

Der Danziger Organist Daniel Jacobi und seine geistlichen Werke

DANUTA POPINIGIS

Kein Lexikon – mit Ausnahme einer kurzen Notiz bei Robert Eitner – vermerkt den Namen Daniel Jacobi¹. Hermann Rauschnig hat ihm in seiner Danziger Musikgeschichte einige Abschnitte gewidmet² und Franz Kessler veröffentlichte Jacobis Psalmkonzert *Preise Jerusalem den Herrn*³. Andere Verfasser aus dem Bereich der Danziger Musikkulturgeschichte übergehen Jacobis Namen in der Regel⁴, was höchstwahrscheinlich nicht nur im Mangel an Informationen über seine Tätigkeit, sondern wohl auch in der vorherrschenden Meinung begründet liegt, Jacobis bescheidenes Schaffen sei eher zweitrangig. Neue Archivuntersuchungen haben Jacobis Curriculum vitae allerdings um einige Details erhellt und die kärgliche Liste seiner Werke durch ein neues Opus erweitert: Impuls genug für eine erneute Beschäftigung mit Jacobis Person und vor allem mit seiner Musik. Seine Werke gehören schließlich, ungeachtet ihres Ranges, zum Danziger Repertoire des 17. Jahrhunderts, in dem die verschiedensten europäischen Tendenzen eine mannigfaltige Widerspiegelung fanden.

Zunächst zu einigen neuen, bislang unbeachteten Informationen über Jacobis Herkunft und Leben⁵. Das Gerichtsbuch des Danziger Stadtrats vermerkt unter dem 14. Oktober 1665 eine Angelegenheit, bei der es um die Anerkennung der Legalität der Geburt eines gewissen Friedrich Carl Wilhelm Fackenhoff ging. Zeuge in dieser Sache war der 59jährige Daniel Jacobi⁶. Demnach wäre Jacobi möglicherweise im Jahre 1606 geboren. Im Sterbebuch der Danziger Marienkirche jedoch, in welchem unter dem 6. März 1676 Jacobis Begräbnis vermerkt ist, wurde festgehalten, der Verstorbene sei 71 Jahre alt gewesen⁷. Die aus beiden Quellen errechneten Grenzdaten liegen zeitlich fast drei Jahre voneinander entfernt, denn das früheste Geburtsdatum wäre der 7. März 1604, das späteste der 14. Oktober 1606 gewesen. Aus diesem Grunde ist es wohl angebracht, Jacobis Geburtsjahr annähernd mit „um 1605“ zu bestimmen.

- 1 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musik und Musikgelehrten*, Bd. 5–6, Nachdruck Graz 1959, S. 263.
- 2 Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), S. 192–194, 197, 200.
- 3 Franz Kessler (Hrsg.), *Danziger Kirchen-Musik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Neuhausen-Stuttgart 1973, S. 106–145.
- 4 Eine Ausnahme bilden Friedhelm Krummacher und Barbara Przybyszewska-Jarmińska. Vgl. Krummacher, *Individualität und Tradition in der Danziger Figuralmusik vor 1700*, in: *Musica Antiqua V*, Acta Scientifica, Bydgoszcz 1978, S. 345 (wiederabgedruckt in: ders., *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, hrsg. v. Siegfried Oechsle u. a., Kassel u. a. 1996, S. 18–32), außerdem Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kasper Förster junior. Zarys biografii*, in: *Muzyka* 32 (1987), S. 15.
- 5 Für Hinweise auf neue Archivquellen möchte ich meinem Kollegen Jerzy Michalak ganz herzlich danken.
- 6 Schöffengericht, Bücher der Zivilprozesse: PL GDap 300,43/67, f. 121^r.
- 7 PL GDap 354/351, f. 233.

Jacobi war Schlesier und stammte aus Groß-Glogau. Das bestätigten Dokumente aus den Jahren 1643⁸ und 1644⁹, in denen ihm der Danziger Stadtrat die Bürgerrechte zuerkennt. Wann er nach Danzig kam, ist nicht bekannt. Aber er war viele Jahre mit dieser Stadt verbunden. Von 1637 bis zu seinem Tode 1676 hatte er das Amt des zweiten Organisten an St. Marien inne, der größten Danziger Kirche. Er spielte dort auf der sogenannten Chororgel. Unmittelbar vor ihm hatten Andreas Neunaber, ein Schüler des ersten Marienorganisten Paul Siefert, und davor David Cracovita diesen Posten bekleidet¹⁰. Das Jahr, in dem Jacobi seine Arbeit in der Marienkirche aufnahm, geht aus der mit dem 23. Mai 1652 datierten Widmung einer Messe und einer Psalmkomposition an den Danziger Stadtrat hervor¹¹. In der Dedikation unterstreicht der Organist, er habe jene Werke als „Viceverwaltung des Chori Musici bei der Pfarrkirchen“ geschrieben, wobei er außer dem Orgeldienst auch Kapellmeister Kaspar Förster Senior vertrat oder ihm bei der Leitung der Kapelle zur Seite stand. Das Datum der Dedikation lässt zweifelsfrei, so meine ich, ganz bestimmte Absichten Jacobis durchblicken. Kurz zuvor nämlich war Kaspar Förster Senior verstorben. Er wurde am 16. Mai in Oliva bei Danzig beerdigt¹². Nur eine Woche später widmet Daniel Jacobi dem Danziger Stadtrat zwei seiner Kompositionen, fraglos in der Hoffnung, Försters Amt und damit zugleich den Posten des städtischen Kapellmeister zu erlangen. Doch es kam anders. Försters Nachfolger wurde sein gleichnamiger Sohn Kaspar Förster Junior, der allerdings erst im Jahre 1655 nach Danzig kam.

Im Zusammenhang mit Jacobis musikalischen Aktivitäten macht Hermann Rauschning einige Angaben über dessen Entlohnung. Er stellt fest, dass die Einkünfte des zweiten Marienorganisten in der Mitte des 17. Jahrhunderts anstiegen, was seiner Meinung nach auf die zunehmende Bedeutung der Orgel als Grundinstrument in den Kirchenkonzerten zurückzuführen war¹³. Einer weiteren Notiz über Jacobis Einkommen vom September 1668 ist zu entnehmen, dass ihm der Stadtrat für das Werk „Michaelis Quartal“ 25 Mark ausgezahlt hatte¹⁴. Jacobi starb, wie bereits erwähnt, im Jahre 1676 und wurde am 6. März auf dem Friedhof der Marienkirche beigesetzt.

Daniel Jacobis Schaffen besteht aus vier Kompositionen und einer bislang unbekanntem Gelegenheitsdichtung, wie sie im Danzig des 17. Jahrhunderts verbreitet waren¹⁵. Bei den

8 PL GDap 300,60/4, f. 89.

9 PL GDap 300,60/5, f. 158. Eine zweifache Bestätigung der Bürgerrechte bedeutete die Erlangung des sogenannten „kleinen Bürgerrechts“ sowie des „großen Bürgerrechts“. Rauschning (wie Anm. 2, S. 192) schreibt, Jacobi habe im Jahre 1643 den Stadtrat um Erlaubnis für einen Hauskauf ersucht. Der Rat forderte jedoch von ihm zuerst die Erringung des „kleinen Bürgerrechts“.

10 Rauschning (wie Anm. 2), S. 420.

11 D B Ms 4036 (Danziger Bestand).

12 Zbigniew Nowak, *Förster Kasper*, in: Stanisław Gierszewski (Red.), *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego* 1, Gdańsk 1992, S. 430.

13 Rauschning (wie Anm. 2), S. 192.

14 PL GDap 300,12/107, f. 97.

15 Edmund Kotarski, *Gdańska poezja okolicznościowa XVII wieku*, Gdańsk 1983. Das Gedicht entstand anlässlich des Todes des Danziger Konsuls Johann Rossau und erschien im April 1653 im Druck: *Lessus Funerbris/ Super inopinato e Mortalibus/ Excessu/ Magnifici, Nobilissimi, Amplissimi et Spectatissimi Dn./ Dn. Jobannis/ Rossauen/ Rei-publicae Gedanensis Con-/ sulis et Camerarii eminentissimi/ atq, meritiissimi etc./ Dantisci, [...] Georgii Rhetii./ Anno Christi 1653./ Mense Aprilii.* (PL GD: Oe 11, 8-vo/27).

musikalischen Werken handelt es sich um geistliche vokal-instrumentale Kompositionen, die in handschriftlichen Überlieferungen in Danzig, Berlin und Uppsala erhalten blieben:

- eine Messe sowie das Psalmkonzert *Der Herr erhöre dich in der Not* aus dem Jahre 1652¹⁶,
- das Konzert *Pax aeterna* von 1656¹⁷,
- das undatierte Psalmkonzert *Preise, Jerusalem den Herren*¹⁸.

Die Konzerte hat Jacobi wie folgt mit Vokal- und Instrumentalpartien besetzt:

	Vokalstimmen	Streicher	Bläser	Continuo
<i>Preise, Jerusalem</i>	S1 S2 A T1 T2 B	VI 1,2	Trb 1-4	Org, Fg, (Vc)
<i>Der Herr erhöre dich</i>	S1 S2 A T1 T2 B Rip.: S1 S2 A T1 T2 B	VI 1,2, Vla 1-3, Violone	Rip.: Corn. 1,2, Trb 1-4	Organo, Fg
<i>Pax aeterna</i>	S1 S2 A T1 B	VI 1,2, Vla 1-3		Organo

Die Verwendung verhältnismäßig großer Besetzungen folgt meines Erachtens aus den jeweiligen Entstehungsumständen. Das dreizehnstimmige Konzert *Der Herr erhöre dich in der Not* von 1652 und die dazugehörige Messe sind, wie bereits erwähnt, ein Beweis für Jacobis Bemühungen um den Kapellmeisterposten an St. Marien. Das erklärt auch die an den Stadtrat gerichtete Widmung, in welcher Jacobi höflichst auf seine kompositorischen Fähigkeiten aufmerksam macht, was insofern wohlbegründet ist, da der verstorbene Kaspar Förster Senior kein Komponist gewesen war.

Auch die Entstehungsumstände des Konzerts *Pax aeterna* rechtfertigen eine größere Besetzung. Jacobi schrieb das Werk während der „schwedischen Sintflut“, des Krieges also, den Schweden mit Polen seit 1655 geführt hatte. Das Jahr 1656 war für Danzig besonders dramatisch. Seit Januar wurde die Situation für die Stadt immer bedrohlicher, man befürchtete den Einfall schwedischer Truppen. Mitte 1656 versuchte die schwedische Armee einige Male, mit der Belagerung der Stadt zu beginnen, doch glücklicherweise ohne Erfolg. Der Danziger Hafen war jedoch blockiert. Die zweite Hälfte des Jahres gewährte den Danzigern eine kurze Atempause. Nach niederländischer und dänischer Intervention ließen die Truppen unter Karl X. Gustav von der Blockade des Hafens ab. Im Oktober eroberte das Stadtheer eine schwedische Fregatte und verhaftete den schwedischen Marschall Hans Christoffer Königsmarck. Im November kam der polnische König Johann Kasimir in die Stadt; er blieb hier bis Februar 1657. Der König unterstützte die Danziger gegen Schweden und machte der Stadt Hoffnung auf Frieden¹⁹. Obgleich Jacobis Konzert Vertretern der Marienkirche gewidmet wurde, ist

16 DB Ms 4036 (Danziger Bestand): *Missa./ Et/ Psalmus XX./ Der Herr erhöre dich in der noth etc / XIII Voc. Con Ripien. si piace.*

17 Zwei Überlieferungen:

1) PL GDapg 300/36/59: *Zue Ehren/ Den/ Edlen, Ehrenvesten, und wollbenantten/ Herren Vorstehern der Pfar-kirchen/ zu unser lieben Frawen, über-/ reichet von/ Daniel Jacobi Organisten der/ Capellen./ Anno in welchen wir/ bitten und flehen/ Largire o Deus Pacem!! Textus./ Pax aeterna ab aeterno Patre [...] 1656.*

2) S Uu – Vok. mus. i hs 81:85 (RISM A/II: 190.014.204): *Pax aeterna ab aeterno Patre/ a 10/ 5 Voj e 5 stromento/ Con Basso Continuo / D. J.*

18 DB Mus. Ms. 30210. Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlungen Bokemeyer*, Kassel u. a. 1970 (= Kie-ler Schriften zur Musikwissenschaft 18), S. 116 (Bokemeyer Sammlung Nr 484).

19 Edmund Cieślak (Red.), *Historia Gdańska III/1*, Gdańsk 1993, S. 36–45.

nicht auszuschließen, dass es im Zusammenhang mit der Ankunft des Königs entstanden war. Dafür spricht auch die Verwendung eines lateinischen Textes²⁰. Das Stück ist ein bewegender, von barocker Rhetorik durchdrungener Ruf nach Frieden, was auch die auf der Titelseite befindlichen Worte „Largire o Deus pacem!“ unterstreichen.

Die Entstehungsumstände des dritten Konzertes, *Preise Jerusalem den Herren*, sind nicht bekannt. Die einzige vorhandene Abschrift in der Sammlung Bokemeyer gibt uns keinen Hinweis, doch mag der Text der feierlichen Verse 12–20 von Psalm 147 Jacobi zu einer umfangreichen Besetzung angeregt haben. Ähnlich üppig hat Johann Valentin Meder seine an den Danziger Stadtrat gerichtete Komposition mit demselben Titel ausgestattet²¹. Peter Wolny stellt fest, Meders in der Konvention „monumentaler Mehrchörigkeit“ gehaltene Motette zu 25 Stimmen gebe ein gutes Beispiel für die sogenannte „Danziger Festmusik“ ab²². Dieser Typ der Musik entwickelte sich weiter im Schaffen eines späteren Nachfolgers von Meder, des Marienkapellmeisters Johann Balthasar Freislich²³. Jacobis Konzert kann man wegen der Besetzung (insbesondere der vier Posaunen) und auch wegen seines charakteristischen Aufbaus zu dieser Tradition zählen.

Was die Formen von Jacobis Kompositionen betrifft, so stellen sie eine für die Mitte des 17. Jahrhunderts charakteristische Lösung dar. Die Konzerte *Der Herr erhöere dich in der Not* sowie *Pax aeterna* sind ähnlich aufgebaut, und zwar aus einer Reihe von vor allem klanglich miteinander kontrastierenden Abschnitten.

Aufbau des Konzerts *Der Herr erhöere dich in der Not* (Psalm 20):

Text	Takte	Metrum	Besetzung
Sinfonia	13	C	Tutti der Instrumente
Der Herr erhöere dich in der Not. Der Name des Gottes Jacobs schütze dich!	13	C	S1/S2
Er sende dir Hilfe vom Heiligtum Und stärke dich aus Zion.	6	C	Tutti
Er gedenke all deines Speiseopfers, Und dein Brandopfer müsse satt sein.	14	C	Instrumente –A/T2 – Tutti
Er gebe dir, was dein Herz begehrt, Und erfülle alle deine Anschläge.	14	C	Instr. Satz–B solo
Wir rühmen, daß du uns hilfst, Und im Namen unsers Gottes werfen wir Panier auf.	15	C	Tutti
Der Herr gewähre dir alle deine Bitten	16	C	S1/S2 – T1/T2 –Tutti
Nun merke ich, daß der Herr seinem Gesalbten hilft Und erhört ihn in seinem heiligen Himmel; Seine rechte Hand hilft mit Macht.	10	C	T1 solo

20 Über den Verfasser des Textes ist bislang nichts zu erfahren.

21 B B (Bestand Danzig) Ms. 4038: *Motetto. / Lauda/ preise/ Jerusalem/ a XXV.*

22 Peter Wolny, *Anmerkungen zu Johann Valentin Meders geistlichem Vokalschaffen*, in: Danuta Popinigis (Red.), *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, S. 195–200.

23 Karla Neschke, *Johann Balthasar Christian Freislich (1687–1764). Leben, Schaffen und Werküberlieferung. Mit einem thematisch-systematischen Verzeichnis seiner Werke*, Oschersleben 2000 (= Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte 3), S. 87–88.

Jene verlassen sich auf Wagen und Rosse;	13	C	Instr. Satz-S1-S2-A-T1-T2-B
Wir aber denken an den Namen des Herrn, unsers Gottes.	8	3/2	Tutti
Sie sind niedergestürzt und gefallen;	8	C	T1/T2 - S1/S2 - A - T1/T2
Wir aber stehen aufgerichtet. Hilf, Herr, dem König, Und erhöre uns, wenn wir rufen!	24	C	Tutti

Aufbau des Konzerts *Pax aeterna*:

Text	Takte	Metrum	Besetzung
Sinfonia	18	3/2	Instrumente
Pax aeterna ab aeterno Patre, pax vera descendit de coelo,	8	C	Tutti
o pax aeterna salve,	34	3/2	S1/S2 - A/T/B - Tutti
salve pax vera;	8	C	B solo
pacem veram, charitatem perfectam nobis dona.	9	C	Tutti
Salve dulcis hospes, mentium fidelium, dona nobis pacem,	20	C	S1/S2 - A/T - B - S1/S2 - A/T
o exaudi preces eorum	10	C	Tutti
quos tu precioso sanguine redemisti, exaudi o fili David preces populi tui devoti, et salve vincula captivorum,	15	C	S1/S2 - A/T
pelle hostes, et exaudi preces populi tui, et pacem et veram charitatem dona illis.	5	C	Tutti
Dona illis pacem	17	C	S-A-T-B-S2-A-T-B- S1/S2 - A/T - B
o fili David!	11	C	Tutti

Hermann Rauschnig erschien das Konzert *Pax aeterna* wie „ein buntscheckiges Bild, dem die motivische Einheit mangeln muß“²⁴: eine allzu kritische und ungerechtfertigte Bewertung. Wechselhaftigkeit sowie Fehlen motivischer Einheit sind schließlich typische, das barocke Postulat der Varietas widerspiegelnde Merkmale von Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Typische Gestaltungsdetails im Bereich der Zusammenstellung von Solo-Bass und Violinen kann man in den Takten 61–68 bemerken. Die Basstimme mit dem Text „Salve pax vera“ und einer charakteristischen antithetischen Melodie begleiten zwei Violinen, die häufig in Terzen und Sexten geführt werden.

24 Rauschnig (wie Anm. 2), S. 193. Rauschnig hat S. 194 den Anfang des Stückes mitgeteilt.

Beispiel 1: Daniel Jacobi, *Pax aeterna*, T. 61-68

61

VI 1

VI 2

B

Organo

Sal-ve, sal - - - ve pax ve - ra, pax ve-ra sal - - - - -

6 4 3

65

ve, sal-ve pax ve - ra,

6 6

Eine typische Gestaltung bekamen auch die Tuttiabschnitte, bei denen Vokalstimmen und Instrumente zusammengeführt sind. Solche Abschnitte kommen in diesem Konzert sechsmal vor und immer sind sie homorhythmisch angelegt.

Es ist interessant, dass der Komponist verschiedene Weisen des Konzertierens verwendete. Außer dem Wechsel von Solo und Tutti bemerken wir auch andere Kombinationen. In den Takten 107–121 beispielsweise hören wir Dialoge zwischen Stimmpaaren (S1/S2–A/T), meist in Terzparallelen, die Jacobi gerne mit Textwiederholungen verbindet. In den Takten 93–97 tritt zusätzlich die Bassstimme hinzu:

Beispiel 2:

93

S 1

S 2

A

T

B

Organo

Dona pa - - - cem, do-na pa - - - cem

Dona pa - - - cem, do-na pa - - - cem

no-bis pa - - - cem, no-bis pa - - - cem

no-bis pa - - - cem, no-bis pa - - - cem

dona nobis, do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis

b b b b

Manchmal ersetzt Jacobi auch einen vokalen Dialogpartner durch kurze instrumentale Echos, wie etwa in T. 78–82:

Beispiel 3:

78

VI 1

VI 2

Vla 3

S 1
Sal - - - - ve dul - cis, sal-ve, sal - - - - ve dul - cis, sal-ve

S 2
Sal - - - - ve dul - cis, sal-ve, sal - - - - ve dul - cis, sal-ve

Organo

6 5 6 #

Das Konzertieren in *Pax aeterna* nimmt noch eine weitere Gestalt an: Progressionen in einzelnen Stimmen werden durch Stimmenpaare, die in ähnlicher Weise die Musik fortsetzen, abgelöst:

Beispiel 4: *Pax aeterna*, T. 130–135

130

S 1
Dona il-lis pa - - - cem,

S 2
Dona il-lis pa - - - cem, dona il-lis pa - - - cem,

A
Dona il-lis pa - - - cem,

T
Dona il-lis pa - - - cem,

B
[pa] - cem, do-na il-lis pa - - - cem,

Organo

6 1

In seinem *Konzert Herr, höre mich in der Not* benutzt Jacobi ähnliche Arten des Konzertierens. Die Schaffung von Kontrasten wird durch den Einsatz vokaler wie instrumentaler Ripieni besonders deutlich; damit gewinnt die Musik neben einem jeweils wechselnden Klangvolumen zugleich an Erhabenheit, wie z. B. in den Takten 41–44. Die Instrumente sind hier den Stimmen in schnellem Chorwechsel gegenübergestellt, um die Expression der Worte noch zu unterstreichen. (vgl. Beispiel 5 auf der folgenden Seite).

Beispiel 5: *Der Herr erhöre dich in der Not*, T. 41–44

41

Vl I
Vl II
Vla 1/
Trb 1
Vla 2/
Trb 2
Vla 3/
Trb 3
Viola/
Trb 4

S 1/
Corno 1
S 2/
Corno 2
A
T 1
T 2
B
Fg
Organo

Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
[op] - fers, Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
[op] - fers, Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,
Und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer, und dein Brand - op - fer müsse satt sein,

Einen anderen formalen Aufbau zeigt das Konzert *Preise Jerusalem den Herren* (Ps. 147):

	Text	Taktanzahl	Metrum	Besetzung
A	Sinfonia	30	3/2	
B	Preise Jerusalem, den Herren. Lobe, Zion, deinen Gott.	16	3/2	Tutti
C	Denn er macht feste die Riegel deiner Tor' und segnet deine Kinder drinnen. (Instrumente)	21	C	S1 S2
	Er schafft deinen Grenzen Frieden Und sättiget dich mit dem besten Weizen.		C	T1 T2
B	Preise Jerusalem, den Herren. Lobe, Zion, deinen Gott.	18	3/2	Tutti
D	Er sendet seine Rede auf Erden, Sein Wort läuft schnell. (Instrumente)	26	C	A T
	Er gibt Schnee wie Wolle, Er streuet Reifen wie Asche.		3/2 C	B solo

	(Instrumente)		3/2	
	Er wirft seine Schloßen wie Bissen, Wer kann bleiben für seinem Frost?		C	S1 S2
B	Preise Jerusalem, den Herren. Lobe, Zion, deinen Gott.	20	3/2	Tutti
E	Er spricht, so zerschmilzt es, Er läßt seinen Wind wehen, so tauet's auf. Er zeigt Jakob sein Heil Und Israel seine Sitten und Rechte.	35	C	AT/ S1 S2 A
	(Instrumente)		3/2	A T B
	So tut er keinen Heiden, noch läßt sie wissen seine Rechte.		C	A solo
B	Preise Jerusalem, Alleluja Preise Jerusalem den Herren. Alleluja	34	3/2	Tutti

Wie unschwer festzustellen ist, hat Jacobi dieses Konzert als venezianisches Rondokonzert angelegt mit dafür typischen Merkmalen: einem sich dreifach wiederholenden Refrain im ungeraden Metrum sowie Couplets, die metrisch, syntaktisch, melodisch, rhythmisch und harmonisch in jeder Hinsicht mit ihm kontrastieren²⁵ (vgl. Beispiel 6 auf der nächsten Seite). Refrainmotive finden wir aber manchmal auch innerhalb der Couplets, was den Aufbau des Werks zusätzlich verdichtet.

*

Meine Anmerkungen sind lediglich als einführender Kommentar zu Jacobis geistlichen Konzerten zu betrachten. Die Werke erfordern weitere analytische Detailforschungen. Interessant wäre es hierbei, jene Eigenschaften herauszustellen, die der Komponist aus dem Schaffen anderer Komponisten übernommen hat. Hinsichtlich Jacobis Wirkungsstätte Danzig ließe sich natürlich über einen eventuellen Einfluss von Heinrich Schütz nachdenken, der in Danzig natürlich bekannt war²⁶, und den man ja nicht nur in Mitteldeutschland, sondern auch in den Ostseegebieten generell für die Einführung und Fundierung des *stile moderno* verantwortlich macht. Stoßen wir aber in Jacobis Kompositionen auf Einflüsse von Schütz?

Die Frage ist nur, welchen Schütz wir suchen. Den Schütz mit kleiner Besetzung und deutschem Text wie in den *Kleinen geistlichen Konzerten* finden wir bei Jacobi nicht. Diese Art Musik begegnet eher in Werken anderer Komponisten, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts

25 Zygmunt M. Szwejkowski, *Wenecki koncert rondowy w polskiej praktyce kompozytorskiej*, in: Zofia Lissa (Hrsg.) *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków 1967, S. 220-226; Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, Laaber 2000 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 4), S. 19-20.

26 Zum Thema einer Schütz-Rezeption in Danzig bzw. eventueller Kontakte zwischen in Danzig wirkenden Komponisten und Schütz vgl. die Beiträge von Klaus-Peter Koch und Andreas Waczkat in diesem Band, außerdem Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Musica moderna – the Ways of Dissemination in the Baltic Centres*, in: E. Ochs u. a. (Hrsg.), *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, Konferenzbericht Greifswald-Gdańsk, 28. November bis 3. Dezember 1993, Sankt Augustin 1996 (= Deutsche Musik im Osten 8), S. 414-426.

Beispiel 6: Preise Jerusalem den Herren, T. 31–49 (ohne Instrumente)

31

S 1
S 2
A
T 1
T 2
B
Organo

Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.
Prei-se, Je-ru-sa-lem, prei-se, Je-ru-sa-lem, den Her-ren.

39

Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.
Lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, lo-be, Zi-on, dei-nen Gott.

47

S 1
S 2
Organo

Denn er macht fe-ste die Rie-gel, die Rie-gel dei-ner Tor' und seg-net dei-ne Kin-der,
Denn er macht fe-ste die Rie-gel, die Rie-gel dei-ner Tor' und seg-net dei-ne Kin-der,

in Danzig wirkten: Christoph Werner, Crato Bütner, Johann Balthasar Erben oder Thomas Strutz. Hier liege – so meint Friedhelm Krummacher – eine spezifische Danziger Musiktradition vor²⁷, wenn auch nicht die einzige, wenn wir z. B. Kaspar Förster Juniors Schaffen in Betracht ziehen²⁸. Aber auch ein Vergleich zwischen Jacobis Kirchenkonzerten und Werken aus Sammlungen wie den *Psalmen Davids* oder den *Symphonie sacrae* ist schwierig, weil eine Reihe der von Schütz verwendeten Lösungen zur gemeinsamen stilistisch-technischen Konvention der Epoche gehörte.

Der Nachweis eventueller Quellen oder auch Vorbilder für Jacobis Schaffen wird noch um ein Vielfaches komplizierter, wenn wir zusätzlich die meiner Meinung nach unerlässliche ältere polnische Tradition berücksichtigen. Die Mitte des 17. Jahrhunderts, also Jacobis Schaffensphase, war in Danzig noch immer eine Zeit entscheidender italienischer Einflüsse, zurückzuführen auf frühere, äußerst intensive Kontakte zwischen dem Danziger Musikmilieu und der italienischen Kapelle von Sigismund III. Wasa, später von Ladislaus IV.²⁹. Vielleicht rühren daher bei Jacobi das Lateinische und die Vorliebe für eine größere Besetzung, die er mit Italienern wie Asprilio Pacelli, Tarquinio Merula oder Francesco Anerio teilt³⁰. Auch die fünf- und sechsstimmige Streicherbesetzung in den Konzerten *Pax aeterna* und *Der Herr erhöere dich in der Not* sind italienische Reminiszenzen³¹. Auch das im Konzert *Preise Jerusalem den Herrn* verwendete Modell des venezianischen Rondokonzerts muss nicht Schützsche Einflüsse bedeuten³². Wir finden eine solche Architektur schließlich auch in Konzerten des in Danzig gut bekannten königlichen Musikers Marcin Mielczewski³³. Dessen Konzert *Benedictio in claritas* beispielsweise stimmt mit Jacobis Konzert *Preise Jerusalem den Herrn*, nicht nur hinsichtlich der Besetzung, sondern auch der Form überein³⁴. Der musikalischen Glanzzeit des so stark von italienischen Elementen gezeichneten Warschauer Hofes wurde durch die Schwedische Sintflut (1655–1660) ein Ende bereitet. Es scheint, dass sich dadurch auch die Richtung der musikalischen Orientierung in Danzig bedeutend gewandelt hat. Das bestätigen die Kompositionen von Erben, Werner und Bütner, nicht aber die geistlichen Konzerte Daniel Jacobis.

27 Krummacher (wie Anm. 4), S. 346–353, auch ders., *Ein Profil in der Tradition: der Danziger Kapellmeister Balthasar Erben*, in: Ochs (wie Anm. 26), S. 341–345.

28 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kasper Förster Junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych*, Warszawa 1997, S. 22–48.

29 Rauschnig (wie Anm. 2), S. 171–173.

30 Anna i Zygmunt Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997, S. 127–228.

31 Arno Forchert, Art. *Konzert*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 649.

32 Das Modell des venezianischen Rondokonzerts finden wir bei Schütz z. B. in *Verbum caro factum est* (SWV 314) oder in *O quam tu pulchra es* (SWV 265).

33 Dass man das Schaffen Mielczewskis in Danzig kannte, beweisen Abschriften seiner Kompositionen. Vgl. Danuta Popinigis u. Danuta Szlagowska, *Musicalia Gedanenses. Rękopisy muzyczne z XVI i XVII wieku w zbiorach Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk. Katalog. The 16th and 17th Century Musical Manuscripts in the Gdańsk Library of the Polish Academy of Science. Catalogue*, Gdańsk 1990, S. 207–211.

34 Vgl. Marcin Mielczewski, *Benedictio et claritas*, hrsg. von Zygmunt M. Szwejkowski u. Krystyna Burnat, Warszawa 1969 (= WDMP [Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej] 66), auch Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *O jedności w różnorodności. Cztery religijne koncerty rondowe Marcina Mielczewskiego*, in: *Muzyka* 42 (1997), S. 5–26.