

Zusammenfassungen

Paul Walker: Von der ‚Fuga‘ der Renaissance zur barocken Fuge: Die Rolle der handschriftlichen Überlieferung von „Sweelincks Kompositionsregeln“.

Die sog. „Kompositionsregeln von J. P. Sweelinck“ sind in drei Handschriften aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts überliefert, in deren Inhalt sich mehrere Schichten unterscheiden lassen. Hermann Gehrman hat 1901 in seiner Edition dieser Textgruppe (Bd. 10 der alten Sweelinck-Gesamtausgabe) die Überlieferung in der Weise gedeutet, daß Sweelinck selbst sowie seine Schüler und Enkelschüler aus Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (1558) schrittweise die barocke Fugentheorie entwickelt hätten. Diese These kann nicht aufrechterhalten werden. Sweelinck selbst gab eine treue Übersetzung von Auszügen aus Zarlinos *Istitutioni*; seine vermeintlichen Zusätze erklären sich in Wirklichkeit daraus, daß er die *Istitutioni* in der revidierten Auflage von 1573 benutzte. Noch Sweelincks Enkelschüler Weckmann und Reincken kopierten diese Kompositionslehre, ohne zu versuchen, sie im Lichte der zeitgenössischen Praxis zu aktualisieren. Zusätzlich legten allerdings Weckmann und Reincken in den gleichen Handschriften ihre eigenen Beiträge zur Musiklehre nieder. Diese aber sind keine Weiterentwicklung der Lehre von Zarlino/Sweelinck, sondern übernehmen die neueren italienischen Theorien des imitativen Kontrapunkts, insbesondere die Lehre von der tonalen Beantwortung.

Édith Weber: Christoph-Thomas Walliser (1568-1648): ein zu Unrecht vergessener Straßburger Musiker

Christoph-Thomas Walliser, ein elsässischer Musiker in der gleichen Traditionslinie wie Heinrich Schütz, wäre es wert, daß man ihn wiederentdeckte und sein Werk auch außerhalb von Werkverzeichnissen und Bibliographien zur Kenntnis brächte. Seine Biographie und sein Werk sind eng verflochten mit dem institutionellen, religiösen, geistigen und musikalischen Leben von Straßburg. – Nach einem Bericht über seine Herkunft, seine Ausbildung und seine Reisen in Deutschland und Italien (I) wird Walliser vorgestellt als Pädagoge und Theoretiker in der Nachfolge von Jean Sturm (II); dabei werden seine Schriften und sein Beitrag zum Schultheater gewürdigt. Ferner werden sein Wirken als Komponist und Kantor sowie sein Beitrag zur Geschichte des Kirchenliedes dargestellt (III). Trotz der Erfahrungen, die Walliser in Italien gemacht hat, bleibt er den Straßburger Melodien treu. – Wallisers Werk gehört zu den Ausläufern des Humanismus und der Reformation und kündigt schon die Barockeпоche an. Ist Walliser auch nicht, wie Heinrich Schütz, „sui saeculi musicus excellentissimus“, so gehört er doch zweifellos zu den führenden Musikerpersönlichkeiten seiner Region. Wenn er – nach Nigrinus – „alle Musen Italiens in sich vereinigt hat“, so ist er unbestreitbar der größte Straßburgische Musiker seiner Zeit.

(Übersetzung: Werner Breig)

Abstracts

Arno Forchert: Music and rhetoric in the baroque age

The question, whether the existence of a relevant musical-rhetorical theory for the compositional practice of the 17th and early 18th centuries can be proved, is the essence of this essay. From this point of view the author analyses the relationship between the two disciplines of rhetoric and the theory of composition, both of which were developments initiated by the education system in the protestant part of Germany. The author then undertakes a critical appreciation of the contemporary music treatises, upon which the assumption is based, that the musical-rhetorical figuration theory was a component part of the theory of composition at that time. The essay concludes with a discussion of the problem that arose from the inevitable confrontation of the latin school rhetoric, subject only to gradual change, with the continual development of music theory and practice in the baroque age.

Werner Breig: The first version of the Becker Psalms by Heinrich Schütz

Two versions of the Becker Psalms by Schütz were published during his lifetime. The second version of 1661 (Op. 14) is well-known, but the first version of 1628 (Op. 5) has previously remained unpublished, although its intrinsic value was recognized by Philipp Spitta. (The first new edition will be issued in 1987 as part of the New Schütz Edition.) This essay is based upon a lecture given by the author at the 1984 Schütz Festival in Bremen. It describes the relationship between the two versions of the work and uses as an example the Psalms 23 and 117 as well as short excerpts from other pieces. The appendix includes a survey in tabular form of melodic references by Becker and Schütz, information about the editorial revision process as well as a synopsis of the two versions of Psalm 23.

Wolfram Steude: The iconography of Heinrich Schütz; latest research developments

This essay is both a summary and a continuation of the previous research into the iconography of Schütz. The following authentic depictions (i.e. 17th century documents depicting Schütz) will be discussed: a) the picture of the funeral procession (1616), b) the engraving by Augustus John (1627), c) the oil painting by Christoph Spetner (after 1656), d) the engraving by Christian Romstet (1672), e) the engraving "Schütz und seine Kantorei in der Schloßkirche Dresden" (1676). As far as the Washington portrait of a musician by Rembrandt is concerned, believed for a long time to be a portrait of Schütz, in 1971 it was proved that the musician portrayed cannot be Schütz; although the "Constantijn Huygens"-theory also leaves doubts open. The oil miniature "Heinricus Sagittarius MDCLXX" (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), which turned up in the jubilee year 1935, has recently been proved a fake of this century in two expert reports, whose completion was initiated by the author.

Hans Eppstein: Schütz – Schubert – Hugo Wolf

This essay is based upon the section "Schubert und Schütz" in the book "Schubert – Musik und Lyrik" by Thrasybulos Georgiades (Göttingen 1967). Schütz and Schubert are characterized by Georgiades as being the "cornerstones" of German music, which culminates in the combination of music with the spoken word. The author of this essay undertakes to demonstrate that the development shown by Georgiades, which is followed as far as Schubert, can be continued into the works of Hugo Wolf. The quality and individuality of Wolf's Lieder are founded on the composer's natural relationship to the written word, which, although it differs in some aspects, can be compared to Schubert's great sensitivity towards the text.

Werner Braun: Schütz as a teacher of composition: The "Geistliche Madrigale" by Gabriel Mölich (1619)

Schütz encouraged his pupils to compose madrigals, as his own teacher Giovanni Gabrieli had done. The texts for these works were not taken from secular Italian poems but from the German psalms of the Lutheran bible. As in the Venetian school, the madrigal collections by Schütz' pupils, which were printed in Dresden, were proof of their composers' successfully completed apprenticeship in composition. The first example of a German collection of this kind are the pieces by Gabriel Mö(h)lich. The composer, at the time resident in Florence, dedicated them to the Elector Johann Georg the First of Saxony. The twenty pieces (fourteen for four, six for five voices) show, in close relationship to the traditional tonal system, a considerable amount of linear polyphonic writing with elaborate fugal and cadential elements. In complete accordance with the principles of his teacher, Mölich abstained from writing a basso continuo part. The madrigal elements are concentrated mainly in contrapuntal agility rather than in textual madrigalisms. Great emphasis is laid on the element of simultaneous linear contrast, a technique often employed by Schütz himself. Schütz considered the sacred madrigal to be an exercise in composition; his own chamber- and sacred madrigals were therefore printed under other titles; some as the *Cantiones sacrae* (1625), others as the *Geistliche Chormusik* (1648).

Édith Weber: Christoph-Thomas Walliser (1568-1648): an unjustly forgotten Strasburg musician

The works of Christoph-Thomas Walliser, a musician from Alsace in the same line of tradition as Heinrich Schütz, are worth being rediscovered as something more substantial than just catalogue- and bibliographical entries. His life and works are closely connected with the institutional, religious, intellectual and musical life in Strasburg. In a report concerning his origins, his education and his travels in Germany and Italy (I), Walliser is presented as an educationalist and theorist in the tradition of Jean Sturm (II). His writings and his contribution to school theatre especially find appreciation. Furthermore, Walliser's work as a composer and as a church music director are mentioned as well as his contribution to the history of hymnology (III). In spite of his musical experiences in Italy, Walliser remained true to Strasburg melodies. His works belong to the last examples of the generation of humanism and reformation, they already herald the coming of the baroque age. Even if Walliser was not, as Schütz was, "sui saeculi musicus excellentissimus", he was without doubt one of the leading musicians in his region. As undisputably the

greatest Strasburg musician of his age he did – as Nigrinus said – “unite all the muses of Italy in his person”.

Adolf Watty: Two pieces from Claudio Monteverdi’s Sixth Madrigal Book in early manuscript versions

Handwritten examples of two madrigals from Monteverdi’s Sixth Madrigal Book, *Presso un fiume tranquillo* and *Misero Alceo*, are preserved in the university library in Cassel. They originally belonged to the court musician Georg Schimmelpfennig, a member of the circle of musicians around Schütz in Cassel. There are some significant differences between the handwritten versions of the two madrigals and the printed edition. Schütz probably brought these early versions to Cassel on returning from his study visit to Venice in 1612. For the first time these manuscripts give musicologists the chance to study Monteverdi’s corrections to the early versions of the madrigals, a procedure previously verified only by verbal documents.

Bernd Sponheuer: the north German toccata for organ and the “greatest forms of instrumental music” – the great E minor Toccata by Nicolaus Bruhns

After its rediscovery by Spitta, the fact that north German organ music of the late 17th century was classified as “pure instrumental music” seems, on a first glance, to be an elementary misinterpretation. But in spite of all its romantic aspects, this classification suggests possibilities of understanding, for which an objective explanation can be found in the compositional structure of the works themselves as well as in their special position within the 17th century theories of form and genre (“Stylus phantasticus”). The term “great form”, the creation of a musical context which reveals itself as meaningful in its structural consequence, seems to apply better to the north German toccata for organ than to any other genre of pre-eighteenth century instrumental music. The great E minor Toccata by Nicolaus Bruhns is one of the finest examples of this form.

(Translated by Catriona Thomas)



Résumés

Arno Forchert: Musique et rhétorique à l'époque baroque

Cet article pose la question de savoir si la preuve est faite qu'il existe une théorie musico-rhétorique essentielle pour la manière de composer aux XVIIe et XVIIIe siècles. L'auteur étudie de ce point de vue tout d'abord les rapports existant à cette époque entre la rhétorique et la composition musicale, dans le système culturel de la partie protestante de l'Allemagne. Vient ensuite une analyse des traités musicaux sur lesquels se fonde l'idée que l'étude des figures musicales faisait partie intégrante de l'enseignement de la composition. Finalement, l'auteur aborde le problème résultant du fait que la rhétorique latine académique, qui n'évoluait que lentement, était confrontée à un développement musical en progression constante.

Werner Breig: La première version du Psautier de Becker de Heinrich Schütz

Le Psautier de Becker a été publié par Schütz en deux versions. On en connaît généralement la seconde (opus 14), datant de 1661, tandis que la première (opus 5), de 1628, n'a encore jamais été éditée, bien que Philipp Spitta en ait reconnu la valeur. (La première nouvelle édition paraîtra en 1987 dans le cadre de la Nouvelle Edition Schütz.) L'article, qui repose sur une communication faite à Brême en 1984, lors de la «Schütz-Fest», décrit le rapport existant entre ces deux versions à l'exemple des Psaumes 23 et 117 ainsi que de certains passages d'autres morceaux. Un aperçu des formes mélodiques de Schütz et de Becker est donné en annexe, ainsi que les détails de l'analyse critique et une étude des deux versions du Psaume 23.

Wolfram Steude: L'état actuel de l'iconographie de Schütz

Cet article est un résumé et un complément de la recherche iconographique sur Schütz, dans l'état actuel de nos connaissances. Il prend en considération les représentations authentiques (c'est-à-dire celles qui datent du XVIIe siècle et sont des portraits du compositeur): a) la représentation du cortège funèbre de 1616, b) la gravure d'Augustus John (1627), c) la gouache de Christoph Spetner (après 1656), d) la gravure de Christian Romstet (1672), e) la gravure «Schütz et sa maîtrise en l'église du Château de Dresde» (1676). – En ce qui concerne le portrait de musicien fait par Rembrandt, qui se trouve à Washington et qui a longtemps été considéré comme un portrait de Schütz, il est prouvé depuis 1971 que le musicien représenté ne peut être ce compositeur; mais il est possible de faire également des objections contre la thèse de «Constantijn Huygens». – La miniature à l'huile découverte l'année anniversaire 1935, «Heinricus Sagittarius MDCLXX» (Deutsche Staatsbibliothek Berlin) s'est avérée être un faux du XXe siècle, comme le prouvent deux expertises faites récemment à la demande de l'auteur de l'article.

Hans Eppstein: Schütz – Schubert – Hugo Wolf

A l'origine de cet article se trouve le chapitre Schubert et Schütz du livre de Thrasybulos Georgiades sur «Schubert – Musik und Lyrik» (Göttingen, 1967), dans lequel Schütz et Schubert sont considérés comme les «pierres angulaires» de la «grande musique allemande» en ce qui con-

cerne la confrontation entre musique et langage. L'auteur tend à prouver que la ligne esquissée par Georgiades conduit – au-delà de Schubert – jusqu'à Hugo Wolf. La particularité et la valeur des lieder de Wolf reposent sur un rapport non moins original que chez Schubert entre musique et langage, même s'il est de tout autre nature.

Werner Braun: Schütz en tant que maître de composition: Les «Madrigaux spirituels» (1619) de Gabriel Mölich

Tout comme son maître Giovanni Gabrieli, Schütz faisait composer des madrigaux à ses élèves, non pas toutefois sur des poèmes profanes italiens mais sur des versets de psaumes allemands de la Bible de Luther. De même qu'à l'école de Venise, on donnait à Dresde la preuve des succès remportés par les élèves dans des recueils de madrigaux imprimés qui servaient en même temps de chef-d'oeuvre de compagnon à leurs auteurs. La première pièce allemande est de la plume de Gabriel Mō(h)lich et a été dédiée – de Florence – au Prince-Électeur Johann Georg Ier de Saxe. Les vingt compositions (quatorze à quatre voix, six à cinq voix), appliquant très étroitement le système des tonalités traditionnelles, suivent en grande partie une polyphonie linéaire avec de riches cadences et fugues. Dans la lignée de son maître, l'élève a renoncé à une basse continue. Le caractère madrigaliste ressort surtout de la mobilité contrapuntique et fort peu, par contre, de la déclamation dramatique ou de l'interprétation du texte littéraire. Un grand poids est mis sur le contraste linéaire simultané, procédé auquel Schütz lui-même a souvent eu recours. Du fait qu'il considérait le «madrigal spirituel» comme faisant partie de l'étude de la composition, ses propres madrigaux de chambre et madrigaux spirituels parurent – généralement sur d'autres textes et avec des titres différents – les uns comme *Cantiones sacrae* (1625), les autres comme *Geistliche Chormusik* (1648).

Paul Walker: De la «fuga» de la Renaissance à la fugue baroque: Le rôle de la tradition manuscrite des «règles de composition de Sweelinck»

Les «règles de composition de J. P. Sweelinck» nous sont parvenues sous forme de trois manuscrits de la seconde moitié du XVIIe siècle, dont le contenu se divise en plusieurs couches. Hermann Gehrman, dans son édition de ce groupe de textes (vol. 10 de l'ancienne Édition complète des oeuvres de Sweelinck), a conclu que Sweelinck, ses élèves et les élèves de ces derniers ont fait évoluer petit à petit la théorie de la fugue baroque à partir des *Istitutioni harmoniche* (1558) de Zarlino. Il est maintenant impossible de continuer à défendre cette thèse. Sweelinck lui-même a donné une traduction fidèle de certains extraits des *Istitutioni* de Zarlino; les ajouts qu'on lui prête s'expliquent du fait qu'il a utilisé l'édition revue et corrigée de 1573. Weckmann et Reincken, disciples de Sweelinck de la deuxième génération, ont recopié cette méthode de composition sans chercher à la mettre à jour selon la pratique contemporaine. Toutefois, Weckmann et Reincken ajoutèrent à ces manuscrits leurs propres essais en cette matière. Ces derniers ne constituent toutefois aucunement un développement de l'enseignement de Zarlino/Sweelinck, mais reprennent plutôt les nouvelles théories italiennes du contrepoint imitatif, en particulier la technique de la réponse tonale.

Adolf Watty: Deux pièces du 6ème livre de madrigaux de Claudio Monteverdi dans des versions manuscrites primitives

Les deux madrigaux *Presso un fiume tranquillo* et *Misero Alceo* du 6ème livre de madrigaux de Monteverdi (1614) sont conservés à Cassel dans la bibliothèque de la Gesamthochschule, dans un manuscrit provenant du musicien de la Cour Georg Schimmelpfennig, qui faisait partie de l'entourage de Schütz à Cassel. Ces versions manuscrites comportent certaines différences importantes par rapport à l'édition imprimée. Il s'agit vraisemblablement de versions primitives, rapportées à Cassel par Schütz en 1612 au retour de son voyage d'étude à Venise. Ces versions permettent pour la première fois d'étudier concrètement le travail de révision effectué par Monteverdi, qui n'était jusqu'alors documenté que par la tradition orale.

Bernd Sponheuer: La toccata pour orgue d'Allemagne du Nord et les «formes supérieures de la musique instrumentale» – Observations à partir de la grande Toccata en mi mineur de Nicolaus Bruhns

Le fait que la musique pour orgue de la fin du XVIIe siècle en Allemagne du Nord ait été tout naturellement qualifiée de «musique instrumentale pure» dès sa redécouverte par Spitta, semble à première vue constituer une erreur herméneutique élémentaire. Malgré son aspect romantisant toutefois, une telle classification peut faire ressortir les possibilités de compréhension qui trouvent une justification objective tant dans la structure de composition des oeuvres elles-mêmes que dans la position privilégiée qui est la leur dans la stylistique et la classification des genres au XVIIe siècle (voir «stylus phantasticus»). La notion de «grande forme», c'est-à-dire la création d'un rapport musical qui se justifie avant tout par sa logique structurelle ne semble pouvoir s'appliquer dans ces proportions avant le XVIIIe siècle, à aucun autre genre de musique instrumentale qu'à la toccata pour orgue en Allemagne du Nord. L'auteur explicite ce fait à l'aide de la (grande) Toccata en mi mineur de Nicolaus Bruhns.

(Traduction: Geneviève Geffray)

Sommari

Arno Forchert: Musica e retorica nel Barocco

In questo saggio ci si chiede se si possa considerare provata l'esistenza di una teoria retorico-musicale rilevante per la prassi compositiva del '600 e del primo '700. In proposito vengono analizzati dapprima i rapporti tra le discipline della retorica e della teoria della composizione risultanti dal sistema della formazione culturale dominante, soprattutto nelle regioni protestanti della Germania. Si procede successivamente ad un'analisi critica di quei trattati musicali su cui si basa l'ipotesi che lo studio delle figure retorico-musicali fosse una componente fondamentale della teoria della composizione di quel tempo. Infine si accenna al problema che di necessità doveva nascere dal fatto che ad una retorica scolastica latina, il cui processo di trasformazione avveniva solo lentamente e per grade, si contrapponeva uno sviluppo musicale in continua trasformazione.

Werner Breig: La prima stesura del salterio Becker di Heinrich Schütz

Il salterio Becker fu pubblicato da Schütz in due diverse stesure. Di esse è generalmente nota la seconda del 1661 (Opus 14), mentre la prima del 1628 (Opus 5) è tuttora inedita, benchè già da Philipp Spitta sia stata riconosciuta nel suo giusto valore. (La prima riedizione moderna apparirà nella Nuova Edizione di Schütz del 1987). Il saggio, che si basa sulla conferenza tenuta a Brema nel 1984 in occasione delle celebrazioni in onore di Schütz, mette in luce le correlazioni che intercorrono tra le due stesure dell'opera sulla scorta degli esempi dei Salmi 23 e 117, come pure di singoli brani scelti da altre composizioni. L'appendice, sulla base di tabelle, dà un quadro generale dei rimandi melodici in Becker e Schütz, informa su dettagli del processo di revisione e presenta una sinossi delle due versioni del Salmo 23.

Wolfram Steude: Sullo stato attuale della iconografia di Schütz

Il saggio è un riepilogo e un proseguimento delle ricerche finora condotte sulla iconografia di Schütz. Quali raffigurazioni autentiche (cioè ritratti di Schütz fatti nel XVII secolo) vengono illustrate: a) la raffigurazione del corteo funebre del 1616, b) l'incisione di Augustus John (1627), c) il ritratto a olio di Christoph Spetner (dopo il 1656), d) l'incisione di Christian Romstet (1672), e) l'incisione „Schütz e la sua cantoria nella chiesa del castello di Dresda“ (1676). Per quanto riguarda il ritratto di musicista di Rembrandt a Washington, per molto tempo considerato un possibile ritratto di Schütz, è provato ormai già dal 1971 che il musicista raffigurato non può essere Schütz; si avanzano riserve anche sulla tesi di „Constantijn Huygens“. La miniatura a olio „Heinricus Sagittarius MDCLXX“ (Berlino, Deutsche Staatsbibliothek) apparsa nell'anno giubilare 1935 si è rivelata essere, dopo due recenti perizie promosse dall'autore del presente saggio, un falso del XX secolo.

Hans Eppstein: Schütz, Schubert, Hugo Wolf

Punto di partenza è il capitolo „Schubert e Schütz“ del libro di Thrasybulos Georgiades *Schubert - Musik und Lyrik* (Gottinga 1967). In esso Schütz e Schubert vengono caratterizzati come „colonne portanti“ della „grande musica tedesca“ che si sviluppa dal confronto e dall'interazione di musica e linguaggio. Il saggio vuole mostrare come la linea tracciata da Georgiades vada prolungata, oltrepassando Schubert, fino a Hugo Wolf. La specificità e il rango dei *Lieder* di Wolf si basano su un rapporto con il linguaggio non meno immediato di quello di Schubert, se pure d'altro genere.

Werner Braun: Schütz maestro di composizione: i „Madrigali spirituali“ (1619) di Gabriel Mölich

Come il suo maestro Giovanni Gabrieli, anche Schütz faceva comporre madrigali ai suoi allievi, non però su poesie italiane d'argomento profano, bensì sui versi in tedesco dei salmi della Bibbia di Lutero. E come alla scuola di Venezia, le raccolte di madrigali stampate a Dresda costituivano la riuscita prova finale dell'apprendimento delle tecniche di composizione – quasi brani di apprendistato dei loro autori. Il primo documento tedesco di tal genere risale a Gabriel Mō(h)-lich, e da Firenze fu dedicato al principe elettore Johann Georg I di Sassonia. Le venti composizioni (quattordici a 4 voci, sei a 5 voci), strettamente legate al sistema dei modi tradizionali, presentano grande abbondanza di polifonia lineare, e perizia nell'arte della fuga e della conduzione delle cadenze. Secondo i dettami del maestro non c'è traccia di basso continuo. La specificità del madrigale si rivela soprattutto nella agilità contrappuntistica, meno invece nella intensità della declamazione e nella interpretazione del testo letterario. Viene attribuito molto valore al contrasto lineare simultaneo, procedimento spesso adottato dallo stesso Schütz. Dato che questi riteneva il „madrigale spirituale“ campo di esercitazione per lo studio della composizione, i suoi madrigali sacri e da camera utilizzano per lo più testi differenti e ricevono una differente designazione, quale *Cantiones sacrae* (1675) questi *Geistliche Chormusik* (1648) quelli.

Paul Walker: Della „Fuga“ del Rinascimento alla fuga barocca: il ruolo della tradizione manoscritta delle „Regole di composizione di Sweelinck“

Le cosiddette „Regole di composizione di J. P. Sweelinck“ sono tramandate in tre manoscritti della seconda metà del XVII secolo, nei quali si possono evidenziare diverse stratificazioni. Hermann Gehrman nella sua edizione di questi testi (1901; vol. 10 della vecchia edizione dell'opera omnia di Sweelinck) ritiene che lo stesso Sweelinck, come pure la prima e la seconda generazione dei suoi allievi, abbiano sviluppato la teoria della fuga barocca per passaggi successivi dalle *Istituzioni harmoniche* di Zarlino (1558). Tale tesi non è più sostenibile. Sweelinck stesso tradusse fedelmente brani delle *Istituzioni* di Zarlino, e i suoi presunti ampliamenti si spiegano in realtà se si tien conto che si servì della versione rimaneggiata delle *Istituzioni* del 1573. Ancora Weckmann e Reincken, due allievi di Sweelinck della seconda generazione, copiarono questa teoria della composizione senza tentare di aggiornarla alla luce della prassi loro contemporanea. Weckmann e Reincken aggiunsero bensì sullo stesso manoscritto i loro personali contributi alla teoria della composizione, che tuttavia non rappresentano un ulteriore sviluppo della teoria di Zarlino/Sweelinck, ma sono invece una ripresa delle più recenti teorie italiane del contrappunto imitativo, in particolare della teoria della risposta tonale.

Édith Weber: Christoph-Thomas Walliser (1568-1648): un musicista di Strasburgo a torto dimenticato

Christoph-Thomas Walliser, musicista alsaziano situabile nell'ambito della tradizione di Schütz, meriterebbe di essere riscoperto, e la sua musica dovrebbe essere conosciuta e non relegata solo nei cataloghi delle opere e nelle bibliografie. La sua biografia si colloca nel quadro istituzionale, religioso, intellettuale e musicale di Strasburgo. Dopo una rapida panoramica delle sue origini, della sua formazione, dei suoi viaggi in Germania e in Italia, Walliser viene presentato sia come pedagogo e teorico sulla scia di Jean Sturm (vengono menzionati i suoi trattati come pure il suo apporto musicale al teatro scolastico), sia come musicista e cantor, con i suoi contributi all'innologia. Pur senza rinnegare l'esperienza acquisita in Italia, Walliser resta fedele alle melodie strasburghesi. La sua opera si colloca nell'ambito del tardo Umanesimo e della Riforma, e preannuncia l'epoca barocca. Se pure Walliser non è, come Schütz, „sui saeculi musicus excellentissimus“, rappresenta senza dubbio una figura di spicco nella produzione musicale della sua regione. Secondo Nigrinus egli avrebbe „riunito in sè tutte le Muse d'Italia“, ed è incontestabilmente il miglior musicista strasburghese del suo secolo.

Adolf Watty: Due composizioni del 6^o libro di Madrigali di Claudio Monteverdi in prime stesure manoscritte

I due madrigali *Presso un fiume tranquillo* e *Misero Alceo* del 6^o libro di Madrigali di Monteverdi (1614) si trovano nella Gesamthochschulbibliothek di Kassel in stesure manoscritte appartenenti al musicista di corte Georg Schimmelpfennig, che a Kassel faceva parte della cerchia di musicisti legati a Schütz. Le notazioni manoscritte dei due brani rivelano a tratti significative varianti rispetto all'edizione a stampa. Si tratta probabilmente di prime stesure che Schütz ha portato con sè a Kassel nel 1612 di ritorno dal suo soggiorno di studi veneziano. Questi manoscritti offrono per la prima volta la possibilità di analizzare, sulla base di esempi concreti, il lavoro di revisione di Monteverdi, oggetto finora di speculazione perchè provato solo attraverso documenti verbali.

Bernd Sponheuer: La Toccata per organo della Germania del nord e le „più alte forme della musica strumentale“. Osservazioni sulla grande Toccata in mi minore di Nicolaus Bruhns

Si rivela a tutta prima un semplice abbaglio ermeneutico il fatto che, nella sua riscoperta ad opera di Spitta, alla musica per organo del nord Germania del tardo Seicento sia stata imposta tout court l'etichetta di „musica strumentale pura“. Ma al di là dei suoi aspetti romanticheggianti tale attribuzione potrebbe contenere spunti per una corretta comprensione, se ci si riferisce con motivazioni fondate sia alla struttura compositiva delle opere stesse sia alla loro particolare collocazione all'interno della teoria degli stili e dei generi del '600 (termine di riferimento: „Stylus phantasticus“). Il concetto di „grande forma“ – l'elaborazione cioè di un discorso musicale che si riveli significativo primariamente attraverso la propria coerenza strutturale – per nessun altro genere di musica strumentale antecedente al XVIII secolo è così calzante come per al Toccata per organo della Germania del nord. Ciò si rivela esemplarmente nella (grande) Toccata in mi minore di Nicolaus Bruhns.

(Traduzione di Donata Schwendimann-Berra)

Sammanfattning

Arno Forchert: Musik och retorik under barocken

Uppsatsen undersöker frågan, om en musikalisk-retorisk teori kan bevisas, som var relevant för kompositionspraktiken på 1600- och tidigare 1700-talet. Så undersöks först relationerna mellan retorikens och kompositionslärans discipliner, som var dominerande i det protestantiska Tysklands utbildningssystem. Därefter följer en kritisk granskning av dessa musiktraktater som stöder antagandet, att den musikalisk-retoriska figurläran vore en fast beståndsdel i den dåtida kompositionsläran. Slutligen hänvisas till problemet att den skolmässiga latinska retoriken bara gradvis förändrades, medan den musikaliska utvecklingen genomgick en ständig utveckling.

Werner Breig: Den första fattningen av Beckers Psaltare av Heinrich Schütz

Beckers Psaltare publicerades i två fattningar av Schütz. Av dessa är den andra fattningen från 1661 (Opus 14) allmänt känd. Däremot förblev den första från 1928 (Opus 5) hittills opublicerad, fastän redan Philipp Spitta erkände dess egenvärde. (Den första nyutgåvan kommer att publiceras 1987 i Neue Schütz-Ausgabe). Uppsatsen som baserar på ett föredrag, hållet på Schützfesten i Bremen 1984, beskriver förhållandet mellan de båda versionerna med psalmerna 23 och 117 som exempel liksom med hjälp av urvalda ställen från andra stycken. Supplementet ger en tabellarisk översikt över melodihänvisningar hos Becker och Schütz, över detaljer i revisionsförfarandet samt en synopsis av den 23 psalmens båda fattningar.

Wolfram Steude: Det aktuella läget inom Schützikonografien

Uppsatsen är en sammanfattning och fortsättning av de föreliggande undersökningarna inom Schützikonografien. Som autentiska framställningar av Schütz från 1600-talet behandlas: a) illustrationen av liktåget från 1616, b) sticket av Augustus John (1627), c) oljeporträttet av Christoph Spetner (efter 1656), d) sticket av Christian Romstet (1672), e) sticket „Schütz och hans kantori i Dresdens slottskyrka“ (1676). – Beträffande musikerporträttet av Rembrandt i Washington, vilket länge diskuterades som ett porträtt föreställande Schütz, så gäller det som bevisat sedan 1971 att den avbildade inte kan vara Schütz; men även mot „Constantijn Huygens“-tesen kan göras invändningar. – Oljeminiatyren „Heinricus Saggittarius MDCLXX“ (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), som dök upp under jubileumsåret 1935, har nyligen genom två av författaren föranledda expertutlåtanden visat sig vara ett falsifikat från 1900-talet

Hans Eppstein: Schütz – Schubert – Hugo Wolf

Utgångspunkt är avsnittet om Schubert och Schütz i boken *Schubert - Musik und Lyrik* av Thrasybulos Georgiades (Göttingen 1967). Där karaktäriseras Schütz och Schubert som „hornpelare“ i den „stora tyska musiken“, vilken utvecklar sig till ett spänningsförhållande mellan musik och språk. Uppsatsen däremot vill visa att den av Georgiades tecknade linjen kan fortsättas utöver Schubert fram till Hugo Wolf. Egenart och rang i Wolfs sånger beror på ett förhållande till språket, som visserligen är annorlunda men inte mindre ursprungligt än i Schuberts musik.

Werner Braun: Schütz som kompositions lärare: „Geistliche Madrigale“ (1619) av Gabriel Mölich

Såsom hans lärare Giovanni Gabrieli lät Schütz sina elever komponera madrigaler, visserligen inte till världsliga italienska dikter utan till tyska psalmverser i Luthers bibel. Och i likhet med skolan i Venedig kunde de i Dresden tryckta madrigalsamlingarna bevisa en framgångsrik avslutning på den satstekniska utbildningen – liksom författarnas gesällprov. Det första tyska belägget kommer från Gabriel Mö(h)lich och tillägnades från Florens kurfursten Johann Georg I av Sachsen. De tjugo tonsatserna (fjorton med fyra, sex med fem stämmor) visar i tät anslutning till de traditionella tonarternas system en i hög grad lineär polyfoni med rik kadensoch fugkonst. Helt i mästarens anda försakades i en generalbas. Det madrigaliska yttrade sig framförallt i kontrapunktisk rörlighet, däremot mindre i intensiv deklamation och textutläggning. Stort värde lades på den lineära simultankontrasten, som Schütz själv ofta använde. Då Schütz betraktade den „andliga madrigalen“ som satstekniskt övningsområde, utkom hans egna kammar- och kyrkomadrigaler ofta med andra texter och beteckningar, de förra som *Cantiones sacrae* (1625), de senare som *Geistliche Chormusik* (1648).

Paul Walker: Från renässansens „fuga“ till barockfugan: Rollen av de bevarade handskrifterna med „Sweelincks kompositionsregler“

De s. k. „kompositionsreglerna av J. P. Sweelinck“ finns bevarade i tre handskrifter från 1600-talets senare hälft. Innehållet kan urskiljas i olika skikt. Hermann Gehrmann tydde 1901 i sin edition av denna textgrupp (Vol. 10 i den gamla Sweelinck-Gesamtausgabe) källans tradition på så sätt att Sweelinck själv liksom hans elever och därefter deras elever stegvis skulle ha utvecklat den barocka fugteorin ur Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (1558). Denna tes kan inte upprätthållas. Sweelinck själv gjorde en trogen översättning av utdrag ur Zarlinos *Istitutioni*; hans förmenta tillägg beror i verkligheten på att han använde *Istitutioni* i den reviderade upplagan från 1573. Denna kompositionslära kopierades fortfarande av Weckmann och Reincken, som tillhörde Sweelinckskolans sena representanter, utan att försöka aktualisera den i den samtida praktikens ljus. Som komplettering lade visserligen Weckmann och Reincken i samma handskrift fram sina egna bidrag till musikinläran. Dessa utgör emellertid ingen utveckling av Zarlino/Sweelincks lära, utan övertar de nyare italienska teorierna i den imitativa kontrapunkten och då speciellt läran om det tonala svaret.

Edith Weber: Christoph-Thomas Walliser (1568-1648): en med orätt glömd musiker från Strassburg

Christoph-Thomas Walliser från Elsass, en musiker i samma tradition som Heinrich Schütz, skulle ha förtjänat att man återupptäckte honom och tog kännedom om hans verk utöver verkförteckningar och bibliografier. Hans biografi och verk är tätt förknippade med det institutionella, andliga och musikaliska livet i Strassburg. – Enligt en redogörelse om hans härkomst, utbildning och resor i Tyskland och Italien (I) presenteras Walliser som pedagog och teoretiker i Jean Sturms efterföljd (II); samtidigt betraktas hans skrifter och bidrag till skolteatern. Vidare framställs hans verksamhet som kompositör och kantor liksom hans bidrag till kyrkosångens

historia (III). Trots sina erfarenheter från Italien förblir han de strassburgska melodierna trogen. – Wallisers verk tillhör humanismens och reformationens utlöpare och förebådar redan barockepoken. Visserligen kan inte Walliser som Heinrich Schütz gälla som „sui saeculi musicus excellentissimus“, ändå tillhör han utan tvekan sin regions ledande musiker. Om han – enligt Nigrinus – „har förenat alla Italiens musor i sig“, så är han obestridligt sin tids största musiker i Strassburg.

Adolf Watty: Två stycken ur Claudio Monteverdis sjätte madrigalbok i tidiga handskriftliga fattningar

De båda madrigalerna *Presso un fiume tranquillo* och *Misero Alceo* ur Monteverdis sjätte madrigalbok (1614) är bevarade i handskriftliga uppteckningar i Gesamthochschulbibliothek Kassel. Källorna kommer från hovmusikern Georg Schimmelpfennig, som tillhörde Schützkretsen i Kassel. De handskriftliga verkfattningarna visar på vissa ställen signifikanta avvikelser från de i tryckutgåvan. Sannolikt rör det sig om tidiga fattningar, som Schütz tog med sig till Kassel 1612, då han återvände från studieuppehållet i Venedig. Dessa fattningar ger för första gången möjlighet att med hjälp av konkreta exempel studera Monteverdis revisionsarbete, som hittills bara var belagt genom verbala dokument.

Bernd Sponheuer: Den nordtyska orgeltoccatan och „instrumentalmusikens högsta former“ – iakttagelser i den stora e-moll toccatan av Nicolaus Bruhns

När Spitta återupptäckte det senare 1600-talets nordtyska orgelmusik, räknade han den som självklart till begreppet „ren instrumentalmusik“. Detta verkar som ett elementärt hermeneutiskt missförstånd. Trots alla romantiserande synpunkter kunde en sådan klassificering även antyda möjligheter av förståelse, som har sin motivering i själva verkens kompositoriska strukturer liksom i deras speciella position inom 1600-talets stil- och genre teori („Stylus phantasticus“). Ett begrepp som „stora formen“ betyder skapelsen av ett musikaliskt sammanhang, som måste legitimeras sig som meningsfullt primärt genom sin strukturella konsekvens. Detta begrepp tycks inte passa någon annan instrumental genre före 1700-talet på samma sätt som den nordtyska orgeltoccatan. Detta kan exemplariskt iakttagas vid analys av Nicolaus Bruhns' stora e-moll toccata. (Översättning Aina Maria Krummacher)



Bärenreiter