedankenaustausch.

² Zur *Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 115ff.