

Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden*

von

MARY E. FRANDBSEN

In der Geschichte der deutschen evangelischen Kantate vor 1700 spielt die sogenannte »Concerto-Aria-Kantate«¹ eine wichtige Rolle. Die, so könnte man sagen, »reine« Form dieses musikalischen Gattungstyps besteht aus einer strophischen Aria und einem Vokalconcerto, das vor und nach der Aria erklingt. Berühmte Musiker des Barock wie Dieterich Buxtehude, Johann Schelle und Johann Krieger haben viele Kirchenstücke in dieser Form hinterlassen, ebenso weniger bekannte wie Constantin Christian Dedekind, Philipp Heinrich Erlebach, Johann Philipp Förtsch und Georg Caspar Wecker. Die häufige Erscheinung dieses Kantatentyps bei deutschen Kirchenkomponisten des späteren 17. Jahrhunderts hat Gottfried Gille zu der These veranlaßt, es handele sich um die erste geistliche Kantatenform deutschen Ursprungs².

Vor kurzem hat Wolfram Steude die Diskussion über die Concerto-Aria-Kantate wieder eröffnet und dabei die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der am Dresdner Hof Johann Georgs II. (Regierungszeit 1656-1680) wirkenden italienischen Musiker³ für die frühe Geschichte dieses Kantatentyps gelenkt. Zu gleicher Zeit hat er die Annahme der deutschen Herkunft dieses Kantatentyps in Frage gestellt. In seinem Referat *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate*⁴ behandelte er zwei Werke des

* Die Verfasserin dankt Prof. Dr. Alfred Mann für seine Hilfe bei der Übersetzung ihres Aufsatzes ins Deutsche.

1 So hat Friedhelm Krummacher diesen Gattungstyp bezeichnet (*Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 [= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10], S. 29-31).

2 Gottfried Gille, *Der Schützschüler David Pohle (1624-1695) – seine Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Diss. phil. Halle/Saale 1973, S. 106.

3 Marco Giuseppe Peranda (ca. 1625-1675) war etwa zwischen 1656 und 1675 am Dresdner Hof tätig. Erstmals erscheint er als Alt in einem Verzeichnis der Hofkapelle vom 30. Dezember 1656. Um 1661 wurde er zum Vize-Kapellmeister ernannt, und 1663, als Vincenzo Albrici nach England ging, wurde Peranda sein Nachfolger als Hofkapellmeister.

Albrici (1631-1696) kam an den Dresdner Hof zwischen 1654, dem Jahr der Thronentsagung der schwedischen Königin Christina, an deren Hof er diente, und 1656, als er im Dresdner Kapellinventar als Kapellmeister erwähnt ist. Er übte dieses Amt bis 1663 aus, sowie später von ca. 1669/70 bis 1673 und von 1676 bis 1680.

Die Verfasserin bereitet an der Eastman School of Music, University of Rochester eine Dissertation über Peranda, Albrici und die Musik am kurfürstlichen Hof Johann Georgs II. vor (*The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660-1680*).

4 in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter* (= Chloë: Beihefte zum Daphnis 18, 1994), S. 45-61. Ich möchte Herrn Prof. Steude für die Überlassung einer Kopie seines Referats vor der Veröffentlichung herzlich danken.

Dresdner Kapellmeisters Marco Giuseppe Peranda, die die Form der Concerto-Aria-Kantate deutlich aufzeigen. Ich möchte seine These anhand von Kirchenkompositionen Vincenzo Albricis, des von Johann Georg II. bevorzugten Hofkapellmeisters, sowohl unterstützen wie auch ergänzen. Außerdem möchte ich eine Verbindung zwischen der Concerto-Aria-Kantate und den Werken mehrerer römischer Komponisten herstellen.

1665 wurde eine in diesem Zusammenhang sehr wichtige Sammlung von Kantatentexten in Halle gedruckt, nämlich David Elias Heidenreichs *Geistliche Oden Auf die fürnehmsten Feste und alle Sontage des ganzen Jahres*. Heidenreich, der Hofdichter Herzog Augusts von Halle-Weißenfels, hat die Sammlung seinem Schutzherrn gewidmet, dem jüngeren Bruder Johann Georgs II. Die Widmung zeigt das Datum vom 1. Januar 1665. In seiner Vorrede weist Heidenreich auf die Vertonungen seiner Texte durch den Hallenser Kapellmeister David Pohle hin⁵; seine Worte lassen keinen Zweifel daran, daß die Form dieser Kompositionen dem Umriss der Concerto-Aria-Kantate entsprach⁶:

»Dieser berühmte Musicus ... hat ... auf alle Texte und Oden Concerten und Arien gemacht und dieselben jedes Fest- oder Sontags in der Fürstl. Capelle musiciret / dergestalt daß ein jedes Stück mit so viel Vocal-Stimmen / als Gesetze in der Ode sind / mit zugeordneten Instrumenten gesetzt worden. Die Sprüche sind Concerten und gehen allemal die [sic] Ode vorher / beschließen auch hernachmals wieder. Die Oden aber werden also gesungen / daß jede Stimme ein eigen Gesetz hat.«

In seiner Dissertation über Leben und Werk David Pohles hat Gottfried Gille dessen einzige noch erhaltene Vertonung aus dieser Sammlung, *Siehe, es hat überwunden der Löwe*, behandelt⁷ und gezeigt, daß sie Heidenreichs formaler Beschreibung genau folgt. Nach Gille war Pohle der erste Komponist, der Kantaten dieser Form komponiert hat. Vermutlich erschien Pohles Kantatenjahrgang zum Kirchenjahr 1663-1664, doch läßt Gille die Möglichkeit offen, daß Pohle seine Kantaten ein oder zwei Jahre früher komponierte⁸. Gille erklärt, »daß die Concerto-Aria-Kantate wohl eine der ersten typisch deutschen Formschöpfungen in der protestantischen Kirchenmusik war, die nicht aus Italien übernommen wurde«⁹, obwohl er, wie Martin Geck, es für nicht unwahrscheinlich hält, daß sie von italienischen Gattungen beeinflusst war¹⁰.

In seinem oben erwähnten Referat äußerte Wolfram Steude Zweifel am Vorrang von Pohle sowie an Gilles Behauptung, Pohle und Heidenreich hätten diese Gat-

5 Pohle (1624-1695) ist 1660 in den Dienst Herzog Augusts in Halle eingetreten und hat einer Hofordnung zufolge um 1661 das Kapellmeisteramt übernommen. Vgl. dazu Gille (s. Anm. 2), S. 7-8.

6 Zitiert nach Steude (s. Anm. 4), S. 48.

7 Gille (s. Anm. 2), S. 106 ff., vgl. auch ders., *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.

8 Gille (s. Anm. 2), S. 103.

9 Ebenda, S. 7-8.

10 Ebenda, S. 106; Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 10), S. 24.

tion in die evangelische Kirchenmusik eingeführt¹¹. In zwei lateinischen Werken Perandas wies Steude die formale Anlage der Concerto-Aria-Kantate mit der Umrahmung einer Aria durch ein Concerto nach. Gleichzeitigen Hofdiarien entnehmen wir, daß diese zwei Kompositionen, *Fasciculus myrrhae* und *Languet cor meum*, 1662 und 1664, also zur Entstehungszeit von Pohles Kantatenjahrgang, in der Dresdner Hofkapelle unter Peranda aufgeführt wurden¹².

Obwohl beide Werke der Concerto-Aria-Kantate sehr ähnlich sind, weichen sie in gewisser Hinsicht von der Form ab, die Heidenreichs Beschreibung entspricht. In *Fasciculus myrrhae* zum Beispiel erscheint ein kurzes Baßarioso zwischen den beiden letzten Strophen einer fünfstrophigen Aria. Dieser Einschub bedeutet nur eine geringe Abweichung von der Form. Dagegen rahmt in *Languet cor meum* ein Concerto mit seiner Wiederholung zwei verschiedene strophische Arien ein, die durch ein Tenorarioso getrennt sind (siehe Beispiel 1).

Beispiel 1: Marco Giuseppe Peranda, *Languet cor meum*

[Sonata]	C	Violin 1-2, Fagott, Organo
Languet cor meum, suspirat te, Deum, et deficit anima mea prae amore tui, suavissime Domine Jesu Christe.	3/2	Concerto: SAT, Instr. Unterbrechungen
Vis ingens amoris, Olympici roris, cor meum dum rigat ad Jesum emigrat.	3/2	Arie I: Sopran
Virescunt terrena, apparent serena te, Jesum amanti, amore constanti.		Alt
Immensae bonitatis, dulcedinis infinitae, consolationis aeternae, solatii indesinentis Deus: concede mihi nil amare, nil desiderare, nil concupiscere praeter te, Deum meum.	C	Arioso: Tenor
Sic ergo propius exutum corpore, te frui dulcius sinas in aethere.	3/4	Arie II: Tenor

11 Gille (s. Anm. 2), S. 105.

12 Steude (s. Anm. 4), S. 50-51; *Fasciculus myrrhae* ist am 15. Juni und 12. Dezember 1662 musiziert worden (SLB Msc. Dresd. Q 240); *Languet cor meum* am 31.12.1664 (SLB Msc. Dresd. K 80, Bl. 2^v).

Dum mundus spernitur
ejusque gloria,
menti tunc oritur
Jesu memoria.

Languet cor meum,
suspirat te, Deum,
et deficit anima mea
prae amore tui,
suavissime Domine Jesu Christe.

3/2 Concerto (Wiederholung)

An den Werken Perandas hat Steude die Beteiligung der Italiener an der Entwicklung der Concerto-Aria-Kantate anschaulich gemacht. Als besonders wichtig aber erweist sich in diesem Zusammenhang das Werk des Dresdner Hofkapellmeisters Vincenzo Albrici. Dank der ausführlichen Berichte über die Zeit Johann Georgs II. in Hofdiarien und Hofakten, die auch Gottesdienstordnungen enthalten, können wir die Concerto-Aria-Kantate bis Dezember 1660 zurückverfolgen, fast zwei Jahre vor den Kompositionen Pohles und Perandas. In einem Hofdiarium von 1661 findet sich die erste Reihe von Gottesdienstordnungen, die aus der Regierungszeit Johann Georgs II. noch erhalten ist und die Gottesdienste vom 23. Dezember 1660 bis zum 6. Januar 1661 umfaßt¹³. Jede Ordnung schließt die liturgischen und extraliturgischen Stücke des Gottesdienstes ein und enthält die Titel der besonderen Werke, die den Gottesdienst ausgeschmückt haben. Am Anfang der Ordnungen hat der Hofschreiber oft Meldungen über den musikalischen Leiter des Gottesdienstes hinzugefügt, so am 26. Dezember 1660:

»Mittwoch als S: *Stephanus* Tag den 26. ... die *Musica* dirigitte diesen wie auch folgenden Tagk Vor- und Nachmittags der Capellmeister Vincenzo Albrici.«¹⁴

Den Hofdiarien von 1660 bis 1680 zufolge führte der Dirigent seine eigenen Kompositionen auf (siehe Tabelle 1 auf S. 138). Es ist unwahrscheinlich, daß Albrici erst im Dezember 1660 diesen Gattungstyp verwendete; wahrscheinlich war er mit solchen Kompositionen seit mehreren Jahren beschäftigt. Leider fehlt uns für diese Vermutung der dokumentarische Beweis in den Hofakten.

Die zweite in den Hofdiarien auftretende Concerto-Aria-Kantate Albricis ist *Benedicte Domine*, mit der Besetzung Sopran 1 und 2, Baß, zwei Zinken, Fagott, und Basso continuo¹⁵. Diese Komposition bietet ein gutes Beispiel für die Grundform dieses Gattungstyps bei dem italienischen Hofkapellmeister (siehe Beispiel 2).

13 Sächs. HStA Loc. 12026, *Hofdiarium 1665 fol.*, Bl. 54^r-66^v.

14 Sächs. HStA Loc. 12026, Bl. 58^r.

15 S-Uu VMHS 1:4, 81:54.

Beispiel 2: Vincenzo Albrici, *Benedicte Domine*¹⁶

[Sinfonia]	C	
Benedicte Domine Jesu Christe, benedicte virginis fructus, benedicte fili aeterni patris unigenite.	C	Concerto: Tutti
O Jesu nostra redemptio, amor et desiderium, Deus creator omnium, homo in fine temporum.	3/2	Arie: Sopran
Quae te vicit clementia ut ferres nostra crimina, crudellem mortem patiens ut nos ab morte tollereres?		Baß
Ipsa te rogat pietas, ut mala nostra superes, parcendo et voti compotes nos tuo vultu saties.		Sopran 2
Benedicte Domine Jesu Christe, benedicte virginis fructus, benedicte fili aeterni patris unigenite.	C	Concerto (Wiederholung)

In Beispiel 3 a erscheint das Anfangsmotiv der Sinfonia zusammen mit einem Auszug des Concerto (Beispiel 3 b) und dem Anfang der ersten Ariastrophe (Beispiel 3 c). Das kurze Concerto zeigt den kontrapunktischen Austausch von textbezogenen Motiven, das Hauptkennzeichen des Concerto im 17. Jahrhundert. Nach einem kurzen instrumentalen Epilog folgt eine dreistrophige Aria, in der jede Singstimme eine Solostrophe vorträgt. Hier führen der kantable Duktus und die Form der Aria einen ganz neuen Stil ein, der den Hörer direkt in die Sphäre der zeitgenössischen italienischen Kantate und Oper versetzt. Wie gewöhnlich in den Arien von Albrici und Peranda zeigt jede Strophe die Form ABB', die man in den weltlichen Kantatenarien von Carissimi so oft findet. Hier benutzt Albrici dieselbe Melodie für die zwei Sopranstrophen mit einer jeweils abgewandelten Koloratur, aber er ändert die zweite Hälfte der Baßaria zwischen den zwei Sopranstrophen, indem er die Koloratur ausläßt. Albrici verwendet hier also nicht eine echte strophische Variationsform, sondern eine »varierte strophische Form«. Nach der Aria wiederholt Albrici das Anfangsconcerto und vollendet damit die typische kreisartige Anlage dieses Kantatentyps. Albricis *Benedicte Domine* unterscheidet sich von Heidenreichs späterer Beschreibung nur geringfügig, und zwar im Gebrauch der lateinischen Sprache sowie durch das Fehlen eines Eröffnungsspruches, der hier durch einen freien Prosateil ersetzt ist.

16 Bei dem Text handelt es sich um die Strophen 1, 2 und 4 des mittelalterlichen Gedichts *Jesu nostra redemptio*.

Beispiel 3: Vincenzo Albrici, *Benedicte Domine*

a) [Sinfonia]

Cornetto 1
 Cornetto 2
 Fagotto
 Basso continuo

b) [Concerto]

9
 Be - ne - di - cte Do - mi - ne Je - su Chri - ste,
 Be - ne - di - cte Do - mi - ne Je - su Chri - ste,
 Be - ne - di - cte

(11)
 be - ne - di - cte fi - li ae - ter - ni pa - tris, ae - ter - ni
 be - ne - di - cte fi - li ae - ter - ni
 vir - gi - nis fru - ctus,
 vir - gi - nis fru - ctus,

c) [Aria]

26

Cornetto 1

Cornetto 2

Fagotto

Basso continuo

O Je - su no - stra re - demp - ti - o, a - mor et de - si - de - ri -

6 6 # 6 # 6 6 4 3 7 6

33

um

De - us cre - a - tor o - mni - um

7 6 # 6 6 5 6

41

ho - mo in fi - ne tem - po - rum,

6 5 4 #

Ein Vergleich von Albricis vierzehn noch vorhandenen Concerto-Aria-Kantaten mit dem Hofdiarium von 1662 zeigt, daß der italienische Kapellmeister schon in diesen Jahren den Gattungstyp vorwiegend gepflegt hat; bis Ende 1662 hat er wenigstens elf solcher Werke mit der Hofkapelle aufgeführt (siehe Tabelle 2 auf S. 139)¹⁷. Wir sehen hier, daß die Form verschiedenen Veränderungen unterworfen ist, daß das Prinzip der Umrahmung der Aria durch das Concerto aber beständig bleibt. Im allgemeinen wiederholt Albrici das Konzert nur einmal nach der ganzen Aria, wie die Form der ersten sechs Kantaten zeigt, aber er bevorzugt auch eine rondohafte Anlage. In *Cogita o homo* zum Beispiel wiederholt Albrici das Konzert zweimal und teilt dabei die vierstrophige Aria in zwei gleiche Hälften. In *Ave Jesu Christe* dagegen hat Albricis Wiederholung des Konzerts nach jeder Ariastrophe eine völlige Rondoform zur Folge. Auf verschiedene Weise verändert Albrici die »reine« Form in *Spargite flores*, und zwar mit Tuttiwiederholungen der solistischen Ariastrophen, und er ersetzt die Wiederholung des Konzerts am Schluß durch einen Alleluiasatz. In *Amo te, laudo te*, wie auch in den zwei Werken von Peranda, schiebt Albrici ein Arioso vor der Wiederholung des Konzerts ein, dem ein Alleluiasatz folgt. Und schließlich erweitert Albrici in *Tu es cor meum* die rondohafte Concerto-Aria-Kantate noch mit Ariososätzen. Hier singt jeder Solist ein eigenes Arioso-Aria-Paar, dem jeweils eine Wiederholung des Anfangskonzerts folgt. Wie in *Ave Jesu Christe* hört man das Konzert also viermal. Es ist zu unterstreichen, daß alle Formvarianten zwischen 1660 und 1662 nebeneinander bestanden haben und als Modifikationen einer Grundform betrachtet werden können.

*

Sowohl Martin Geck als auch Carl-Allan Moberg haben angenommen, daß Albricis Concerto-Aria-Kantaten auf den Einfluß deutscher Kirchenkompositionen zurückgehen¹⁸. Doch haben meine Studien mich überzeugt, daß diese Meinung unhaltbar ist, und daß Albrici Kirchenstücke in dieser Form vor seinen deutschen Kollegen komponiert hat. Offensichtlich hat Albrici die Concerto-Aria-Kantate nicht unter den Werken Heinrich Schützens angetroffen. Der Ursprung dieses Gattungstyps muß anderswo gesucht werden.

Albrici hatte Verbindungen zu zwei wichtigen römischen Meistern des 17. Jahrhunderts. In seinen jungen Jahren sang er zwischen 1641 und 1645 unter der Leitung Carissimis im Chor des Collegio Germanico, und 1646 ist er als Organist an die Schwesterkirche San Apollinare bestellt worden¹⁹. Dort hatte er Gelegenheit, die Motetten und weltlichen Kantaten Carissimis zu studieren. In Rom hat er of-

17 Im Hofdiarium 1662 (SLB Q 240) findet man 55 verschiedene Titel, die als Kompositionen von Albrici bezeichnet sind; nur 14 sind heute noch erhalten. Viele davon haben Albrici und die Hofmusiker mehrmals aufgeführt, einige nicht weniger als fünfmal.

18 Geck (s. Anm. 10), S. 129; Carl-Allan Moberg, *Vincenzo Albrici und das Kirchenkonzert. Ein Entwurf*, in: Bjorn Hjelmberg u. a. (Hrsg.), *Natalicia musicologica Knud Jeppesen Septuagenario Collegis oblata*, Oslo u. a. 1962, S. 200.

19 Thomas D. Culley, S. J., *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rom u. St. Louis 1970 (= Sources and Studies for the History of the Jesuits 2), S. 216-217.

fenbar auch die Motetten von Bonifazio Graziani kennengelernt, da er schon zu Beginn seiner musikalischen Laufbahn zwei Texte aus Grazianis im März 1652 erschienener Solomotettensammlung²⁰ vertonte, möglicherweise ehe er im Herbst dieses Jahres an den schwedischen Hof Königin Christinas ging²¹. Diese frühen Kompositionen, *O cor meum* und *Laboravi clamans*, veranschaulichen mehrere wichtige stilistische Merkmale Albricis, im besonderen die Ähnlichkeit seines Ariastils mit dem von Graziani. Darum kann der römischen geistlichen Motette der 1640er und 1650er Jahre ein wichtiger Einfluß auf Albricis Kompositionen nicht abgesprochen werden.

Eine Untersuchung dieser römischen Motetten zeigt stilistische Entwicklungen, die Albricis Werken nicht fremd sind. In den 1640er Jahren erschienen zum ersten Mal Solo-Arioso-Abschnitte in geistlichen Motetten mit zwei bis fünf Stimmen²². Was Heidenreich später schrieb, trifft schon hier zu, nämlich daß »jede Stimme ein eigen Gesetz hat«. Wichtiger ist die Tatsache, daß viele dieser Werke eine formale Anlage aufweisen, in der Solo-Arioso-Abschnitte und ein Tutti-Refrain im concertato-Stil rondoartig einander folgen. Ein Beispiel ist Giovanni Marcianis Komposition *Quasi stella matutina*, die 1647 in einer römischen Motettensammlung erschienen ist²³.

Beispiel 4: Giovanni Marciani, *Quasi stella matutina*

Quasi stella matutina, et quasi sol refulgens in medio nebule; praeclaris virtutum et sanctitatis laudibus terrarum orbem illustravit Beatus N.	C	Arioso: Alt
O virum praeclarissimum, o virum beatissimum, o virum dignissimum, ut folium gloriae in caelis hodie teneat.	3/2	Refrain: Tutti
Quasi scintillae in arundi neto, et quasi lampades ignis atque flammaram refulgent hodie in templo Dei praecelsa merita Beati N.	C	Arioso: Tenor

20 Bonifazio Graziani, *Motetti a voce sola*, Rom 1652. Es ist möglich, daß Albrici noch einen dritten Text aus dieser Sammlung vertont hat, *Plaudite vocibus*, da der Titel in der Gottesdienstordnung für den 6. September 1662 erscheint (SLB Q 240). Die Komposition ist verloren.

21 Einar Sundström, *Notiser om drottning Kristinas italienska musiker*, in: STMf 43 (1961), S. 309. Auf seiner Abschrift von *Laboravi clamans* hat der schwedische Hofkapellmeister Gustav Düben den Komponist als »Sig^r Vincenzo Albrici. Romano.« identifiziert, und sowohl Bruno Grusnick als auch Jan Olof Rudén haben die Handschrift auf 1654 datiert. Vgl. Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: STMf 48 (1966), S. 70; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och Musikforskning: Presentation och Tillämpning av en Dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala Universitetsbiblioteks Dübensamling*, Licentiatavhandling i musikforskning Uppsala Universitet, 1968, Bilaga IB, S. 140.

22 Graham Dixon, *Liturgical Music in Rome (1605-45)*, 2 Bände, Ph. D. University of Durham, Faculty of Music, St. John's College, 1981, Bd. 1, S. 279-280.

23 *Floridus modulorum Hortus ab excellentissimis musices auctoribus ...*, Rom 1647 (RISM 1647²).

O virum praeclarissimum, o virum beatissimum, o virum dignissimum, ut mereatur hodie coronam pulchritudinis accipere a Domino.	3/2	Refrain: Tutti
Quasi flos rosarum in diebus vernis, et quasi lilia in transitu aquae, et quasi hortus voluptatis fructificavit in conspectu Domini suavitatem odoris Beatus N.	C	Arioso: Baß
O virum praeclarissimum, o virum beatissimum, o virum dignissimum, ut gaudeat cum angelis, exultet cum Archangelis, cum summo Dei Filio triumphet in aeternum. Alleluia.	3/2	Refrain: Tutti
	C	Coda: Tutti
	3/2	Tutti

Hier wird jedes Arioso von einer Wiederholung des Refrains »O virum praeclarissimum« abgelöst²⁴. Nach der dritten Wiederholung des Refrains beschließt Marciani die Motette mit einem Alleluia (siehe Beispiel 5). Eine andere Motette dieser Sammlung, *Domus mea* von Virgilio Mazzocchi, weist dieselbe Form auf. Weitere Beispiele haben wir in Grazianis *Resonate jubilate* und *Carissimis Surgamus, eamus*, die 1648 und 1649 in römischen Sammlungen erscheinen²⁵. Es ist vielleicht bedeutungsvoll, daß 1662 Albrici seines Lehrers *Surgamus, eamus* dreimal aufgeführt hat: am 13. April, 21. September, und 24. Dezember²⁶.

Außerdem fällt eine stilistische Entwicklung in der römischen Motette in den 1650er Jahre zusammen mit dem Wiederauftreten der Solomotette, die nach 1625 fast verschwunden war²⁷. Diese neuen Solomotetten schließen poetische Teile in sich ein, welche als Arien von den Komponisten behandelt sind. Graziani, der drei Solomotettensammlungen zwischen 1652 und seinem Tod im Jahre 1664 veröffentlicht hat²⁸, erweist sich als wesentlichster Repräsentant dieser Kompositionsweise. Dagegen hat Carissimi weniger als zwanzig Solomotetten komponiert, von denen keine vor 1659 datierbar ist²⁹. Also gewinnt Albricis offensichtliche Bekanntheit mit der Solomotettensammlung Grazianis von 1652 weitere Bedeutung, da wir hier auffallende formale und stilistische Ähnlichkeiten finden.

Die Einfügung poetischer Strophen in die römische Motette der 1650er Jahre entstand durch die Paarung von Arioso und Ariastrophe, in unmittelbarer Nachahmung des Prinzips der weltlichen Kantate. Der Druck Grazianis von 1652, den Albrici wahrscheinlich kannte, verdeutlicht dieses Prinzip, da der römische

24 Die Fortsetzung des Refrains (von »ut ...«) ändert sich jedesmal.

25 Graziani: *R. Floridus canonicus ... Florida verba ...*, Rom 1648 (RISM 1648¹); Carissimi: *R. Floridus canonicus ... cantiones alias sacras ab excellentissimus auctoribus ...*, Rom 1649 (RISM 1649²).

26 SLB Q 240.

27 Dixon (s. Anm. 22), S. 222.

28 Nach seinem Tod sind 1665, 1669, und 1672 drei weitere Sammlungen erschienen.

29 Andrew V. Jones, *The Motets of Carissimi*, 2 Bände, Ann Arbor 1982, Band I, S. 124.

Beispiel 5: Giovanni Marciani, *Quasi stella matutina*

a) Anfang

Solo [Arioso]

The musical score for the beginning of the piece is written for voice (A) and basso continuo (Bc). It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and the basso continuo line with a bass clef and the same key signature. The lyrics are: "Qua-si stel-la ma-tu-ti-na, et qua-si sol re-ful-gens in". The second system continues the vocal line with lyrics: "me-di-o ne-bu-le, prae-cla-ris vir-". The third system continues with lyrics: "tu-tum et sanc-ti-ta-tis lau-di-bus ter-ra-rum". The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line with some grace notes and a basso continuo line with sustained notes and some rhythmic accompaniment.

A. Qua-si stel-la ma-tu-ti-na, et qua-si sol re-ful-gens in

Bc.

4 me-di-o ne-bu-le, prae-cla-ris vir-

7 tu-tum et sanc-ti-ta-tis lau-di-bus ter-ra-rum

b) Beginn des ersten Tutti

18 Tutti [Refrain]

The musical score for the beginning of the first tutti section is written for voice (A, T, B) and basso continuo (Bc). It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal lines starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and the basso continuo line with a bass clef and the same key signature. The lyrics are: "O vi-rum prae-cla-ris-si-mum, o". The second system continues the vocal lines with lyrics: "o, o vi-rum prae-cla-ris-si-mum, o,". The music is in a 3/2 time signature and features a melodic line with some grace notes and a basso continuo line with sustained notes and some rhythmic accompaniment.

A. O vi-rum prae-cla-ris-si-mum, o

T. O,

B. O,

Bc. O,

25 o, o vi-rum prae-cla-ris-si-mum,

8 o, o vi-rum prae-cla-ris-si-mum, o,

o. o vi-rum prae-cla-ris-si-mum,

Komponist den formalen Plan in mehreren Motetten realisiert hat. In *Hodie collaetantur caeli cives* (Auszüge in Beispiel 6) läßt Graziani melodisch-bezogene Arioso-teile mit drei Ariastrophen regelmäßig alternieren. Er schließt jeden Arioso-teil mit dem textlich wie musikalisch gleichen Abschnitt, nach Art eines Refrains:

Arioso Aria	Arioso Aria	Arioso Aria	Arioso
aB c	aB c	aB c	aB

Die Anlage dieser Motette unterscheidet sich von Albricis *Tu es cor meum* von 1660 im wesentlichen nur in Albricis Hinzufügung eines getrennten, tripeltaktigen Tutti-Refrains, der sich deutlich vom Ariostil unterscheidet³⁰.

*

Vier Fragen zum Schluß. Erstens: Hat Albrici die Concerto-Aria-Kantate erfunden? Ich halte es für möglich, doch bedarf eine solche Behauptung weiterer Forschung. Vielleicht haben die verlorenen Hofakten von 1656 bis 1660 eine Antwort auf diese Frage enthalten. Hochinteressant ist die vollständige Abwesenheit dieses Gattungstyps in Werken der Italiener Carissimi und Graziani, und in denen von Albricis deutschen Zeitgenossen wie Capricornus, Hammerschmidt, Rosenmüller und anderen. Nach dem jetzigen Stand der Forschung kann ich sagen, daß in den frühen 1660er Jahren nur Albrici solch ein überwiegendes Interesse an abgerundeten, bogenmäßigen Formen gezeigt hat.

Aber wer außer den Dresdnern, und vielleicht Pohle, hat von Albricis formalen Neuerungen erfahren? Wie Gille schon zeigte, haben nach Pohle wenigstens vier deutsche Komponisten des Hallenser Gebietes Heidenreichsche Texte vertont: Clemens Thieme, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, und Johann Beer³¹. Nach 1680 hat sich diese Form auf Gebiete jenseits der sächsischen Grenze ausgedehnt und ist von Komponisten in Gottorf, Lübeck, Darmstadt, und Nürnberg aufgenommen worden. Obwohl diese Komponisten neue Texte musikalisch behandelt haben, ist Heidenreichs Einfluß noch zu bemerken, zum Beispiel im Titel von Wolfgang Carl Briegels 1684 erschienenem Druck *Christian Rehefelds Evangelischer Palmen-Zweig Bestehend In Biblischen Kern-Sprüchen / und darauff gesetzten Oden*³². Man muß also in

30 Dieselbe Bindung von Arioso und Aria erscheint in wenigstens vier Solomotetten von Carissimi. Eine davon, *Mortales homo quid*, schließt auch einen Refrain ein, der sowohl das Stück eröffnet als auch nach jedem Arioso-Aria Paar wiederkehrt, ganz wie in Albricis *Tu es cor meum*. Es ist vielleicht nicht bedeutungslos, daß *Mortales homo quid* ein Kontrafaktum der Kantate *No, no, mio core* ist (*Arion Romanus sive Liber primus sacrarum cantionum I.II.III.IV.V. vocibus vel instrumentis concinendarum*, Konstanz 1670). Siehe auch Jones, S. 182-183.

31 Gille, *Der Kantaten-Textdruck* (s. Anm. 7), S. 83. Clemens Thieme stand zwischen 1650 und 1662 als Instrumentalist im Dienst der Dresdner Kapelle und war an Aufführungen von Albricis Concerto-Aria-Kantaten sicherlich beteiligt.

32 Frankfurt 1684. Gottorf: Johann Philipp Förtsch (vgl. Krummacher [s. Anm. 1] S. 164); Lübeck: Dieterich Buxtehude (vgl. Kerala Johnson Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 198, 334-336 [BuxWV 19, 24, 30, 33, 35, 39, 46, 48, 55, 77]); Darmstadt: Wolfgang Carl Briegel; Nürnberg: Georg Caspar Wecker, *XVIII. Geistlichen Arien auf die vornehmlichste Hohe Fest-Tage im gantzen Jahr ...*, Nürnberg 1695 (vgl. Krummacher ebd., S. 484).

Beispiel 6: Bonifazio Graziani, *Hodie collaetantur*

a) Anfang

[Arioso]

S. Ho - di - e col - lae - tan - tur cae - li ci - ves, col - lae -

Bc.

(4)

tan - tur cae - li ci - ves, ho - di - e

gau - det, gau - det, gau - det plebs fi - de - li - um, ho - di - e

b) Beginn der 1. Aria

29 [Aria]

S. O spon - sa to - nan - tis Re - gi - na cae - lo - rum spes u - na re - o - rum so -

Bc.

36

la - - - men cla - man - tis, haec spes su - spi - ran - tis ac -

37

cur - ri - te a - mores, dis - po - ni - te ho - no - res Re - gi - - - nae to - nan - tis

Betracht ziehen, daß die Texte von Heidenreich, weil sie gedruckt waren, sich weiter verbreiteten als Kopien von Albricis Kompositionen und wahrscheinlich einen grösseren Einfluß auf deutsche Komponisten ausgeübt haben³³. In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig, daß Heidenreich seine Texte auf deutsch geschrieben hat, um der Gemeinde ein direktes Verständnis zu ermöglichen.

Zweitens: Hat Pohle die formale Anlage der Concerto-Aria-Kantate direkt von Albrici übernommen? Dies ist denkbar, weil 1660, 1661 und 1662 Pohles Schutzherr, Herzog August, die Festlichkeiten am Dresdner Hof besucht hat³⁴ und Pohle ihn samt anderen seiner Hofmusiker begleitet haben mag. Die Möglichkeit besteht also, daß Pohle Albricis Concerto-Aria-Kantaten zum Hallenser Hof mitgenommen und dort selbst aufgeführt hat. Das würde vielleicht Heidenreichs kuriose Beschreibung seiner eigenen Texte erklären:

»Du wirst aber in denselbigen [Andachten] keine über-menschliche Erfindungen / keine unvergleichliche Reden / keine prächtige Beschreibungen und keine durchaus-wol-geschickten Worte zu lesen kriegen / als durchgehends eine geziemende Einfalt und Niedrigkeit antreffen.«³⁵

Steuere hat schon bemerkt³⁶, daß wir Heidenreichs Formulierung als eine Reaktion auf die »schwärmerischen« und »blumigen« lateinischen Texte Perandas betrachten dürfen, und ich würde hinzufügen, daß die Texte Albricis sehr ähnlich sind.

Drittens: Können wir die Entstehung der Concerto-Aria-Kantate, nämlich die Anknüpfung einer Aria an ein Concerto, jetzt näher präzisieren? Wir haben das Auftreten des Rondos in den italienischen Motetten dieser Jahre bemerkt. Zuerst findet die Abwechslung von Solo-Ariosoteilen mit einem Tutti-Refrain statt, später die Paarung von Ariosoteilen und Ariastrophen. Im Hinblick auf die Existenz von Albricis Concerto-Aria-Kantaten der frühen 1660er Jahre mit und ohne innere Refrain-Wiederholungen ist vielleicht die sozusagen »reine« Concerto-Aria-Kantate das Ergebnis eher eines Reduktionsprozesses (ein Aufgeben der inneren Refrain-Wiederholungen) als eines Additionsprozesses (die Verbindung einer strophischen Aria mit einem Concerto) zu betrachten.

Viertens: War schon in den Kompositionen Albricis die Form der Kantate erreicht³⁷? Aus praktischen Gründen habe ich hier den Terminus »Concerto-Aria-Kantate« benutzt, um die völlige Gleichheit seiner wenig bekannten Werke mit dem bekannten Gattungstyp hervorzuheben. Aber die römischen Vorbilder von Albricis Stücken sind in der Regel als »Motetten« oder manchmal ziemlich unklar als »cantiones sacrae« bezeichnet. Angesichts der formalen Gleichheit von Albricis frühen Kompositionen mit denen der römischen Meister könnte man auch seine Werke als »Motetten« betrachten. In den Hofdiarien findet man, daß in Dresden

33 Herrn Prof. Dr. Friedhelm Krummacher gilt mein Dank für diesen Hinweis.

34 Helen Watanabe-O'Kelly, *Joseph und seine Brüder: Johann Georg II. und seine Feste zwischen 1660 und 1679*, in: *Dresdner Hefte* 8, H. 1 (1990) (= Beiträge zur Kulturgeschichte 21), S. 30, 32-33.

35 Zitiert nach Steude (s. Anm. 4), S. 48.

36 Ebenda, S. 6.

37 Werner Braun behandelt die Kirchenkompositionen von Albrici und Peranda unter dem Stichwort »Kantaten« (*Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden u. Laaber 1981 [= NHdb 4], S. 226-227).

der neuere Begriff »Concerto« den älteren Terminus »Motette« größtenteils ersetzt hat, wie die folgenden Beispiele von 1662 zeigen³⁸:

Vesper	2. Feb.	»3. Concert. Benedicte Domine Jesu. V.A.« »7. Concert. Cogita o homo. V.A.«
Hauptgottesdienst	10. Aug.	»7. Concert. Omnis caro foenum. V.A.«
Hauptgottesdienst	31. Aug.	»7. Concert. Tu es cor meum. V.A.«

Der Gebrauch dieser Terminologie setzt sich in Dresden bis 1680 fort. Wie in Rom, wo die Motette sowohl Ariosoteile als auch Arien aufgenommen hat, während der Begriff »Motetto« unverändert blieb, hat auch die ähnliche Erweiterung des traditionellen Concerto keine terminologische Veränderung in Dresden verursacht. Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hat sich Wolfgang Caspar Printz auf die Kompositionen Perandas noch als »Concerte« bezogen³⁹, und Georg Caspar Wecker hat seine Werke dieses Gattungstyps als »geistliche Concerte« veröffentlicht. Das musikalische Schaffen Albricis und Perandas ist mit Gattungen des früheren 17. Jahrhunderts eng verbunden, es stellt eine Etappe in der ununterbrochenen Folge ihrer Entfaltung dar. Daher sollten wir vielleicht die Anwendung des Begriffs »Kantate« nochmals überdenken, weil sie, im kirchenmusikalischen Bereich, eine deutliche Verbindung mit den Gattungen des 18. Jahrhunderts hervorruft.

Schon vor dreißig Jahren hat Martin Geck zu Recht die Möglichkeit eines Einflusses von italienischen Formmodellen auf die deutsche Concerto-Aria-Kantate erwähnt. Jetzt können wir diesen wichtigen Gattungstyp und seine Wurzeln in den geistlichen Motetten der Carissimi-Generation direkt nach Italien zurückverfolgen. Untersuchungen der gegenseitigen Einflüsse italienischer und deutscher Musik des 17. Jahrhunderts lohnen sich sehr und können weitere Beziehungen aufdecken. Sicherlich war der Dresdner Hof ein musikalisches Zentrum dieses Einflusses, mit den Werken von Albrici sowie den späteren, aber gleichartigen Kompositionen von Peranda, Pohle, Bernhard und Dedekind. Jedenfalls läßt sich jetzt sagen, daß Albrici, ein fast vergessener Komponist, eine entscheidende Rolle in der Geschichte der frühen deutschen Kirchenkantate gespielt hat.

38 SLB Q 240.

39 *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, S. 146, § 78: »Um diese Zeit / und kurtz hernach seyn in der Churfürstlichen Sächsischen Capelle unterschiedliche Hochgeschätzte Musici gewesen / unter denen Adam Krieger in dem Stylo Melismatico, Josephus Perandi aber in Compositione der Concerten, in welchen er die Gemüths-Regungen über alle Massen wohl ausgedrucket ...«. Zu Wecker s. Anm. 32.

TABELLE 1
Figuralmusik und -psalmen in den Gottesdiensten, 23. Dez. 1660—6. Jan. 1661
 [Sächs. HStA Loc. 12026, Bl. 54r-65r]

Datum	Gottesdienst	Kapellmeister	Komponist	Titel	Beschreibung
23. Dez. 1660	Haupt Vesper	Bontempi Albrici	Bontempi? Albrici Albrici	[Kyrie, Gloria, usw.] In convertendo Tu es cor meum	Rondoartige Concerto-Aria-Kantate
25. Dez. 1660	Haupt Vesper	Albrici Bontempi	Albrici Bontempi? Schütz	Jubilata Deo Laetatus sum Die Geburt Christi*	
26. Dez. 1660	Haupt Vesper	Albrici Albrici	Albrici Albrici Albrici Albrici	Ecce sancti Quid timetis Confitebor Consurgite	
27. Dez. 1660	Haupt Vesper	Albrici Albrici	Albrici Albrici Albrici Albrici	Florete flores Laudate Dominum Laudate pueri Benedicite Domine	Concerto-Aria-Kantate
30. Dez. 1660	Haupt Betstunde	Albrici [Kantor]	Albrici Palestrina Schütz	O cor meum Laetamini in Domino** Becker Ps. 42	Römischer Typ der 1650er Jahre
1. Jan. 1661	Haupt Vesper	Albrici Albrici	Albrici Albrici Albrici Albrici	Jesu dulcis memoria Deus miseratur Dixit Dominus Venite cantemus	Concerto-Aria-Kantate Concerto-Aria-Kantate

* SWV 435a?

** Aus *Offertoria totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem* (Rom 1593)?

TABELLE 2
Concerto-Aria-Kantaten von Albrici aufgeführt im Kirchenjahr 1662
 [SLB Q 240 (1662)]

Titel	Aufführungsdatum	Formale Anlage*
Benedicte Domine	2. Feb., 2. Juli	AbbbA
Jesu dulcis memoria	23. Dez. 1661, 31. Mai, 30. Nov.	AbbbA
Omnis caro foenum	10. Aug., 14. Sept.	AbbbbA
Sive vivimus	15. Juni, 27. Juli, 7. Sept., 26. Oct.	AbbbA
Sperate in Deo	23. Dez. 1661, 19. Mai	AbbbA
Venite cantemus	25. Dez. 1661, 6. April, 19. Aug.	AbbbA
Cogita o homo	2. Feb., 20. Mai	AbbAbbA
Ave Jesu Christe	25. Mai, 5. Oct.	AbAbAbA
Spargite flores	6. April, 19. Aug.	Abb'bb'bb'D**
Amo te, laudo te	30. Nov.	AbbcAD
Tu es cor meum	20. Mai, 31. Aug.	AcbAcbAcbA

*Schlüssel: A=Concerto, b=Aria Strophe, c=Arioso-Abschnitt, D=Alleluia

**b'=Tutti-Wiederholung der Aria-Strophe