

## „Ad imitationem H. Schützen“

Zwei Parodiemessen nach Vorlagen von Heinrich Schütz

ANDREAS WACZKAT

In der einschlägigen Forschung haben zwei handschriftlich überlieferte Parodiemessen nach Modellen von Heinrich Schütz bislang nur sehr wenig Aufmerksamkeit gefunden. Gemeint sind die fragmentarische *Missa ad imitationem Lobe den Herren H. Schützen* in der Handschrift Ms. 4012 der Danziger Biblioteka Polskiej Akademii Nauk sowie die eigenständig überlieferte *Missa super Halleluja. Lobet den Herren H. Schütz* in der seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verloren geglaubten Handschrift Ms. mus. 201c der Biblioteka Uniwersytecka in Breslau. Beide finden weder im SWV noch im Werkverzeichnis des New GroveD eine Erwähnung; bis vor kurzem hat ihnen lediglich Hans Joachim Moser in seiner Schütz-Monographie<sup>1</sup> mehr als nur eine flüchtige Anmerkung gewidmet.

Die *Missa ad imitationem Lobe den Herren H. Schützen* findet sich auf Bl. 61<sup>v</sup> der Danziger Handschrift, die aufgrund der nachweisbaren gedruckten Konkordanzen nicht vor den späten 1620er Jahren entstanden sein kann<sup>2</sup>. Sie enthält neben diesem Werk noch weitere 37 Parodiemessen, die meisten von ihnen umfassen wie auch die *Missa ad imitationem Lobe den Herren* lediglich Kyrie und Gloria des Messordinariums; diese spezifische Form der Messe ist im 17. Jahrhundert die bei weitem vorherrschende bei protestantischen Komponisten<sup>3</sup>. Die Messe ist in doppelter Hinsicht unvollständig erhalten: Zum einen liegt nur das Generalbass-Stimmbuch dieser Handschrift vor, zum anderen bricht die Abschrift des Werkes nach dem ersten Formteil des Gloria ab. Vokalstimmen zu dieser Messe sind nicht erhalten. Die überaus zahlreichen Konkordanzen zwischen den immerhin 271 Kompositionen in dieser Handschrift mit den Handschriften Ms. 4005–07 und Ms. 4013 lassen es aber auch als denkbar erscheinen, dass es sich bei der Handschrift Ms. 4012 um das ‚Handexemplar‘ eines Organi-

1 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz: Sein Leben und Werk*, Kassel u. a. 2/1954, S. 286 f.

2 Das jüngste enthaltene Werk ist die *Missa super Iniquos odio habui* nach einer Vorlage von Luca Marenzio, die in den *Missae ad praecipuos Dies Festos accomodatae* des Naumburger Domorganisten Georg Vintz von 1630 enthalten ist, aber von Marenzio selber stammt; vgl. Andreas Waczkat, „Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik“. *Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2000, S. 98. Den jüngsten sicheren Anhaltspunkt liefern einige Messen mit gedruckter Konkordanz in Heinrich Grimms *Missae Aliquot* von 1628. Als unbedingter terminus ante quem non für eine Datierung der Handschrift kann dieses Datum dennoch nicht gelten, denn die Messen dürften bereits einige Jahre früher komponiert und zunächst handschriftlich verbreitet worden sein; vgl. Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637). Cantilena est loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, S. 20f. und 360–363. Wenn, wie Synofzik vorsichtig vermutet, das Autorenkürzel „H. G. H.“ den Magdeburger Druckfassungen Grimmscher Kompositionen nachfolgt, dürften die nachgewiesenen Handschriften mit abweichenden Komponistenangaben auf einen davon unabhängigen, der Druckfassung vorangehenden Überlieferungsstrang hinweisen.

3 John Brooks Howard, *The Latin Lutheran Mass of the Mid-Seventeenth Century: A Study of Andreas Hamerschmidts Missae (1663) and Lutheran Traditions of Mass Composition*, Diss. phil. Bryn Mawr 1983, S. 321, gibt an, lediglich ein Sechstel der protestantischen Messkompositionen im 17. Jahrhundert seien Vertonungen des vollständigen Ordinariums.

sten handelt, das von vornherein nur die Continuo-Stimme umfasste<sup>4</sup>. Danuta Popinigis und Danuta Szlagowska beschreiben diese Parodiemesse in ihrem Katalog der Handschriftenbestände in der Biblioteka Polskiej Akademii Nauk und verzeichnen sie aus formalen Gründen als ein Werk von Schütz<sup>5</sup>, ohne dabei jedoch die Frage der Autorschaft zu diskutieren. Moser hingegen kommt aufgrund des stilistischen Befunds zu der Ansicht, dass das Werk „bestimmt keine Arbeit von Schütz selber“ sei und sich überdies auf eine ebenfalls nicht von Schütz stammende oder zumindest verlorene Vorlage beziehe<sup>6</sup>.

Steht einer Untersuchung der *Missa ad imitationem Lobe den Herren* die fragmentarische Überlieferung entgegen, so schien sie im Fall der *Missa super Halleluja. Lobet den Herren H. Schütz* bis vor kurzem nicht möglich, da die bereits 1890 von Emil Bohn katalogisierten Handschriften<sup>7</sup> seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als verschollen oder zerstört gelten mussten<sup>8</sup>. Dass der größte Teil dieser Handschriften tatsächlich aber in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Ost) aufbewahrt wurde, ist erst bekannt, seit die musikalischen Bestände beider Berliner Staatsbibliotheken in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zusammengeführt worden sind. Bohn zählt diese Messe, für deren Datierung nur die Parodievorlage einen sicheren Anhaltspunkt bietet, in seinem Katalog zwar zu den Werken von Heinrich Schütz, notiert aber die Einschränkung „zweifelhaft, ob von Schütz herrührend“<sup>9</sup>. Moser schließt Schütz dagegen als Autor vollständig aus und beschreibt sie abwertend: „Die Breslauer Bearbeitung geht mit der Vorlage [...] ziemlich böse um, und zeigt besonders dort, wo sie ganz ‚Eigenes‘ geben will einen recht flachen Landmessensstil.“<sup>10</sup>

Moser sind bei seiner Besprechung der beiden Parodiemessen jedoch einige folgenschwere Fehler unterlaufen. So liest er den Titel der Danziger Parodiemesse gleichlautend zu dem der Breslauer Handschrift als *Missa ad imitationem Hallelujah lobet den Herrn H. Schützen*<sup>11</sup> und versteht beide Werke als eine Parodie der Vertonung des 150. Psalmes „Alleluja, lobet den Herren in seinem Heiligtum“ SWV 38 aus den *Psalmen Davids* von 1619. Dass beide Werke in unterschiedlichen Tonarten stehen, versucht Moser mit dem Unterschied zwischen Kirchen- und Kammerton in der damaligen Zeit zu erklären; dass es sich bei der Danziger Parodiemesse offenkundig um eine gänzlich andere Komposition handelt, kann er allerdings nicht mehr zurechtrücken. Da nach seiner Beobachtung in den *Psalmen Davids* keine Bass-Stimme vorkommt, die jener in der Danziger Parodie gleicht, bleibt ihm nur die Annahme, dass entweder die Überschrift irrig stehe, oder aber sich die Parodie auf eine verschollene Vorlage von 1668 beziehe, wofür die Danziger Quelle vermutlich aber wiederum zu alt sei.

4 Eine solche Überlieferung wird von Ludwig Finscher und Jesse Ann Owens an einem vergleichbaren Beispiel von Breslauer Handschriften beschrieben, allerdings eher als Ausnahme gewertet; vgl. Ludwig Finscher und Jesse Ann Owens, Art.: *Stimmbuch*, in: MGG2, Sachteil 8 (1998), Sp. 1766.

5 Danuta Popinigis und Danuta Szlagowska, *Musicalia Gedanenses. The 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Century Musical Manuscripts in the Gdańsk Library of the Polish Academy of Science. Catalogue*, Danzig 1990, S. 280 f.

6 Moser (wie Anm. 1), S. 287.

7 Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890, Reprint Hildesheim 1970.

8 Rita Benton, Art.: *Libraries*, § II, in: New GroveD 10, S. 784.

9 Ebenda, S. 173.

10 Moser (wie Anm. 1), S. 286.

11 Ebenda.

Tatsächlich beruht die Parodiemesse der Danziger Handschrift gleichfalls auf einer Vorlage aus den *Psalmen Davids*, nämlich dem Konzert „Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts getan hat“ SWV 39. Mit Kenntnis dieser Komposition lässt sich das Kyrie der Parodiemesse hypothetisch überwiegend rekonstruieren (vgl. Beispiel 1 auf S. 113f.), auch wenn die einzige erhaltene Stimme musikalische Abweichungen nur für den Continuo überliefert und sich die Textunterlegung auf die Worte am jeweiligen Satzbeginn beschränkt.

Die Hypothese beruht darauf, dass das erhaltene Generalbass-Stimmbuch lediglich auf rhythmische Anpassungen der Vorlage zum Zweck der Textunterlegung, auf geringfügige diastematische Auszierungen sowie auf eine Neuordnung der einzelnen Formteile der Komposition hinweist, nicht aber auf tiefere Eingriffe in den Tonsatz der Vorlage. Als Stütze dieser Hypothese kann eine Parodiemesse von Samuel Scheidt dienen: die *Missa super Herr unser Herrscher* SSWV 83 nach Scheidts eigenem Vorbild SSWV 82. Beide Werke sind in den *Concertus Sacri* von 1624 enthalten. Auch Scheidt hat seine Messe in sehr enger Anlehnung an das doppelchörige Modell komponiert, das in der Parodie deutlich hindurchscheint. Scheidt greift dabei in die kompositorische Substanz der einzelnen Formteile nicht ein, sondern ordnet die Formteile lediglich neu an und nimmt gegenüber der Vorlage rhythmische Anpassungen der Deklamation vor, um die Unterlegung des Messentextes zu ermöglichen. Weiter gehende Eingriffe sind selten. Sie betreffen in erster Linie geringfügige Veränderungen in den Schlusskadenzen der Formteile, aber auch deren Abkürzung. Daneben fügt Scheidt im Gloria auch neu hinzukomponierte Formteile ein, so dass sich wie im angenommenen Fall der Danziger Parodiemesse die Polarisierung zwischen der Umtextierung von annähernd wörtlich übernommenen Abschnitten einerseits und der völligen Neukomposition von Formteilen in der Messe andererseits ergibt.

Die Ansicht, die *Missa ad imitationem Lobe den Herren* sei „bestimmt keine Arbeit von Schütz selber“, begründet Moser mit dem Argument, die Komponistenbezeichnung in einer Parodiemesse beziehe sich eher auf den Autor des Modells als auf den der Bearbeitung. Innerhalb der Danziger Handschrift Ms. 4012 lässt sich das jedoch nicht nachvollziehen. Vielmehr gibt es unterschiedliche Varianten der Benennungen, die sich anhand gedruckter Konkordanzen auflösen lassen. Eindeutig ist die Bezeichnung beispielsweise in der *Missa 6v. Praetorii super Non auferetur sceptrum Meilandi*. Verfasser der Parodiemesse ist Hieronymus Praetorius, Komponist der Vorlage Jacob Meiland. Die Messe ist aus dem *Liber Missarum* (1616) von Hieronymus Praetorius unter dem Titel [*Missa*] *Super Non auferetur sceptrum Jacobi Mailandi* bekannt und durch Vergleich eindeutig zu identifizieren. Ähnlich genau ist eine Bezeichnung, wie sie etwa in der *Missa 5 v. Hinrici Grimm super Hosianna* vorkommt. Die Parodie stammt von Heinrich Grimm, der Komponist der Vorlage bleibt in der Handschrift ungenannt. Die Messe ist in Grimms *Missae aliquot* (1628) unter dem Titel *Missa 5. Voc. H. G. H. Super Hosianna Incerti* abgedruckt; der Komponist der Vorlage bleibt also auch hier anonym.

Nicht eindeutig sind dagegen die hier interessierenden, mit dem vorliegenden Fragment vergleichbaren Bezeichnungen wie *Miss. 8 v. super Angelus ad pastores Hier. Praetorii*, die gleichfalls den Komponisten nicht in bezug auf die Messe, sondern auf die Vorlage zu nennen scheinen. Allerdings findet sich eine Konkordanz zu dieser Parodiemesse ebenfalls in Praetorius' *Liber Missarum*. Dort heißt das Werk [*Missa*] *Super Angelus ad pastores Autoris*. Sowohl Vorlage als auch Parodie stammen also von Praetorius. Wiederum anders erscheint die *Missa*

8 v. *super Jam non dicam Barthol. Gesii*, deren Vorlage, wie Bartholomäus Gesius bei der 1613 in seinem *Opus plane novum cantionum ecclesiasticarum* gedruckten Konkordanz auch vermerkt, von Dominique Phinot stammt. Nicht genannt ist in der Handschrift Ms. 4012 also der Komponist der Vorlage. Die einzige Messe in dieser Handschrift, die in ihrem Titel nachweislich den Komponisten des Modells, nicht aber den Verfasser der Parodie nennt, ist die *Missa 6 v. super A Domino factum est Melch. Franck*, die der Konkordanz in Grimms *Missae Aliquot* sowie der Dresdener Handschrift Mus. LÖb 57 zufolge von Grimm nach einer Vorlage von Melchior Frank verfasst worden ist. In allen anderen Fällen werden in der Danziger Handschrift Ms. 4012 zwar bisweilen die Komponisten der Vorlagen verschwiegen, nicht jedoch die Verfasser der Parodiemessen. Schütz' Urheberchaft an der *Missa ad imitationem Lobe den Herren* wäre somit zwar nicht zu belegen, ebenso wenig aber auszuschließen.

Die Vorlage zu dieser Parodiemesse ist achtstimmig mit einer Generalbassbegleitung gesetzt. Es handelt sich um eine doppelchörige Komposition für einen Coro Favorito und einen Coro Capella. Das Werk ist mit *Concerto* überschrieben, wesentliches Merkmal des Konzertierens ist nicht allein die Wechselchörigkeit in den wiederkehrenden Formteilen, sondern auch das Nebeneinander unterschiedlich besetzter Abschnitte innerhalb des Werkes:

A	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tutti, wechselchörig
B	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tenor solo (Coro favorito)
A	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tutti, wechselchörig; musikalisch identisch zu A.
C	Der dir alle deine Sünde vergiebet und heilet alle deine Gebrechen.	Coro favorito, imitatorisch
A'	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tutti, wechselchörig; gegenüber Abschnitt A lediglich Wechsel des Metrums
D	Der dein Leben vom Verderben erlöset, der dich krönet mit Gnad und Barmherzigkeit.	Coro favorito, imitatorisch
A + Schluss	Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts gethan hat.	Tutti, wechselchörig; musikalisch identisch zu A, jedoch mit hinzugefügtem Abschluss

Insgesamt ergibt sich eine Ritornellform, die in der Messe jedoch nur in grober Annäherung wieder erscheint. Bereits das Kyrie sucht, obwohl textlich eine idealtypische A–B–A-Form bildend, eine abweichende Lösung; eine A–B–A-Form des ersten Satzes einer Messe mit einem „Kyrie ut supra“ ist bei Komponisten außerhalb Italiens erst ab der Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisbar.

Die Parodie belässt die einzelnen Formabschnitte der Vorlage in ihrer originalen Gestalt. Techniken der Verkürzung oder Erweiterung musikalischer Sinneinheiten, wie sie für die Parodiemessen des 16. Jahrhunderts kennzeichnend sind, finden sich in dieser Messe nicht. Die Textadaption von „Lobe den Herren, meine Seele“ in „Kyrie eleison, Kyrie eleison“ bedingt lediglich eine rhythmische Einrichtung des Modells, hier wird sie etwa durch Teilung einer Brevis im A-Teil der Vorlage möglich. Dabei wirkt die häufige rhythmisch stereotype Wiederholung von „Kyrie eleison“ tatsächlich etwas ungeschickt. Bedingt ist sie jedoch von

der in der Parodie beibehaltenen syllabischen Deklamation der Vorlage. Auch im solistisch besetzten Christe ist die Textunterlegung zunächst unproblematisch, jedoch folgt dem Solo ein noch zum Christe gehörender Abschnitt, der in der Continuo-Stimme mit „Tutti“ gekennzeichnet ist und nicht aus der Vorlage entnommenes Material verarbeitet. Das zweite Kyrie folgt dem metrisch variierten A'-Teil:

- Kyrie eleison → A-Teil der Vorlage  
 Christe eleison → B-Teil der Vorlage  
 Christe eleison → Neu komponierter Abschnitt, Tutti  
 Kyrie eleison → A'-Teil der Vorlage

Einer besonderen Betrachtung bedarf die Bearbeitung des solistischen B-Teils der Vorlage. Die Handschrift überliefert hier überraschenderweise nicht die Bass-Stimme, sondern die nach dem Anfang des Christe nicht weiter textierte Tenorstimme, die sich teilweise von der Vorlage entfernt. Warum die Handschrift hier das Tenorsolo, nicht aber die eigentlich problemlos zu unterlegende Bass-Stimme der Vorlage mitteilt, ist nicht zu klären. Möglicherweise diene diese Notation dem Organisten nur als Gedächtnisstütze, denn es erscheint kaum denkbar, dass die verzierte Tenorstimme als Basso seguente geeignet sein kann. Die Bearbeitung der Tenorstimme greift in die Faktur der Vorlage nur so weit ein, dass die ursprüngliche Bass-Stimme beibehalten werden kann, dass also sowohl die harmonischen Progressionen als auch die metrischen Proportionen beibehalten werden. Diese Umgehensweise unterscheidet sich damit qualitativ nicht wesentlich von der rhythmischen Anpassung der Vorlage in den Tutti-Abschnitten.

Problematischer ist dagegen in dieser Messe die Rekonstruktion der Textunterlegung im Gloria, das mit dem A-Teil der Vorlage beginnt, an den sich der C-Teil anschließt. In der Danziger Handschrift endet die Messe zwar nach den ersten zwei Takten dieses C-Teils, doch ganz offensichtlich ist die Messe unvollständig, da der letzte Ton der Bass-Stimme ein *c* ist, die Komposition jedoch in g-Dorisch steht. Dieses abrupte Ende muss seinen Grund jedoch nicht unbedingt in der Schwierigkeit der Textunterlegung haben, obwohl dem C-Teil kaum überzeugend der ihm zukommende Text zu unterlegen wäre.

Gloria in excelsis Deo,	(Intonation)
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	A-Teil der Vorlage; die rhythmische Einrichtung gegenüber der Vorlage ist durch die veränderte Textunterlegung bedingt.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.	Die Handschrift setzt an dieser Stelle mit dem C-Teil der Vorlage fort, eine Textunterlegung wäre am Beginn denkbar, jedoch kaum überzeugend weiterzuführen, wenn man größere Eingriffe in den Tonsatz ausschließt.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	?
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.	Hypothese: A"-Teil der Vorlage. Eine Textunterlegung ist sehr gut möglich, da „Domine Deus, Rex coelestis“ metrisch exakt mit dem Text der Vorlage übereinstimmt und überdies das „Deus Pater omnipotens“ einen inhaltlich wie musikalisch sinnvollen Abschluss bildete.

Da die Vorlage vergleichsweise wenig musikalisches Material zur Parodie zur Verfügung stellt, ist im Gloria ein erheblicher Anteil an neu Hinzukomponiertem anzunehmen. Es ist ein bekanntes Prinzip von Parodiemessen schon im 16. Jahrhundert, dass im Gloria neues musikalisches Material eingeführt wird, während sich das Kyrie eng an die Vorlage anschließt.

Das ist auch der Fall in der zweiten Parodiemesse nach einem Schütz'schen Modell, der in der Handschrift Ms. mus. 201c der Biblioteka Uniwersytecka in Breslau überlieferte *Missa super Halleluja. Lobet den Herren*. Die Handschrift hat ihre Signatur im Zusammenhang mit Bohns Katalogisierungsarbeiten erhalten und erscheint im Katalog zwischen weiteren Werken von Schütz, unter denen sich auch eine Intavolierung der Parodievorlage dieser Messe befindet. Der Titel auf dem separaten Deckblatt ist von anderer Hand geschrieben als die Noten. Überliefert ist diese Messe in dreizehn Stimmbüchern: Neben acht Vokalstimmen sind noch zwei Violinstimmen, eine Viola- und eine Violonestimme sowie eine Basso-Continuo-Stimme vorhanden. Die Streicherstimmen sind jedoch nicht eigenständig, sondern werden colla parte mit den Stimmen des ersten Chores bzw. mit der Continuo-Stimme geführt. Ursprünglich gehört die Messe vermutlich zu einem Konvolut von geistlichen Kompositionen, worauf die ursprüngliche auf dem Titelblatt zu findende Ordnungsnummer „No. 6“ hinweist. Ähnliche Ordnungsnummern finden sich auf zahlreichen weiteren Titelblättern der Breslauer Handschriften.

Die *Missa super Halleluja* folgt der ebenfalls den *Psalmen Davids* entnommenen, ursprünglich 16stimmigen Vertonung des 150. Psalmes „Alleluja! lobet den Herren“ SWV 38. Der Verfasser der Parodie reduziert die Stimmenzahl, indem er vollständig auf die beiden Kapellchöre verzichtet; ein Verfahren, das in diesem Fall einen Verzicht auf musikalische Substanz bedeutet und damit unter den Parodiemessen des 17. Jahrhunderts bislang ohne Parallele steht. Die Parodien vergleichbar groß besetzter Vorlagen in den Wiener Handschriften Cod. 16702 und Cod. 16707<sup>12</sup> oder in Johann Stadlmayrs *Missae 12 voc., cum triplici basso ad organum accomodato* von 1616 reduzieren die Stimmenzahl nicht, und auch die 1630 erschienenen, bisweilen in diesem Zusammenhang genannten<sup>13</sup> 1630 gedruckten *Missae ad praecipuos Dies Festos accomodatae* von Georg Vintz sind keine echten Gegenbeispiele. Zwar reduziert Vintz in einigen Fällen achtstimmige Modelle auf fünfstimmige Parodiemessen, doch behält er auch in der Parodie die wesentlichen Merkmale der Vorlage bei und schafft es sogar, im fünfstimmigen Satz einen Eindruck von Doppelchörigkeit hervorzurufen<sup>14</sup>.

Schütz' Konzert folgt in seinem formalen Bau eng der Gestalt der Textvorlage, indem er jedes Aufzählungsglied des Lobpsalms mit einem abgeschlossenen musikalischen Formteil assoziiert. Bemerkenswert ist dabei, dass B- und C- sowie D- und E-Teil jeweils den selben Psalmvers mit unterschiedlichen Mitteln vertonen, während die lautmalerisch gesetzten, im Text schon musikbezogenen Abschnitte F bis I das jeweils gleiche musikalische Material in unterschiedlicher Ausgestaltung vorstellen:

12 Vgl. Waczkat (wie Anm. 2), S. 334.

13 Z. B. Emilie Schild, *Geschichte der protestantischen Meßkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. phil. Gießen 1934, Wuppertal-Elberfeld 1934, S. 56.

14 Vgl. Waczkat (wie Anm. 2), S. 123 f.

A	T. 1–16 <sup>15</sup> : Alleluja	Tutti, wechselchörig; 3♩-Takt
B	T. 17–35: lobet den Herren in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht,	Fagotto solo I/II, Coro favorito I/II Soprano; ♩
C	T. 36–53: lobet den Herren in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht,	Tutti, wechselchörig; ♩
D	T. 54–74: lobet ihn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit	Cornetto solo I/II, Fagotto o Trombone solo I/II, Caro favorito I/II Alto; ♩
E	T. 75–96: lobet ihn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; ♩
F	T. 97–131: lobet ihn Posaunen, lobet ihn mit Psaltern und Harfen,	Trombone solo I/II/III, Caro favorito I/II Tenor; ♩
F'	T. 132–166: lobet ihn Posaunen, lobet ihn mit Psaltern und Harfen,	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; ♩
G	T. 167–184: lobet ihn mit Pauken und Reigen,	Violino solo, Flauto solo, Caro favorito I/II Basso; 3♩
H	T. 185–205: lobet ihn mit Saiten und Pfeifen,	Violino solo, Flauto solo, Caro favorito I/II Basso; ♩
G'	T. 206–230: lobet ihn mit Pauken und Reigen,	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; ♩
H'	T. 230–249: lobet ihn mit Saiten und Pfeifen,	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; ♩
I	T. 250–273: lobet ihn mit hellen Cymbalen, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbalen	Coro favorito I Soprano/Tenore, Coro favorito II Soprano/Tenore; ♩
J	T. 274–296: Alles was Odem hat, lobe den Herrn,	Tutti I/II, Coro capella III/IV, eingeschobener Soloabschnitt T. 285–288; ♩
A'	T. 297–329: Alleluja.	Tutti I/II, Coro capella III/IV, wechselchörig; 3♩, ♩-Schluss ab T. 324.

Die Bearbeitungstechnik in der Parodiemesse nach dieser Vorlage ist der bereits beschriebenen in der *Missa ad imitationem Lobe den Herren* sehr ähnlich (vgl. den Beginn von Kyrie, Et in terra und Qui tollis in den Beispielen 2–4 auf S. 115–117). Mit Ausnahme der zweiten Hälfte des Christe folgt der gesamte erste Satz dem Modell recht eng nach; Änderungen finden nur in geringem Umfang und in erster Linie zur Anpassung an die Textdeklamation statt. Im Gloria dagegen finden sich auch neu komponierte Abschnitte, die jedoch das grundsätzliche Ordnungsprinzip der Reihung verschiedener Formteile nicht in Frage stellen:

### Kyrie

T. 1–16: Kyrie eleison	A-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation
T. 16–27: Kyrie eleison	In T. 16 und 17 deutlich an den G'-Abschnitt angelehnt, ab T. 18 nach dem C-Abschnitt der Vorlage gearbeitet
T. 28–39: Christe eleison	frei nach dem A'-Abschnitt der Vorlage
T. 39–55: Christe eleison	anfänglich in den Cantus-Stimmen dem C-Abschnitt der Vorlage folgend, doch mit einer neuen Bass-Stimme versehen; ab T. 43 ohne direktes Vorbild
T. 56–79: Kyrie eleison	G'-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Deklamation
T. 79–90: Kyrie eleison	H'-Abschnitt der Vorlage, jedoch mit Basso seguente an Stelle der eigenständigen Continuo-Stimme in der Vorlage

15 Die Taktangaben beziehen sich auf die Zählung in der NSA, in welcher die ♩-Mensur als 2/2-Takt wiedergegeben wird.

## Gloria

T. 1–4: Et in terra pax	G'-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation; die Vollstimmigkeit, wie sie sich hier in T. 4 ergibt, findet sich nicht in der Vorlage
T. 5–30: hominibus bonae voluntatis,	A-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation, Parenthese in T. 6–8 der Messe
T. 30–34: laudamus te, benedicimus te, adoramus te,	ohne direktes Vorbild
T. 34–38 glorificamus te, gratias agimus tibi,	nach dem F-Abschnitt der Vorlage
T. 38–47: propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Agnus Dei, filius patris.	ohne direktes Vorbild; dieser Abschnitt erklingt jedoch ein zweites Mal in T. 61 der Messe („qui sedes“)
T. 48–54: Qui tollis peccata mundi,	G'-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation; Binnenwiederholung ab T. 52 der Messe
T. 54–61: suscipe deprecationem nostram	nach dem H'-Abschnitt der Vorlage ab T. 235, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation, wie in T. 79–90 des Kyrie jedoch mit Basso seguente statt der Bc-Stimme in der Vorlage
T. 61–64: qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis,	ohne direktes Vorbild, jedoch bereits in T. 38–47 der Messe einmal erklingen
T. 65–76: quoniam tu solus Sanctus, tu solus altissimus,	I-Abschnitt der Vorlage, von wenigen rhythmischen Änderungen aufgrund der Textdeklamation abgesehen nahezu wörtliche Entsprechung. Dieses ist der einzige solistische Abschnitt in der Messe und damit gleichzeitig der einzige übernommene solistische Abschnitt der Vorlagekomposition
T. 77–85: Jesu Christe,	J-Abschnitt der Vorlage ohne die eingeschobenen Solotakte, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation
T. 86–108: cum sancto spiritu in gloria Dei patris, Amen.	nach dem A'-Abschnitt der Vorlage, rhythmische Änderungen aufgrund der Textdeklamation. In der Bass-Stimme der Handschrift der Parodiemesse fehlen die letzten drei Takte nach dem Metrumwechsel

Das von Moser mitgeteilte kurze Notenbeispiel aus dieser Messe, mit dem er das Verdikt des „Landmessenstils“ zu stützen sucht, übergeht eine wesentliche Eigenschaft dieser Messe völlig. Die Besonderheit der Parodie besteht darin, dass sie aus der Vorlage insbesondere den stark idiomatischen G-Abschnitt mit dem Text „Lobt ihn mit Pauken“ häufig herausgreift, der es mit seiner einfachen harmonischen Faktur denkbar erscheinen lässt, dass Schütz an dieser Stelle in der Vorlage die Begleitung mit einer – freilich nicht obligaten – Paukenstimme intendiert. Wenn in der Messe dieser Abschnitt nun auffällig häufig vorkommt, mag sie aufgrund des einfachen harmonischen Baus tatsächlich zunächst als „flach“ erscheinen. Durch die auch der Messe implizite Paukenbegleitung indes hätte diese besondere Faktur nicht nur eine Begründung und würde insbesondere dem Beginn des Gloria eine besondere Wirkung sichern, sondern diese Parodiemesse wäre damit auch eine der ersten ‚Paukenmessen‘ in der Musikgeschichte.

Diese bevorzugte Verwendung des „Lobt ihn mit Pauken“-Abschnitts berührt überdies die musikalische Form, indem die Parodie diese Passage bearbeitet, als habe sie in der Vorlage die Funktion eines Ritornells. Diese ritornellartige Verwendung ermöglicht letztlich eine sehr enge Bindung der Parodie an das Modell, das mit dem letztmaligen Erklingen dieses G-



Abschnittes vollständig in die Messe eingeht: Die komplette Übernahme der Takte 206 bis 329 der Vorlage wird lediglich von einem kurzen neu komponierten Abschnitt unterbrochen.

Bis zu diesem Punkt liefert die Messe nur wenige Anhaltspunkte zur Klärung der Frage nach der Autorschaft. Die Titelgebung wie im Fall der Danziger *Missa ad imitationem Lobe den Herren* heranzuziehen erbringt keine tauglichen Argumente: Ein Vergleich mit anderen Messen des ursprünglichen Konvoluts zeichnet kein eindeutiges Bild, zumal der Titel auf dem separaten Deckblatt wohl nicht vom Schreiber der Noten stammt. Auch die Überlieferungssituation, die beide der hier zur Diskussion stehenden Parodiemessen ohne jegliche Referenz in anderen Quellen sieht, trägt nicht zur Klärung bei. Der stilistische Befund kann ebenfalls nur wenig zur Beantwortung der Frage nach dem Verfasser dieser Parodie beitragen. Die zunächst auffällige Übereinstimmung, dass in beiden Messen das Christe zunächst der Vorlage folgt, bevor sich ein frei komponierter Abschnitt anschließt, zeigt sich auch in anderen zeitgenössischen Parodiemessen nach doppelchörigen Vorlagen.

Der Verweis auf Scheidts *Missa super Herr unser Herrscher* aber gibt auch hier einige wertvolle Anhaltspunkte. Zeigt sich nämlich sonst, dass Komponisten des 17. Jahrhunderts im allgemeinen ältere Vorlage parodieren, die von anerkannten Meistern der vorangegangenen Generation stammen, bildet Scheidts Messe in dieser Hinsicht eine Ausnahme<sup>16</sup>. Eine ähnliche zeitliche Nähe zwischen Vorbild und Parodie zeigt sich außer in den beiden Messen nach Vorbildern von Schütz nur in Parodiemessen, deren Verfasser ein eigenes Modell bearbeiten<sup>17</sup>. Begründen lässt sich diese Beobachtung im Stellenwert des Parodierens im 17. Jahrhundert, der in sehr enger Beziehung zum Prinzip der imitatio eines maßstäblichen Vorbildes im Lehrgebäude der Rhetorik steht. Wie die Nachahmung etwa eines Briefes, einer Gerichtsrede oder einer Predigt eines classicus auctor gleichermaßen eine Methode der Ausbildung, Ideenfindung oder Ehrbezeugung sein kann, gilt dies auch bei der Nachahmung einer musikalischen Komposition. Ein wesentliches Merkmal des Modells ist dabei eine Distanz zwischen Vorbild und Nachahmung, die dem Modell einerseits Unantastbarkeit sichert, andererseits der Vermittlung durch imitatio bedarf. Schütz' eigene Parodien aus anderen Gattungszusammenhängen<sup>18</sup> bestätigen diese Maxime: Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi und Alessandro Grandi als Komponisten von Parodievorlagen für Schütz'sche Werke sind fraglos solche anerkannten Meister; während Gabrielis Rang als classicus auctor ohnehin nicht in Frage steht, wird die Wertschätzung Monteverdis und Grandis aber von der räumlichen Distanz wohl nicht unwesentlich begünstigt.

Diese äußeren Indizien sichern den beiden Parodiemessen zumindest einen herausgehobenen Platz unter den Parodiemessen des 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, frei-

16 Scheidts Parodiemotetten bestätigen dagegen wieder das Prinzip der „imitatio veterum“, vgl. Werner Braun, *Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 56–74.

17 Eine mögliche Ausnahme ist die *Missa Super Nun danket alle GOTT der grosse Dinge thut* [...] *Samuel Scheidts* nach der Vorlage SSWV 30 aus den *Cantiones Sacrae* von 1620, die sich in Vintz' *Missae* von 1630 (vgl. Anm. 2) findet. Es ist wiederholt angezweifelt worden, ob Vintz der Verfasser dieser Messen sei; bei Marenzios Messe zumindest darf es als sicher gelten, dass Vintz lediglich der Herausgeber ist. Wenn damit aber zumindest die Möglichkeit besteht, dass nicht Vintz, sondern Scheidt selber der Verfasser dieser fraglichen Messe ist – das SSWV macht hierzu keine Angaben – taugt diese Messe nicht als Gegenbeispiel.

18 Vgl. Werner Breig, *Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz*, in: *Musica* 22 (1972), S. 17–20; ders., *Heinrich Schütz' Parodiemotette »Jesu dulcissime«*, in: Heinrich Hüschen (Hrsg.), *Convivium Musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag*, Berlin 1974, S. 13–24.

lich ohne damit auch zwingende Belege zur Beantwortung der Frage nach der Autorschaft zu liefern. Es ist daher nicht mehr als eine reizvolle Hypothese, als Anlass für die *Missa super Halleluja. Lobet den Herren* Schütz' eigene Reise nach Breslau anzunehmen, die er 1621 im Gefolge des Dresdner Kurfürsten antrat. Die Dresdner Hofkapelle, die dort „mit 16 Mann den Breslauern eine Probe ihrer Kunst zeigte“<sup>19</sup>, hätte mit dieser ‚Paukenmesse‘ fraglos erheblichen Eindruck gemacht.

19 Andrzej Wolański, Art.: *Breslau A. III.*, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 149.

Beispiel 1:

Missa ad imitationem Lobe den Herrn H. Schützen

(PL GD, Mus. ms. 4012, f. 61v.)

CORO FAVORITO

[Soprano] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Alto] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Tenore] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Basso] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

CORO CAPELLA

[Soprano] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Alto] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Tenore] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

[Basso] [Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

Basso continuo *Tutti*

Kyrie eleyson

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - le - y -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - le - y -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - le - y -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son,

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, e - ley -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, e - ley -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, e - ley -

Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, Ky-rie e - ley - son, e - ley -

## Beispiel 1 (Forts.)

10

son, Ky-rie e - ley-son, Ky-rie e - le - y - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, Ky-rie e - le - y - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, Ky-rie e - le - y - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, Ky-rie e - le - y - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, e - ley-son, Ky-rie e - ley - son.]

son, Ky-rie e - ley-son, e - ley-son, Ky - rie e - ley-son.]

son, Ky-rie e - ley-son, e - ley-son, Ky-rie e - le - y-son.]

son, Ky-rie e - ley-son, e - ley-son, Ky - ri - e e - ley - son.]

14 Solo

T I Chri - ste e ley - son, [Chri - ste e - ley - son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - ley-son, Chri - ste

Bc

20 e - le - y-son, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - ley-son, Chri - ste e - le - y-son.]

26 Tutti

Bc

35 Kyrie eleyson

42

49

54

59

Beispiel 2:

Miße, super Halleluja. Lobet den Herren. H. Schütz

I. Kyrie

PL WRu (zur Zeit D B) Ms. mus. 209c

Musical score for the first system of the I. Kyrie. It features vocal parts (Cantus I, Altus I, Tenor I, Bassus I) and instrumental parts (Cantus II, Altus II, Tenor II, Bassus II, Bassus continuo). The lyrics are: Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son.

Musical score for the second system of the I. Kyrie. It continues the vocal parts (Cantus I, Altus I, Tenor I, Bassus I) and instrumental parts (Cantus II, Altus II, Tenor II, Bassus II, Bassus continuo). The lyrics are: le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son.

Beispiel 3: *Missa, super Halleluja. Lobet den Herren. H. Schütz*; Beginn des Gloria

Cantus I (+ Violin)  
Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus, ho - mi - ni-bus, ho -

Altus I (+ Violin)  
Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus, ho - mi - ni-bus, ho -

Tenor I (+ Viol.)  
Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus, ho - mi - ni-bus, ho -

Bassus I  
Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus, ho - mi - ni-bus, ho -

Cantus II  
Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus, ho - mi - ni-bus, ho -

Altus II  
Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus, ho - mi - ni-bus, ho -

Tenor II  
Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus, ho - mi - ni-bus, ho -

Bassus II  
Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus, ho - mi - ni-bus, ho -

Bassus continuus (+ Violon)  
Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus, ho - mi - ni-bus, ho -

8  
mi - nibus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo-nae vo-lun-ta - tis,  
mi - nibus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo-nae vo-lun-ta - tis,  
mi - nibus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo-nae vo-lun-ta - tis,  
mi - nibus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis, et in ter-ra pax ho - mi - ni-bus bo-nae vo-lun-ta - tis,

mi - nibus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis, bo-nae  
mi - nibus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis, bo-nae  
mi - nibus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis, bo-nae  
mi - nibus, ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis, bo-nae

Beispiel 4: *Missa, super Halleluja. Lobet den Herren. H. Schütz*. Beginn des Qui tollis

Cantus I (+Violin)  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Altus I (+Violin)  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Tenor I (+Viol.)  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Bassus I  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Cantus II  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Altus II  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Tenor II  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Bassus II  
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Bassus continuus (+Violon)

51  
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,  
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,  
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,  
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta  
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta  
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta  
 mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta