

David Pohles Weihnachskantate »Nascitur Immanuel« und die Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate

von

MICHAEL MÄRKER

Die Analyse des musikalischen Werkes von Heinrich Schütz ist – darauf hat Wolfram Steinbeck¹ aufmerksam gemacht – im Grunde parallel und in permanenter Verschränkung mit der Erforschung der historischen, biographischen und vor allem philologischen Grundlagen dieses Werkes vorangeschritten. Für die wissenschaftliche Rezeption der mittel- und norddeutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, für die Schütz allenthalben die Rolle eines Bezugspunktes spielt, ergibt sich daraus eine bemerkenswerte Konsequenz. In dem Maße, in dem der Kunstrang Schützscher Musik immer seltener beschworen wird (weil er inzwischen unstrittig ist) und zugleich immer subtiler erschlossen werden kann, scheint sich die Erforschung der Generationen seiner Zeitgenossen und Schüler immer weniger durch Analyse – durch den Versuch also, die ästhetische Qualität des Werkes zu erfassen – legitimieren zu müssen. Anders gesagt: Die Quellenüberlieferung der Werke und die Lebensgeschichte eines Komponisten können bereits a priori, und zwar dank seiner zeitlichen und räumlichen Nähe zu Heinrich Schütz, unser Interesse beanspruchen.

Dennoch gehört das Kapitel »Schütz und seine Schüler« zu den ungesichertsten in der Schützforschung. Je nachdem, ob man eine mögliche Schülerschaft erst bei regeltem Kompositionsunterricht, bei einem durch vertrauensvolle Beratung geprägten Verhältnis oder bereits bei einer Mitwirkung in der Dresdner Hofkapelle unter Schützens Leitung gelten läßt, reichen die Zuordnungen von Komponisten der ersten und zweiten Generation nach Schütz als dessen Schüler, beginnend bei Christoph Bernhard, bis hin zu »jener großen Zahl von Tonsetzern, die Martin Gregor-Dellin fast als ein Kompendium deutscher Komponisten des 17. Jahrhunderts auflistet«². Über die wirklich prägenden Einflüsse Heinrich Schützens auf das kompositorische Denken dieser Musiker ist damit freilich wenig gesagt. Selbst Christoph Bernhard scheint als Autor der 1926 von Joseph Müller-Blattau herausgegebenen Kompositionslehre eher Marco Scacchi denn Heinrich Schütz verpflichtet gewesen zu sein³. Nicht unbegründet vermutet zudem Michael Heinemann, daß man generell »kompositorische Abhängigkeiten, die eindeutig auf einen

1 Wolfram Steinbeck, *Zum Stand der Schütz-Analyse*, in: Sjb 12 (1990), S. 43-58, insbesondere S. 45 f.

2 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 201. Dabei bezieht sich Heinemann auf Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 329 ff., insbesondere S. 332.

3 Vgl. Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer. Die »Geistlichen Madrigale« (1619) von Gabriel Möllich*, in: Sjb 7/8 (1985/86), S. 69; Hellmut Federhofer, *Marco Scacchis »Cribrum musicum« (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: Horst Heussner (Hrsg.), *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1964, S. 77; Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Paul Siefert und Marco Scacchi*, in: Sjb 17 (1995), S. 61-77.

Unterricht bei Schütz verweisen, [...] in den musikalischen Werken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wohl vergeblich suchen« wird⁴.

Vor diesem Hintergrund möchte sich unsere Untersuchung mit analytischen Fragen David Pohle nähern – einem Musiker, der in jenem eher weiteren Sinne als Schüler von Heinrich Schütz gelten kann, der jedoch unabhängig davon als eigenständiger Komponist unsere Aufmerksamkeit verlangt.

I

David Pohle, 1624 geboren, wirkte 1648/49 in der Dresdner Hofkapelle des Kurfürsten Johann Georg II. – der sogenannten Reisekapelle – mit und war anschließend in Kassel, Weißenfels, Zeitz und Merseburg tätig. Seit 1660 Kapellmeister und ein Jahr später »Fürstlicher Kapellmeister« des Weißenfelser Hofes in Halle – hier wurde Schütz 1665 Pate seines Sohnes Augustus⁵ –, wurde Pohle in den späten siebziger Jahren von Johann Philipp Krieger verdrängt und wechselte unter diesem Druck 1680 nochmals nach Zeitz. Von 1682 bis zu seinem Tode 1695 wirkte er schließlich in Merseburg. Weder nach Norddeutschland noch nach Italien wandte sich der ganz im Sächsischen verwurzelte Pohle auch nur vorübergehend.

Erst vor einem halben Jahrhundert, als Wilibald Gurlitt die *Liebesgesänge* nach Paul Fleming herausgab, trat Pohle in den Blickpunkt der Forschung und der musikalischen Praxis. Gurlitts Würdigung des Komponisten als einen »der besten Meister aus dem Schülerkreis um Heinrich Schütz«⁶, die seither mehrfach⁷ wiederholt wurde, steht in einem auffälligen Mißverhältnis zur musikwissenschaftlichen und editorischen Berücksichtigung Pohles in den vergangenen Jahrzehnten. In einigen monographischen Werken über Schütz kommt dieser Name überhaupt nicht vor⁸. Und selbst Friedrich Blume erwähnt ihn in seiner *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* lediglich einmal kurz im Zusammenhang mit der Vertonung jener Fleming-Verse⁹. Zwar hat Friedhelm Krummacher den überlieferten Bestand des geistlichen Vokalwerkes, dessen größter Teil in der Dübensammlung in Uppsala erhalten ist und dort den umfangreichsten Werkbestand eines mitteldeutschen Komponisten ausmacht¹⁰, erfaßt¹¹ und damit die Voraussetzungen für eine einge-

4 Heinemann (s. Anm. 2), S. 201.

5 Eberhard Möller, *Heinrich Schütz als Pate*, in: Sjb 11 (1989), S. 25 f.

6 David Pohle (1624-1695), *Zwölf Liebesgesänge von Paul Fleming für 2 Singstimmen und 2 Violinen mit Generalbaß (aus dem Jahre 1650)*, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1938, S. 2.

7 Vgl. z. B. den Artikel: *Pohle, David*, in Brockhaus RiemannL 3, S. 311, sowie Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Einführung*, Wilhelmshaven 1980, S. 430 f.

8 Hier ist insbesondere zu nennen: Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel u. a. 1972 (das gilt auch für die 2. Aufl. von 1979).

9 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. ²/1965, S. 160.

10 Vgl. Gottfried Gille, *Der Schützschüler David Pohle (1624-1695) – Seine Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Diss. Halle 1973 (mschr.), S. 28.

11 Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10).

hendere Würdigung geschaffen, doch ist diese bisher kaum über eine größere Studie von Gottfried Gille¹² hinausgekommen.

Nachweisbar sind 26 erhaltene geistliche Vokalwerke Pohles¹³, darunter neun auf deutsche und 17 auf lateinische Texte, die sich auf insgesamt 15 geistliche Konzerte, sechs Concerto-Aria-Kantaten, drei Aria-Kantaten und zwei Dialoge verteilen. Davon liegen lediglich drei neuere Ausgaben vor: die Geistlichen Konzerte *Herr, wenn ich nur dich habe* und *Wie der Hirsch schreyet nach frischem Wasser* sowie der Dialog *Domine ostende mihi*¹⁴.

II

David Pohle gehört zu den ersten deutschen Komponisten der sogenannten Concerto-Aria-Kantate – jener Kombination aus Bibeldiktum und mehrstrophiger Dichtung, die sich musikalisch in der kontrastierenden Kopplung zwischen dem (zumeist) großbesetzten Concerto und der kleinbesetzten Aria äußert. Daß darin auch das Ergebnis einer pragmatischen Verbindung von unaufgebarerer Tradition der Figuralmusik und gefälliger Vertonung einer gefälligen Dichtung zutage tritt, ist unter entwicklungsgeschichtlichem Aspekt evident; doch dürfte diese Kombination nicht trotz ihrer musikalischen Konsequenzen – wie Martin Geck meint¹⁵ –, sondern durchaus unter Berücksichtigung dieser Konsequenzen, wenn nicht gar auch durch sie motiviert, zustande gekommen sein. Gerade in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Wirkungszeit der Schütz-Schüler, erwies sich die zukunftsfruchtige Lebenskraft solcher Kontrastpaare wie Rezitativ und Arie oder Präludium und Fuge. Um so mehr stellte die geschlossene Einheit von Concerto und Aria, von deutlich extremeren Gegensätzen also, eine Herausforderung dar, zumal damit zugleich jene Verschiedenheit der Textgrundlage und Textfunktion musikalisch problematisiert werden konnte. Und in *einem* Punkt war ein vermittelnder Bezug zwischen den Gegensätzen sehr leicht möglich: Die Zahl der komponierten Singstimmen im Concerto stimmte in der Regel mit der Zahl der die Stimmgattung wechselnden Aria-Abschnitte überein (bei paritätischer Zuordnung). Daß die beiden musikalischen Formen in ihrer Genese zeitlich unterschiedlich fixierbar erscheinen, war dabei eher ein ebenso zufälliger wie willkommener Nebenfund als das Ergebnis bewußten Kalküls. Fragt man nach weiteren zeitgenössischen deutschen Komponisten solcher Concerto-Aria-Kantaten, so stößt man auf Clemens Thieme, Johann Philipp Krieger oder Christoph Bernhard, auf Musiker

12 Siehe Anm. 10. Thematisch profilierte Auszüge dieser Studie bieten Gilles Aufsätze *Die geistliche Vokalmusik David Pohles (1624-1695)*, in: MuK 45 (1975), S. 64-74, und *Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer. Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate*, in: Mf 38 (1985), S. 81-94.

13 Vgl. Kerala J. Snyder, Art. *Pohle, David*, in: New GroveD 10, S. 21. Gottfried Gille verzeichnet dagegen in Bd. 2 seiner Dissertation (s. Anm. 10) nur 25 geistliche Vokalwerke.

14 Hrsg. im Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart (jetzt Carus-Verlag Stuttgart) unter den Nummern 10.198, 5.182 und 10.331.

15 Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), S. 142.

also, die zusammen mit Pohle im weiteren oder engeren Sinne den Schülerkreis von Heinrich Schütz repräsentieren. Dennoch kann nicht kurzschlüssig davon ausgegangen werden, daß dieser Kantatentyp etwa bei Schütz selbst latent angelegt gewesen sei, zumal sich die meisten Komponisten protestantischer Kirchenmusik jener Zeit in Deutschland – nicht zuletzt auch ein so bedeutender Komponist nicht-schützischer Herkunft wie Buxtehude – dieser Form zugewandt haben. Vielmehr war sie als Kompilationsergebnis von bereits etablierten Teilen, die sich strukturell ergänzen, geradezu unausweichlich. Die Antwort auf die Frage, ob Italiener wie die (zeitweise) in Dresden tätig gewesenen Komponisten Vincenzo Albrici oder Marco Gioseppe Peranda den Typ der Concerto-Aria-Kantate bereits zuvor konstituierten oder umgekehrt die Anregung dazu aus Sachsen empfangen, steht noch aus¹⁶. In jedem Fall ist sie bei der Beurteilung der mitteldeutschen Entwicklung dieses Kantatentyps zu berücksichtigen.

III

Aus der Sammlung Jacobi der früheren Landesschule Grimma befindet sich in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden ein Stimmensatz der Kantate *Nascitur Immanuel* von David Pohle¹⁷, dessen Titelblatt (zugleich Titel der Continuo-Stimme) den Besetzungsvermerk »a 15: 4 Violini, Fagotto, 2 Canti, Alto, Tenore, Basso, 5 Voci in Rip. col Continuo a doppio« sowie die als Aufführungsdaten zu verstehenden¹⁸ Jahresangaben 1690, 1700 und 1715 enthält. Gleichwohl spricht der Umstand, daß das Werk im Inventar des Nachlasses des Leipziger Thomasorganisten Gottfried Kühnel verzeichnet ist, das mit dem Repertoire am Zeitzer Hof vor 1682 in Verbindung zu bringen ist, für eine frühere Entstehungszeit. Zugleich wird damit eine über mehrere Jahrzehnte anhaltende Rezeption des Werkes erkennbar. Eine Edition der Teile I und II des Werkes findet sich am Ende der vorliegenden Arbeit. Im folgenden sei zunächst eine Übersicht über den Gesamtaufbau gegeben (s. nächste Seite):

Die Sonata (unten S. 90) konstituiert innerhalb von lediglich 14 Takten eine mehrteilige Rückkehrform, die mithin sowohl auf die Gesamtform dieser Concerto-Aria-Kantate als auch auf das Prinzip der Aria mit regelmäßigen Ritornelli ankündigend verweist. Am Beginn und am Schluß der Sonata stehen homophone Blöcke, die jeweils eine Echowiederholung einschließen. In der Mitte entfaltet sich innerhalb von nur sieben Takten ein imitierender Quintettsatz über jener in Sekundschritten, hier allerdings ohne rhythmische Profilierung pendelnden Basso-conti-

16 Mary E. Frandson (Ithaca, NY) bereitet eine Dissertation über dieses Thema vor; vgl. Wolfram Steude, *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate* in: Roswitha Jacobsen (Hrsg.), *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8.-10. Oktober 1992 in Weißenfels, Sachsen/Anhalt, Amsterdam 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 18), S. 45-61, hier S. 50.

17 Handschrift Mus. 1791-E-501 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden.

18 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Zur Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma*, in: Mf 16 (1963), S. 329.

GESAMTAUFBAU:

Takte	Taktart	Besetzung ¹⁹	Inhalt
1- 14	4/4	VVVV	I Sonata
15- 55	3/2-4/4	VVVV CCATB ccatb	II Concerto »Nascitur Immanuel«
56-237	3/2	VVVV CCATB	III Aria mit Ritornello »Terra valet«
238-278	3/2-4/4	VVVV CCATB ccatb	IV Wiederholung von Teil II

nuo-Bewegung (T. 8-10 sowie T. 10-12), die u. a. aus Schützens *Weihnachtshistorie* mit der Symbolik des sogenannten Kindelwiegens bekannt ist: Pohles *Nascitur Immanuel* ist eine Weihnachtskantate. Der Komponist changiert jedoch noch in einer weiteren Beziehung in jenen mittleren Sonata-Takten: Der kurzzeitige Wechsel zur Verwendung des as anstelle von a in den Takten 5 (zweite Hälfte) bis 6 entfaltet als harmonischer Übergriff — obwohl lediglich Es als Tonart der vierten Stufe kadenzierend befestigt wird — eine beinahe existentielle Kraft, die den werktypischen Fortgang des Satzes eklatant untergräbt. Aber auch der Wiedereinsatz des a im Zuge der Rückkehr zur ursprünglichen B-Dur-Tonalität wird dadurch geschärft, daß er auf dem Taktschwerpunkt (T. 7) mit einem Tritonus einfällt. Der Vorgang ist überdies in einen durchbrochenen Imitationsprozeß der vier Violinen innerhalb von drei Takten (T. 5-7) eingepaßt. Seine harmonische Außergewöhnlichkeit wird mit satztechnischer Kontinuität und Normalität kaschiert, wenngleich der Sprung in eine höhere Lage (T. 7) und die damit verbundene Einsatzfolge 3-4-1-2 der Violinen dies relativieren. Die Fortsetzung des Sonata-Mittelteils kehrt bei grundsätzlicher Weiterführung imitierender Technik die Prioritäten einfach um: Nicht harmonische Extravaganz, sondern harmonische Starre beherrscht jetzt das Geschehen als Voraussetzung für den Einsatz der genannten Baß-Symbolik. Sie kann nun durch zwei im Ansatz kanonische Imitationen der Violinen, und zwar in gespiegelter Einsatzfolge, flankiert werden.

So bildet der Mittelteil sowohl in sich als auch durch seinen polyphonen Satz sowie den höheren Grad an motivischer Prägnanz einen starken Kontrast zu den Rahmenteilern der Sonata und verhilft ihr nicht zuletzt damit zu ihrer weit über eine unverbindliche Einleitung hinausgehenden Funktion als Ankündigung einer für das Gesamtwerk relevanten musikalischen Struktur. Für die Rahmenteile reicht demgegenüber die so ganz andere Art einer Imitation als Echo im Block zur Konturierung aus. Zugleich ist sie in dieser Form spezifisch instrumental und wäre — übertragen auf einen fünfstimmigen Chorsatz (ohne Doppelchor-Einsatz) — nicht denkbar²⁰.

19 In der Spalte »Besetzung« sind folgende Abkürzungen verwendet: V = Violine; C = Cantus, A = Altus, T = Tenor, B = Bassus; bei Singstimmen beziehen sich Großbuchstaben auf Favoritstimmen, Kleinbuchstaben auf Ripienstimmen. Nicht angegeben ist der Basso continuo, der die Besetzung Orgel und Fagott hat (das Fagott schweigt in den vokalen Partien von Teil III).

20 Bereits Theodor Kroyer (*Dialog und Echo in der alten Chormusik*, in: JbP 16 [1909], S. 13-32) sah eine solche Form nicht vor.

Der Concerto-Vokalsatz *Nascitur Immanuel* (unten S. 91-96) wirft dank seiner Fünfzehnstimmigkeit mit vier Violinen, jeweils fünfstimmigem Favorit- und Capellchor sowie Basso continuo die Frage auf, wie ein solcher, mehr durch potentiell auskomponierte Vielstimmigkeit als durch klangfarbliche Vielfalt differenzierbarer Apparat kompositorisch gleichsam hierarchisch gebündelt werden kann. Dabei ist zunächst die Unterscheidung nach den drei Gruppen der Violinen sowie der beiden Chöre evident. Der Basso continuo, dessen Stimmenmaterial mit je einer zusätzlichen Fagott- und Orgelstimme ausgestattet ist, läßt sich keiner der drei Gruppen zuordnen, übt allerdings überall da, wo Gesangsbaßstimmen nicht pausieren, eine Basso-seguente-Funktion aus. Die Gruppen unterscheiden sich wiederum im Grad ihrer inneren Differenziertheit. Während der Capellchor ausschließlich homophon geführt ist, reicht die innere Differenziertheit des Favoritchores von der Blockhaftigkeit bis zu wechselnden Gruppierungen aus zwei gegen drei Stimmen oder gar imitierenden Passagen, an denen entweder nur zwei Stimmen (T. 32) oder alle fünf Stimmen (T. 42 und 50) beteiligt sind. Aus diesem Befund des Binnenverhältnisses der Stimmen des Favoritchores ergeben sich mithin nicht weniger als vier verschiedene Grade von Differenziertheit. Dazwischen – zwischen Favorit- und Capellchor also – liegt die Gruppe der vier Violinen, die von homophoner Blockhaftigkeit über deren vorsichtige Brechung durch Vorausimitation einer einzelnen Stimme (T. 35) bis zu selbständig imitierender oder zugleich nichtimitierender Führung der Einzelstimmen (T. 45) reicht. Ihre Entfaltung im Sinne jener Differenziertheit findet nicht gleichzeitig mit der des Favoritchores, sondern phasenverschoben statt, woraus sich die Zwischenposition des Violinchores ergibt. Gegenüber der Sonata, wo diese Gruppe allein agierte und demzufolge aus eigener Kraft die nötige kompositorische Differenziertheit im Verhältnis ihrer Stimmen aufbringen mußte, wird diese nun also soweit zurückgenommen, daß ihr Grad zwischen dem des Favoritchores und dem des Capellchores liegt.

Dieser bemerkenswerte Umstand, der überdies durch die rein quantitative Präsenz der Klanggruppen nicht etwa unterlaufen, sondern bekräftigt wird (das Verhältnis der vollständigen, also jeweils alle Stimmen einer Gruppe betreffenden Pausentakte zwischen vokalem Favoritchor, Violinchor und vokalem Capellchor beträgt 9:13:21), unterstreicht das Gewicht der spezifisch musikalischen Struktur dieses Satzes gegenüber seiner textlichen Determiniertheit. Seine Stabilität, seine Geschlossenheit ist vor allem eine Folge dieser auskomponierten Hierarchie, die nicht in der Frage nach dem Primat des Vokalen oder des Instrumentalen aufgeht, sondern eine weitaus subtilere Lösung bietet. Freilich könnte man auch umgekehrt sagen: Die Chöre als Träger des zu vertonenden Textes geben den Rahmen, sie bilden den Maßstab für die innere Bewegtheit der Klanggruppen; doch bliebe dann zu fragen, inwieweit dies durch den Text bedingt oder zumindest angeregt ist. Hier kann tatsächlich der abschließende Textgedanke des Concerto – es ist von dem die Rede, der alle Güter geben wird – ein musikalisches Symbol für Totalität ausgelöst haben. Mehr aber auch nicht. Denn auch die aufsteigende Figur zu den Worten »ad sidera« (zu den Sternen) wird nicht konsequent zugeordnet und ist vor allem in eine relative musikalische Autonomie eingebettet. Ein Verständnis der musikali-

schen Struktur als Folge textlicher Aussagen oder textlicher Strukturen allein würde also zu kurz greifen²¹.

Das Phänomen der sukzessiven Vertiefung der Binnenstruktur der einzelnen Klanggruppen erfaßt jedoch nicht nur den Favoritchor und die Violinen, sondern – auf andere Weise – auch den Capellchor. Während dieser nämlich mit den ersten drei Blockeinsätzen (bis T. 42) lediglich den Favoritchor selektiv verstärkt, weicht er mit den letzten beiden Einsätzen – zumindest im jeweils ersten Takt (also T. 47 und 52) – von diesem Prinzip ab. Beide Erscheinungen – die im Satz zunehmende Ausdifferenzierung der Stimmenstruktur innerhalb der Klanggruppen und die zum Ende hin »versuchte« Loslösung des Capellchores aus der strengen Bindung an den Favoritchor – sind Ausdruck einer Tendenz zur Verdichtung dieses Concerto-Satzes, die ihre abschließende Confirmatio durch den Umschlag vom 3/2- zum 4/4-Takt (T. 53) erfährt. Hier geschieht mehr als etwa eine Angleichung des Metrums an bereits vorher aufgetauchte Hemiolen; hier wird wiederum verdichtet, sei es durch Eliminierung einzelner Töne, so daß beinahe ein Pars-pro-toto-Zitat vorangegangener Formulierungen übrigbleibt, oder durch selektiv beschleunigendes Hineinzwängen solcher Formulierungen in den verkürzend wirkenden 4/4-Takt, der demzufolge nicht mehr im Sinne des alten tempus imperfectum gegenüber einem ebenfalls nicht mehr im Sinne einer proportio sesquialtera notierten 3/2-Takt in Erscheinung tritt.

Eine solche Typisierung des Concertos einer Concerto-Aria-Kantate – so wenig sie mit textlichen Details erklärbar ist – dürfte allerdings mit dem Festcharakter des Werkes in ursächlichem Zusammenhang stehen. Ihm wird das Arbeiten mit klanglich vielgestaltigen, wenn auch relativ kurzatmigen Flächen eher gerecht als vorrangig polyphon gearbeitete Linienführungen. Dies zeigt sich auch im Vergleich mit anderen Concerto-Aria-Kantaten Pohles, die nicht hohen Festtagen zugeordnet sind²².

Für die Aria der vorliegenden Kantate ist nicht nur der systematische sukzessive Einsatz aller fünf Singstimmen, sondern auch die Identität der jeden Aria-Teil einer Singstimme beschließenden Ritornelli charakteristisch (vgl. die Formübersicht auf der nächsten Seite). Zumindest das letztgenannte Merkmal ist nicht selbstverständlich. Beispielsweise sehen die Ritornelli der Concerto-Aria-Kantate *Ich sahe an alles Thun* von Christoph Bernhard²³ konsequent verschiedene Streichersätze vor, während wiederum ein Werk wie *Singet dem Herrn ein neues Lied* von Johann Philipp Krieger²⁴ die gleiche formale Struktur wie Pohles *Nascitur Immanuel* aufweist. Dazu gehören auch identische Ritornelli. Und Pohles eigene *Liebesgesänge* nach Fleming schließlich zeigen eine solche Identität nur ausnahms-

21 Selbst für das Werk Heinrich Schützens ist mit Recht die Forderung erhoben worden, auch unabhängig vom Text nach dem spezifisch Musikalischen zu fragen; vgl. Wolfram Steinbeck, *Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem*, in: SJB 3 (1981), S. 51-63, besonders S. 53.

22 Vgl. die Beispiele 7 und 8 bei Gille, *Der Kantaten-Textdruck* (siehe Anm. 12), S. 90.

23 Edition von Max Seiffert in DDT 6, S. 128-141.

24 Entstanden vermutlich spätestens 1675 (vgl. die Edition von Max Seiffert in DDT 53/54, S. 24-36).

BINNENGLIEDERUNG VON TEIL III:		
Takte	Besetzung ²⁵	Inhalt
56- 84		»Terra valet«
84- 92	VVVV	Ritornello
93-120		»Gratia fratris«
120-128	VVVV	Ritornello
129-157		»Faucibus«
157-165	VVVV	Ritornello
166-193		»Gaudia mundi«
193-201	VVVV	Ritornello
202-229		»Venit ab astris«
229-237	VVVV	Ritornello

weise, und zwar genau dann, wenn auch die Arie identisch sind, der Text also streng strophisch vertont ist. Hier, in der Kantate *Nascitur Immanuel* jedoch, liegen weitgehend unabhängige musikalische Darstellungen des jeweiligen Textes durch die einzelnen Stimmen vor.

Ob Pohles Vertonung der 1665 erschienenen *Geistlichen Oden* des Hallischen Hofdichters David Elias Heidenreich, die - mit einer Ausnahme²⁶ - nicht erhalten ist, nach diesem Prinzip oder strophisch angelegt war, geht auch aus der Vorrede Heidenreichs nicht klar hervor: Er spricht von einer bestimmten Machart der Concerten und Arien »dergestalt daß ein jedes Stück mit so viel Vocal-Stimmen / als Gesetze [Strophen] in der Ode sind / und zugeordneten Instrumenten gesetzt worden. Die Sprüche sind Concerten und gehen allemal die [der] Ode vorher / beschließen auch hernachmals wieder: Die Oden aber werden also gesungen / daß jede Stimme ein eigen Gesetz hat«²⁷. Die Kantate *Nascitur Immanuel* entspricht dieser Beschreibung der *Geistlichen Oden* sehr genau: Jeder Stimme in der Aria kommt ein musikalisch eigenständiger Abschnitt zu, der demzufolge keinen strophischen Charakter trägt.

In der Aria stellt sich nun besonders die Frage nach der Abhängigkeit der musikalischen Gestaltung von den Gedanken, Bildern und Affekten des Textes, da hier darauf grundsätzlich flexibler eingegangen werden kann als in einem Concerto. So fällt der Aria-Abschnitt für Alt durch seinen ausgesprochen bildkräftigen Text auf, in dem von schwarzen Schlünden der Hölle, vom Teufel, von Fesselung und Zerfleischung die Rede ist. Pohle nutzt diesen Freiraum jedoch nur sehr bescheiden. Lediglich dem Textwort »laceratum« gesteht er ein mehrtaktiges Melisma als Hypotyposis zu, die das textliche Bild des Zerfleischens musikalisch zu assoziieren

25 Zur Auflösung der Abkürzungen s. Anmerkung 19.

26 Osterkantate *Siehe, es hat überwunden der Löwe*; handschriftlich überliefert in Mus. ms. 30260,4, der Staatsbibliothek zu Berlin.

27 Exemplar der British Library London, Sign. II 3437 cc 42, hier wiedergegeben nach Steude (s. Anm. 16), S. 48. Von dieser Version weicht der erstmalige Abdruck der Vorrede bei Walter Serauky (*Musikgeschichte der Stadt Halle. Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs*, Bd. 2,1, Halle u. Berlin 1939, Reprint Hildesheim 1971, S. 286) nur geringfügig ab.

vermag. Es bleiben jedoch angesichts einer solch affekträchtigen Textgrundlage potentielle Zuspitzungen in der Harmonik, Rhythmik oder im Verhältnis zwischen Singstimme und Basso continuo ausgespart. Statt dessen entlädt sich die krisenhafte Situation in der Kadenzierung in verbotenen Sprüngen (in eine Septime), für die Christoph Bernhard in seinem *Ausführlichen Bericht* vorsichtig einräumt: »Eine andere Beschaffenheit hätte es in *Stylo Recitativo*, wo sie vielleicht etlicher *affecten* zu gefallen zugelassen werden.«²⁸ Obwohl in der Aria aus *Nascitur Immanuel* kein *Stylus Recitativus* vorliegt, konnte Pohle diesen Übergriff mit dem Text legitimieren. Dieser punktuelle Befund ändert jedoch grundsätzlich nichts daran, daß sich die den einzelnen Stimmen zugeordneten Aria-Abschnitte musikalisch nur geringfügig unterscheiden und letztlich ihre musikalische Autonomie bewahren.

Am Beispiel der Pohle-Kantate *Nascitur Immanuel* läßt sich ein Einfluß Heinrich Schützens auf die Kompositionsweise seines Schülers nicht nachweisen. Dagegen erweist sich Pohles Individualität als Komponist in seiner Gestaltung autonomer musikalischer Strukturen und in seiner integrierten, nicht übergeordneten Textbehandlung. So wenig in diesem Werk Pohles ein direkter kompositorischer Einfluß seines großen Lehrers erkennbar ist, so sehr vermag es ein Stück Gattungsgeschichte der Concerto-Aria-Kantate unverwechselbar zu repräsentieren.

28 Josef Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 144.

Nascitur Immanuel

David Pohle

Violine 1

Violine 2

Violine 3

Violine 4

Basso continuo

Violin parts 1-4 and Basso continuo. Dynamics: *p* and *f*.

5

Violin parts 1-4 and Basso continuo. Dynamics: *p* and *f*.

10

Violin parts 1-4 and Basso continuo. Dynamics: *p* and *f*.

22

Musical score for the first system, measures 22-25. It consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The melody is simple and repetitive, with a consistent rhythm of quarter notes and rests.

Musical score for the second system, measures 26-29. It consists of five staves of music. The first four staves have lyrics underneath them, and the fifth is a bass line. The lyrics are: "tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te".

Musical score for the third system, measures 30-33. It consists of six staves of music. The first five staves have lyrics underneath them, and the sixth is a bass line. The lyrics are: "tol - li - te plau - sus, ad si - de - ra tol - li - te".

29

plau-sus, nas-ci-tur is mi-se-ris,

plau-sus, nas-ci-tur is mi-se-ris,

plau-sus, qui bo-na cun-cta da -

plau-sus, qui bo-na cun-cta, bo-na cun-cta da -

plau-sus, nas-ci-tur is mi-se-ris,

plau-sus,

plau-sus,

plau-sus,

plau-sus,

plau-sus,

plau-sus,

38

nas - ci - tur is mi - se - ris,

nas - ci - tur is mi - se - ris, qui bo - na

bit, nas - ci - tur is mi - se - ris,

bit, nas - ci - tur is mi - se - ris, qui bo - na

nas - ci - tur is mi - se - ris,

nas - ci - tur is mi - se - ris,

nas - ci - tur is mi - se - ris,

nas - ci - tur is mi - se - ris,

nas - ci - tur is mi - se - ris,

43

qui bo - na cun - cta da - bit, qui bo - na cun - cta
 cun - cta, bo - na cun - cta da - bit, qui bo - na cun - cta, bo - na cun - cta
 qui bo - na cun - cta, bo - na cun - cta, bo - na
 cun - cta, bo - na cun - cta da - bit, qui bo - na cun - cta

qui bo - na cun - cta
 qui bo - na cun - cta
 qui bo - na cun - cta
 qui bo - na cun - cta

qui bo - na cun - cta

49

The first system consists of four staves of instrumental music. The top staff is the melody, followed by three accompaniment staves. The music is in G major and 4/4 time, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

The second system includes vocal lines and instrumental accompaniment. The lyrics are: "da - bit, qui bo - na cun - cta, bo - na cun - cta da - bit." The vocal parts are on the top two staves, and the instrumental accompaniment is on the bottom two staves. A trill (tr) is marked above the second vocal line.

The third system continues the vocal and instrumental parts. The lyrics are: "da - bit, qui bo - na cun - cta, bo - na cun - cta, cun - cta da - bit." The vocal parts are on the top two staves, and the instrumental accompaniment is on the bottom two staves. A trill (tr) is marked above the second vocal line.

The fourth system continues the vocal and instrumental parts. The lyrics are: "da - bit, qui bo - na cun - cta da - bit." The vocal parts are on the top two staves, and the instrumental accompaniment is on the bottom two staves. A trill (tr) is marked above the second vocal line.