

# Bemerkungen zu den „Nordhäusischen Concerten“ von 1637/38

WERNER BRAUN

Musikalische Sammeldrucke stehen am Anfang der Drucküberlieferung mehrstimmiger Musik (1501) und bieten im deutschen Kulturraum bis 1659 einen wesentlichen Teil des Aufführungsrepertoires<sup>1</sup>. Als „Florilegien“ (Blumensträuße) vermittelten sie ein musikalisches Abbild ihrer Zeit und erleichterten manchem Ensemble-Leiter den mühevollen Aufbau eines eigenen kirchenmusikalischen Repertoires. Kurzbezeichnungen wie „außm Florilegio“ (= Erhard Bodenschatz, *Florilegium portense*) oder „ex Donfrido“ (= Johannes Donfridus, *Promptuarium musicum*) belegen die Popularität der Veröffentlichungen. Obwohl sie eine Fülle von Verfasseramen nennen und der Bestand der Anonyma mehr und mehr zurückging, haben sie einen kollektiven Zug.

Da aber der abendländische Begriff des Kunstwerks sich an einen namentlich genannten Urheber heftet, stützt sich die Forschung eher auf Individualdrucke und zieht die Sammeldrucke nur ergänzend heran, etwa um die Verbreitung eines Autors zu belegen. Hinzu kommen philologische Bedenken. Die im Sammeldruck genannten Verfasser garantieren nicht im gleichen Maße die Authentizität des Notentexts. Und wenn der jeweilige Herausgeber seinerseits einen Sammeldruck benutzt hatte, vergrößert sich die Unsicherheit. All das macht eine Sammeldruck-Monographie unattraktiv. Die sonst unverzichtbare Spartierung unterbleibt. Der Notentext wird bestenfalls aus verfügbaren Neuausgaben beurteilt. Die einschlägigen Schriften sind dann auch dürftig<sup>2</sup> oder doch auf einen Meister<sup>3</sup> oder auf eine Ortschaft<sup>4</sup> ausgerichtet.

Auch die folgenden Bemerkungen beruhen auf nur wenigen Spartierungen und konzentrieren sich aufs Biographische. Sie schienen nötig zu sein, nachdem die Schütz-Forschung und jüngere Handschrifteninventare die Nordhäuser Sammlung häufiger genannt haben. Zusätzlich motiviert fühlte ich mich durch vorangegangene Studien zur Musikgeschichte der „Kaiserlichen Freyen ReichsStadt Northausen“<sup>5</sup>.

1 Lisbeth Weinhold, Art. *Sammelwerk*, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967, S. 836–838.

2 Otto Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Diss. phil. Halle-Wittenberg 1927 (1928); die Arbeit umfasst nur 117 Seiten. Und noch den beiden hierauf beruhenden Artikeln von Axel Beer in MGG2: *Florilegium Portense* (Sachteil 3 [1995], Sp. 557 f.) und *Bodenschatz, Erhard* (Personenteil 3 [2000], Sp. 186 f.) fehlen die von mir angegebenen Ergänzungen (*Kompositionen von Adam Gumpelzhaimer im Florilegium Portense*, in: Mf 33 [1980], S. 131–135). Vgl. dagegen Holger Eichhorn, *Ein Sammeldruck vom Beginn des Dreißigjährigen Krieges: Das Florilegium Portense*, in: Michael Heinemann u. P. Wollny (Hrsg.), *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mägeln 1571–1996*, Oschersleben 1996 (= Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, Forschungsbeiträge, Bd. 2), S. 60–84.

3 Rainer Schmitt, *Untersuchungen zu Johann Donfrids Sammeldrucken unter besonderer Berücksichtigung der Geistlichen Konzerte Urban Loths*, Diss. phil. Bonn 1973 (1974).

4 Klaus Finkel, *Musikerziehung und Musikpflege an den gelehrten Schulen in Speyer vom Mittelalter bis zum Ende der freien Reichsstadt. Quellenstudien zur pfälzischen Schulmusik bis 1800*, Bd. 1, Tützing 1973 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 215–226.

5 Werner Braun (Hrsg.), *Die Kompositionslehre des Christian Demelius*, Nordhausen 2001, S. 25–33.

## 1. Geringstimmigkeit

Wie stets in Untersuchungen zur älteren deutschen Musikgeschichte richtet sich der Blick zunächst gen Süden. Spätestens 1618 hatten sich italienische Sammeldrucke<sup>6</sup> auch ein- und zweistimmigen geistlichen Kompositionen geöffnet: in der Publikation des Mantuaner Hofmusikers Federico Malgarini. 1625 erschienen dann 45 durchweg einstimmige *Motetti a voce sola* unter Verantwortung des Sängers an San Marco zu Venedig, Leonardo Simonetti<sup>7</sup>. Er beginnt seine *Ghirlanda sacra* (zwei Hefte, „Voce“ und „Partitura“) mit vier anderweitig nicht bekannten Tenor-Gesängen seines Meisters Claudio Monteverdi<sup>8</sup>. Aus Süddeutschland wurden die Promptuarien des Rektors der Rottenburger Lateinschule Donfridus (ab 1622) maßgebend, der allerdings in der Regel nicht unter die Zweistimmigkeit ging und sich die Tür zu größeren Besetzungen offenhielt.

Für die ein- bis dreistimmigen Tonsätze hat sich die Bezeichnung „geringstimmig“ eingebürgert, gegen die Jacques Handschin „wenigstimmig“ setzte<sup>9</sup>. Aber der pejorative Beiklang des von ihm verpönten Wortes ist durchaus angebracht, denn zumal die Einstimmigkeit wurde in der Kirche als „gar zu bloß“ empfunden<sup>10</sup>. Sie war weniger ästhetischer Absicht als organisatorischer Not entsprungen. Auch Norditalien befand sich durch Pest, Inflation, Krieg und andere Widrigkeiten damals in einer Krise<sup>11</sup>.

Etwas besser stand es um die Anmutungsqualität der Zwei- oder (bei textiertem Bass) um die Dreistimmigkeit. Der fugierende Stil und die klangliche Ausfüllung verdeckten ein wenig den Mangel an Pracht. Und die beiden Melodiestimmen – in der Regel Soprane – wirken wie die Oberstimmen eines doppelchörigen Werks über einem „zusammengelegten“ Bass<sup>12</sup>. Doch der Anführer eines Teilchors ist kein freier Solist, und so fehlt auch dieser Zwei- oder Dreistimmigkeit das klanglich-kirchliche Ethos. Und natürlich erlaubt der zweistimmig-konzertante Tonsatz noch andere historische Ableitungen. Die oft kanonische Führung der beiden (fundamental gestützten) Stimmen weist auf ein Satzmodell vor und hinter der Doppelchörigkeit.

Die Kriegsergebnisse waren nicht der einzige Beweggrund für den dünnen Tonsatz. Auch positive äußere Ursachen wie außerkirchliche Andachten oder die Ausbreitung der Musik auf Dörfer, die über keine „Kantoreien“ verfügten, müssen bedacht werden. Der Stilwandel, der

6 Robert Eitner u. a., *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1877 (Reprint Hildesheim 1963); RISM B I (*Recueils Imprimés. XVI–XVII Siècles*), München-Duisburg 1960; DMA, *Katalog der Filmsammlung*, hrsg. v. Rainer Birkendorf, Band V, Nr. 3: *Sammeldrucke des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2002.

7 Gaetano Gaspari, *Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna 2: Musica vocale religiosa*, Bologna 1892 (Reprint ebd. 1961), S. 365 f., Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, S. 72 f.

8 Claudio Monteverdi, *Tutte le opere 16/2: Musica religiosa*, Graz 2/1968, S. 486–505.

9 Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 281.

10 Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1958 (= DM I/15), S. 136 (recte 116). Analog äußerten sich Thomas Selle (*Deliciae Pastorum Arcadiae* 1624) und Johann Hermann Schein (*Opella nova II* 1626).

11 Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge 1987, S. 28–33.

12 Helmut Haack, *Anfänge des Generalbaß-Satzes. Die „Cento Concerti Ecclesiastici“ (1602) von Lodovico Viadana*, Tutzing 1974 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22), S. 130.

auf Wortverständlichkeit Wert legte und daher die Poly-Phonie verschmähte, kommt hinzu. Und tüchtige Komponisten wussten aus der Not eine Tugend zu machen. Im übrigen ließ sich ein karges Stück leicht aufbessern: Tripla-Episoden und wiederkehrende Abschnitte von satztechnisch einfacher Faktur waren als Stützpunkte von „Capellen“ oder als „Ritornelle“ potentielle Klangpfeiler.

Analog zu den regionalen Ruhepausen des Kriegs vollzog sich die klangliche Verkleinerung in Schüben. Den Anfang bildeten noch vor Ausbruch der Feindseligkeiten die Frankfurter Viadana-Ausgaben, und hier vor allem das zweite Hundert von 1615, das jede der vier menschlichen Stimmlagen mit 25 Beiträgen bedachte und so eine friedliche Wahlmöglichkeit dokumentierte. Die Nordhäuser Auswahl in den 28 Solo-Nummern des *Fasciculus primus* verschiebt die Proportionen: zweimal Sopran (von insgesamt 15), dreimal Alt (von fünf), zweimal Tenor (von sieben), einmal Bass (Unicum). Dass die „kleinsten“ geistlichen Konzerte zunächst lateinisch textiert waren, entsprach der musikalischen Führungsrolle Italiens. Erst die *Kleinen Geistlichen Concerte* des Heinrich Schütz (1636 und 1639) verbinden Viadanas Prinzip mit der lutherisch-deutschen Tradition.

Die Nordhäusischen Concerte<sup>13</sup> gliedern sich in einen *Fasciculus primus* (1638) und einen *Fasciculus secundus*, jeweils *Geistlicher wolcklingender CONCERTEN Mit 1. vnd 2. [2. vnd 3.] Stimmen/ sampt dem Basso Continuo pro Organis [...]* (1637). Sie sind Spätlinge unter den Musiksammeldrucken, befinden sich aber in mittlerer Position bei den geringstimmigen Konzerten: zwischen Donfridus (1622) und Ambrosius Profius (1641/42) oder der Dresdner Sammlung (1643). *Fasciculus primus* (1638) ist mit seinen ein- und zweistimmigen Sätzen, zumal denen in deutscher Sprache, sogar ein gewichtiger Neubeginn. Seine Widmungsvorrede für die Nordhäuser Stadtväter, die beiden regierenden Bürgermeister Johann Ernst senior und junior und die Ratsherren Liborius Pfeiffer, Johann Günther Pfeiffer und Simon Weller, stellt diesen Sologesang unter das Zeichen der „Capellmeisterin/ die holdselige Nachttegal“. Wie dieser Frühlingsvogel – das Vorwort in vox prima ist auf den 30. März 1638 datiert – eine „herrliche, süße Stimmen“ hat, „wunderliche *Coloraturen*“ bringt, „bald tieff, bald hoch“ singt, „jetzt *Pian*, jetzt *Forté*“, den Ton teils anhält, teils gehen lässt<sup>14</sup>, so verfahren die menschlichen „Nachttegalen“, deren Gesänge *Fasciculus primus* vereinigt<sup>15</sup>. Den Kunst-Zwang verschmähen beide. Der zweistimmige konzertierende Gesang wird erotisch gedeutet: wenn die Stimmen „freundlich einander begegnen/ sich gleichsam hertzen vnd lieblich umbfahen“. Gaius Plinius der Ältere ist so der wichtigste Gewährsmann für die im Vorwort musiklobenden Topoi. Die behauptete Sprachähnlichkeit des „Nachtigallen-Gesangs“ soll theologisch naheliegenden Einwänden gegen einen solcherart konzertierenden Singstil vorbeugen.

In der Widmungsvorrede des *Fasciculus secundus* vom 25. März 1637 (wieder in vox prima) an Georg, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg (1582–1641), „Deß Hochlöblichen Nie-

13 Filmkopie des DMA (nach dem Original in der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien).

14 Das Lob der Nachtigall sang schon Martin Luther: Hans Zirnbauer, *Musik in der alten Reichsstadt Nürnberg. Ikonographie zur Nürnberger Musikgeschichte*, Nürnberg o. J. (1965), S. 14 und 16.

15 Vgl. das Text-Exzerpt bei Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel u. a. 2/1954, S. 201.

derSächs[ischen] Craiß Hochverordneten *Generaln*<sup>16</sup>, &c. Vnsern gnedigen Herren/ etc.“, stellen die Nordhäuser ihre nun zwei- und dreistimmige Musik selbstbewusst den vollstimmigen „Moteten“ entgegen, bei denen „zwar *Vox* vberflüssig vernommen“ werde, „aber *Votum* vnd Verstandt der Wörter“ schwerlich. In den Concerten dagegen zeige sich „nicht allein die schöne Melody [sic!] vnd *suauitas vocis*, sondern auch *rerum intellectus*, oder Verstand der gesungenen Dinge/ welcher aus den geistreichen/ wohlgesagten vnd vernehmlichen Worten entstehet“. (Das wäre also die Umdeutung von „gering“ zu „wenig“ oder die von Not zur Tugend.) Da „grosses Gedöhne/ so die ohren füllet“, wohl auch „Beim Fürst[lichen] Convent/ Anno 1635 in den Pfingstfeyertagen allhier zu Northausen“ „öffentl[ich] in den Kirchen“ zu vernehmen war – beim anschließenden Bankett warteten die Nordhäuser auf und wurden dafür „mit einem städtlichen *honorario* [...] versehen“ –, musste auf die unterschiedlichen Gegebenheiten von Motetten und Concerten hingewiesen werden; letztere erklangen also bei „Christlichen und Ehrlichen *Convinijs*, die denn nicht so wol in *pluralitate*/ als etwa in *paucitate amicorum* bestehen“.

Mit derart gewundenen Erklärungen bieten die Nordhäuser Musikliebhaber sowohl „international“ lateinische Stücke als auch deutsches Material. Die ausgeprägte Regionalität der Sammlung, die weder „italienische“ Koloraturen noch volkstümliche Wendungen verschmäh, folgte aus der Tatsache, dass eine deutschsprachig geringstimmige Produktion vom Umfang der lateinischen nicht verfügbar war und die zuständigen Meister Samuel Scheidt (1631), Heinrich Schütz (1636) und Heinrich Grimm (1636) eigene Drucke herstellen ließen, aus denen nur Einzelnummern entnommen werden durften. So erhielten Musiker des Harzraums eine Chance. Sie waren im unsicheren Straßennetz noch am ehesten zu erreichen. Durch persönliche Begegnungen wie auf jenem Convent 1635 und über Botendienste konnten Aufträge vergeben und Gelegenheitsdrucke eingesammelt werden.

## 2. Urheber

Wie in anderen geringstimmigen Publikationen steigt in der Nordhäuser die Besetzungszahl langsam an. *Fasciculus primus* schließt in seinen drei Heften 28 einstimmigen Gesängen 27 zweistimmige an. Andreas Oehmeß *Wir gläuben all an einen Gott* (I, 27–29)<sup>17</sup> markiert mit seinen drei Teilen (= Strophen) die Zäsur. *Fasciculus secundus* gliedert sich mit vier Heften in 40 zwei- und 15 dreistimmige Tonsätze. Die Zweistimmigkeit dominiert also absolut. Aber der Anteil der Einstimmigkeit ist ungewöhnlich hoch. Die zwei oder drei Singhefte („vox“ genannt) geben nur einmal dem Instrumentalen Raum: Im Concerto *Ich freue mich im Herren* von Nicolaus Heineccius (II, 14) erklingen drei „Symphonien“.

Mit Angaben zur Autorschaft wird nicht geizt. *Fasciculus primus* enthält überhaupt keine Anonyma mehr, *Fasciculus secundus* nur vier (bei ebenfalls 55 Nummern). Davon sind zwei als nachträgliche Verdeutschungen kenntlich (II, 18 *Liebstes Jesulein, liebliches Mündlein* und II, 47 O

16 Er war seit dem 27. Januar 1634 General des Niedersächsischen Kreises, wobei es zu Spannungen mit den Schweden kam, in deren Folge Georg am 31. Juli 1635 dem Separatfrieden beitrug. Vgl. ADB 8 (1878), S. 632 f.

17 Hier und im folgenden bedeutet die römische Ziffer den jeweiligen Fasciculus, die arabische das betreffende Stück.

*Jesu mi dulcissime = O, o du süßer Jesu mein*). Zu den 25 Autoren des ersten Bandes kommen im zweiten noch zehn weitere. Im lateinischen Werkbestand überraschen die neun Entnahmen aus der *Harmonia concertans* des Klagenfurter Organisten Isaac Posch (Nürnberg 1623)<sup>18</sup>. Ihre Gruppierung lautet: I, 1, 10, 14, 20; II, 4, 44, 49, 52, 58 und betrifft vier einstimmige Konzerte (Cantus 1: I, 1, 10; Altus: I, 14, 20), ein zweistimmiges (II, 4: zwei Cantus) und vier dreistimmige. Die erste Nummer von Poschs postum vorgelegter Sammlung eröffnet also auch den *Fasciculus primus* (*In te, Domine, speravi*).

Im deutschen Bereich, der hier vor allem interessiert, lassen sich drei Rang-Kategorien der Komponisten erkennen. Außer den lexikalisch erfassten Lokalgrößen Heinrich Baryphonus (I, 24), Nicolaus Erich (II, 43), Julius Ernst Rautenstein (II, 38–40) und Caspar Trost (II, 45 f.) und außer den anerkannten Meistern Johann Dilliger (I, 2), Melchior Franck (I, 7, 12, 16), Heinrich Grimm (I, 30, 32, 39, II, 24, 50), Isaac Posch (wie angegeben), Michael Praetorius (II, 20, 22, 25, 29, 30), Samuel Scheidt (I, 35, 36, II, 23, 31, 33, 51), Johann Hermann Schein (I, 41, 49, II, 26, 27, 48), Heinrich Schütz (I, 50, 52, II, 12) und Daniel Selich (I, 51) tauchen unbekannte und weniger bekannte Namen auf, die der Identifizierung und – nach Möglichkeit – der biographischen Ermittlung bedürfen.

Als erstes Stück prüfen wir das Sopran-Concerto I, 26 *Herr, kehre dich wieder zu uns* mit der abgekürzten Autorschaftsangabe – der einzigen dieser Art 1637/38 – „M. P.“. Robert Eitner hat sie als „Michael Praetorius“ gelesen<sup>19</sup>. Friedrich Blume schloss sich unter Zweifeln an und veröffentlichte das Stück wie auch das genauer bezeichnete, aber stilistisch bedenkliche zweistimmige Choralkonzert *Nu komm der Heiden Heiland* in Band 20 der Praetorius-Ausgabe<sup>20</sup>. Seinen kritischen Überlegungen zu jener „Monodie“ („völliger Einzelgänger“ im Werkbestand, fehlender „voller Name“), sind weitere anzufügen: Durchschnittlichkeit des Tonsatzes gepaart mit Modernismen wie Echos und Häufungsworten („fröhlich“ siebenmal hintereinander), ferner Koloraturen („rühmen“).

Dass Blume sich dennoch zur Veröffentlichung entschloss, begründete er mit dem Argument: „Ein deutscher Musiker mit diesen Initialen aus jenem Zeitalter ist mir außer Praetorius nicht bekannt“. Blume erlag hier einer allzu engen Auffassung des Musiker-Berufs. Er bedachte nicht, dass an Lateinschulen noch lange Zeit der Schulmeister (der Rektor) für die Musik zuständig war und der Kantor lediglich als sein Gehilfe fungierte<sup>21</sup>. Sogar in einer politisch wichtigen Stadt wie Nordhausen ist das der Fall gewesen, von Johann Spangenberg (Rektor 1525–1546) bis weit ins 17. Jahrhundert hinein. Kantor Joachim Trost (im Amt

18 Karl Geiringer, *Isaac Posch*, in: *StMw* 17 (1930), S. 55 und 66 f.

19 Eitner (wie Anm. 6), S. 689 und 792.

20 Friedrich Blume (Hrsg.), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Bd. 20: *Gesammelte kleinere Werke. Schlußbericht*, Wolfenbüttel o. J. (1956), S. 134–137. Dass Blume sich auch bei dem zweiten Stück nicht ganz sicher war, verrät sein Hinweis auf die „stilistische Nähe“ zu Scheins *Opella nova I* (1618). Vgl. Blumes „Revisionsbericht“, ebd., S. XLIV, dort auch die weiteren Blume-Zitate.

21 Vgl. aus der Sicht des westlichen Schulsystems Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 54), etwa S. 304 f. Johannes Rautenstrauch fand „merkwürdigerweise“ die gleiche Regelung im lutherischen Sachsen: *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulböden und Kantoreien Sachsens*, Leipzig 1907 (Reprint Hildesheim u. Wiesbaden 1970), S. 62.

1627–1667) leitete den Chor und kümmerte sich auch um die Musikinstrumente<sup>22</sup>, aber als Komponist tritt er nicht in Erscheinung. Erst der 1669 ernannte Christian Demelius wird dies vorsichtig ändern<sup>23</sup>.

Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit war Michael Prosselius (Prössel) aus Andreasberg der Monogrammist „M. P.“. Er amtierte – nach einem Konrektorat in Ilfeld – von 1631 bis 1632 als Rektor am Nordhäuser Gymnasium und verstarb am 21. Juli 1632 im Alter von 50 Jahren<sup>24</sup>.

Da der Text seines Werks (Psalm 90, Vers 13–14) genau zu den im Sammlungstitel beklagten „jetzigen langwehrenden trawrigen KriegsPressuren“ passt – Bitte um Wiederzuwendung göttlicher Gnade, die fröhlich zu machen vermag –, scheint Prössel es schon für die geplanten Nordhäuser Concerte geschrieben zu haben. Er wäre also in seiner kurzen Amtszeit 1631/32 der erste Urheber der Sammlung. Die absichtlich verschleierte Wiedergabe seines Namens entsprach seiner kompositorischen Randstellung und seinem vitalen Verschwinden von einer ohnehin verschleierte Bildfläche. Dank irriger Lesung der beiden Buchstaben und dank Blumes kritischer Sorgfalt besitzen wir dieses „Ausgangswerk“ in einer leicht zugänglichen, zuverlässigen Neuausgabe. Aber die Sammlung wäre nicht fortgesetzt und schließlich beendet worden ohne Prössels Nachfolger, der sich nun vollständig nennt und der das Werk schließlich zum Druck gefördert zu haben scheint:

Johann Girbert, geb. 1603 zu Jena, gest. 1671 zu Mühlhausen, schon 1615 Student in Jena, später Konrektor in Saalfeld, Rektor in Nordhausen (1633–1643) und in Mühlhausen (ab 1644)<sup>25</sup>. In diesen Ämtern veröffentlichte er eine Reihe „trivialer“ Lehrbücher in Tabellenform, darunter eine *Deutsche Grammatica oder Sprachkunst* (1653)<sup>26</sup>. Sein Übergang nach Mühlhausen erfolgte auf Grund eines in Nordhausen als anstößig empfundenen deutschen Schuldramas 1643, in welchem Girbert zwei Stücke aus den *Engelischen Comedien und Tragedien* (1620 bzw. 1625 und 1630), den *Fortunatus* und *Die Macht des kleinen Knaben Cupidinis*, verbunden und mit satirischen Zusätzen erweitert hatte<sup>27</sup>.

Welchen Umfang der Prössel-Bestand in den Fasciculi bei Girberts Amtsantritt bereits angenommen hatte, lässt sich nur negativ abschätzen: zumindest die wenigen 1632 und danach erschienenen Vorlagen gehen auf Girberts Initiative zurück, also Grimms drei Prodrömi von 1636 *Hosianna dem Sohne David*, *Gelobet sei der König groß* und *Zu dieser österlichen Zeit* (Nr. 1, 2 und 12 = I, 32, 30 und 39)<sup>28</sup>, Scheidts „Liebliches Krafft-Blümlein“ von 1635 *Herr, wenn ich*

22 Hans Silberborth, *Geschichte des Nordhäuser Gymnasiums*, Nordhausen o. J. (1925), S. 60.

23 Braun (wie Anm. 5), S. 27.

24 Mitteilung des Stadtarchivs Nordhausen (Dr. Peter Kuhlbrodt) vom 10. Juni 2002. Heinrich Wilhelm Rotermund (*Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexikon* VI, Bremen 1819 [Reprint Hildesheim 1961], Sp. 965) nennt mit Bezug auf Johann Heinrich Kindervaters *Nordbusa illustris* (1715) das irrije Sterbejahr 1634.

25 Johannes Bolte, *Zwei Fortunatus=Dramen aus dem Jahre 1643*, in: Euphorion 31 (1930), S. 22 f.

26 Johann Christoph Adelung, *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexico*, II, Leipzig 1787 (Reprint Hildesheim 1960), Sp. 1471.

27 Bolte (wie Anm. 25), S. 23. Zur Musik des Dramendruckes vgl. vom Verf.: „Praeludia“ im Liebeskampff. *Zu den Autoren der Dramensammlung von 1630*, in: Daphnis 22 (1993), S. 329–346.

28 Hermann Lorenzen, *Der Cantor Heinrich Grimm (1593–1637). Sein Leben und seine Werke mit Beiträgen zur Musikgeschichte Magdeburgs und Braunschweigs*, Diss. phil. Hamburg 1940, Nr. 56, 66 und 145 des „Alphabetischen Katalogs der Werke“. Jetzt auch Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637). Cantilena est*

nur dich habe (Nr. 1 = I, 36), sein „Geistliches Concert“ (III) aus demselben Jahr *O Jesu parvule* (Nr. 10<sup>2</sup> = I, 35)<sup>29</sup> und Schützens „Kleines Geistliches Concert“ (I) von 1636 *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz*, SWV 291 (Nr. 10 = I, 50). Dazu kommt die eine oder andere Gelegenheits- oder Originalkomposition.

Es zeigt sich, dass die Trennung der Nordhäusischen Concerte in zwei Teile keinesfalls je einen reinen Prössel- und Girbert-Bestand bedeutet; doch mit Erwähnung des Nordhäuser Fürstentags von 1635 in der Widmungsvorrede zu *Fasciculus secundus* erweist sich dieser auch inhaltlich als der jüngere. Und mit der Braunschweiger Adresse korrespondiert die fünfmalige Nennung des ehemaligen Braunschweiger Hofkapellmeisters Michael Praetorius in diesem Band.

Im übrigen ist zu betonen, dass so gut wie keine der hier genannten Original-Publikationen im Nordhäuser Kantoren-Inventar bis 1669 auftaucht<sup>30</sup>, was erneut die Nichtbeteiligung dieser Berufsgruppe am Repertoire der Freien Reichsstadt verdeutlicht. Von den Nordhäusischen Concerten scheint überdies nur der stimmreichere zweite Teil in die Chorbibliothek<sup>31</sup> gelangt zu sein, und zwar bereits zur Amtszeit von Kantor Trost, wie das Inventar von 1669 ausdrücklich vermerkt: Sie waren damals nicht mehr vorhanden.

Zur Endgestaltung der Nordhäuser Concerte bereicherte Girbert die Noten um zweimal 56 lateinische Distichen: Jede der 110 Kompositionen beschließt eine knappe Zusammenfassung oder Übersetzung ihrer Textaussage in jedem Heft. Dazu kommen die beiden Titel-Distichen. Das erste thematisiert witzig die Geringstimmigkeit:

„Sat mihi sunt CANTORES: est satis UNUS:  
Si me nemo canat, sat mihi Nullus erit.“<sup>32</sup>

Das Titel-Distichon zur Fortsetzung lautet konventioneller:

„Aut limos averte oculos, & comprime linguam:  
Si potes, aut melius, Zoile, profer opus!“<sup>33</sup>

*loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, Werkverzeichnis (HGWW) Nr. I/155, I/125, I/320.

29 Klaus-Peter Koch, *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis (SSWV)*, Wiesbaden 2000, Nr. 264 und 294. Die hochgestellte Zahl in unserer Angabe bezeichnet die jeweilige Pars.

30 Christian Demelius, *Verzeichnis derer Musicalischen sachen, welche von meines H[erren] antecessoris Sel. Wittiben sind ausgehändig worden, den 20. Decembris 1669*, in: Conrad Fromann, *Sammlungen XIII*, S. 746–748, mitgeteilt vom Nordhäuser Stadtarchivar Dr. Peter Kuhlbrodt.

31 Lediglich die Auszüge aus Burckhard Großmanns Sammeldruck *Angst der Hellen und Friede der Seelen* [...], Jena 1623, Inventar Nr. 10 (= II, 42 f. und 45 f.), und die Univoca aus Melchior Francks *Dulces mundani exilij deliciae*, Nürnberg 1631, Inventar Nr. 29 (= I, 1, 12 – ein Nordhäuser Arrangement – und 16), sind dort festzumachen. Neuausgabe der Franck-Sätze (allerdings ohne Nachweis der Nr. 12 „Noe, Noe“) durch Randall Craig Sheets in RRMBE 80, Madison 1996. Neuausgabe des Großmann-Druckes durch Christoph Wolff und Daniel R. Melamed, *Anguish of Hell and Peace of Soul. Angst der Hellen und Friede der Seelen* [...], Harvard College 1994 (= Harvard Publications in Music 18).

32 Mir reichen Sänger, einer ist genug.  
Wenn mich niemand singt, wird mir keiner genügen.

33 Entweder wende den schiefen Blick ab, Zoilus,  
oder lege ein besseres Werk vor, wenn du kannst!

Solche Verse<sup>34</sup> setzten einen geübten Lateiner voraus, in unserem Falle eben den Rektor der Lateinschule.

Mit diesen berufsbezogenen Ermittlungen schließt sich unsere Quelle den Sammelwerken aus Speyer (Schadaeus) und Rottenburg (Donfridus)<sup>35</sup> an, denn auch deren Urheber waren Schulrektoren. Die Anlehnung an Donfridus ergibt sich auch aus dem Notenbestand. Zumindest der einzige Monteverdi in Nordhausen, *O bone Jesu, o piissime Jesu* (II, 37)<sup>36</sup>, stammt von dort. Für die im Titel genannten „etlichen der edlen Music Liebhaberen“ reichen jedoch zwei Sammler-Verleger nicht aus. Es muss noch weitere Verantwortliche gegeben haben: den einen oder anderen singfreudigen Bürger, mindestens einen Ortsgeistlichen, ferner Organisten im Umkreis, die dann wieder ihre Kollegen zur Mitarbeit aufforderten. Sie unterstützten das Unternehmen, zumindest ideell. Girbert, wohl der Geschäftsführer, wollte im Hintergrund bleiben. Das unterscheidet ihn von seinen beiden älteren Berufsgenossen aus den südwestdeutschen Promptuarien. Er sah seine literarischen Aufgaben weiterhin in den anderen Disziplinen der Schul-Gelehrsamkeit, die der Standard-Kupfertitel seiner Schriften allegorisch abbildet und nennt. Seine Kenntnisse auf dem Gebiete der Musica treten allerdings auch in den Worttexten verschiedentlich hervor<sup>37</sup>.

### 3. Regionale Komponisten

Aus der oben genannten dritten Gruppe deutschsprachiger Komponisten sind nun die überwiegend „hauptberuflichen“ Musiker zu nennen. Es handelt sich (in alphabetischer Ordnung) um folgende Personen:

Nicolaus Heineccius. Die Frage nach diesem Autor, der unter den verschiedensten Schreibungen auftritt, stellt sich sogar für Hamburg, wo Thomas Selle im dritten Band seiner *Opera omnia* (Nr. 22), dem Choralkonzert *Christ der du bist der helle Tag*, vermerkte: „NB. Dieser 1. Vers ist Nicolai Henicci“<sup>38</sup>. Die bislang nicht möglich gewesene biographische Auflösung gelingt über einen Vermerk in der Dresdner Handschrift Mus[jica] Sche[[lenberg] 13 Nr. 36 zu

- 34 Das an Kirchenvater Hieronymus anschließende Zitat „Non vox, sed votum; non Musica chordula; sed cor; / Non clamor; sed amor, clangit in aure Dei“ befindet sich „exterritorial“ im Vorwort zu *Fasciculus secundus* und weicht nur minimal vom älteren Standardvers ab. Vgl. den Abdruck des Zitats bei Helmut Lauterwasser, *Angst der Hölle, und Friede der Seelen. Die Parallelvertonungen des 116. Psalms in Burkhard Großmans Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld*, Göttingen 1999 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 6), S. 104. – Girberts 110 Distichen zu den Tonsätzen fungieren als Gebete oder als Epiloge.
- 35 Wegen der Drucklegung beider Sammlungen in Straßburg behandelt sie Jean-Luc Gester in *La musique religieuse en Alsace au XVII<sup>e</sup> siècle. Réception de la musique italienne en pays rhénan*, Strasbourg 2001, S. 27–40. Sie scheinen aber im Elsaß keine weiteren Spuren hinlassen zu haben: Den „Markt“ bildeten vor allem die lutherischen mitteldeutschen Provinzen des Reichs. Und natürlich war der Sammlungsort Speyer auch der primäre Aufführungsort, vgl. Finkel (wie Anm. 4), S. 225 f.
- 36 Monteverdi (wie Anm. 8), S. 506–510. Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi, Verzeichnis der erhaltenen Werke (SV). Kleine Ausgabe*, Bergkamen 1985, Nr. 313. Eitner (wie Anm. 6, S. 731) hat die Identität der Stücke nicht erkannt.
- 37 Am nachdrücklichsten im Lobgedicht auf Johann Rudolf Ahles *Neugepflanzten Thüringischen Lust=Garten I*, 1657: Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes 2*, Leipzig 1845 (Reprint Hildesheim 1966), S. 298.
- 38 Siegfried Günther, *Die geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie*, Diss. phil. Gießen 1935, S. 38.

„Ich freue mich im Herren“ à 2, dessen Verhältnis zu Nordhausen II, 14 noch zu prüfen wäre: „Organ[ista] Megasalissani“<sup>39</sup>. Damit dürfte die Stadt Groß-Salze im ehemaligen Stift Magdeburg gemeint sein, die 1642 geplündert wurde<sup>40</sup>. Später hieß sie „Großsalze“, Provinz Sachsen, Kreis Calbe<sup>41</sup>, dann (1926) „Bad Salzelmen“. Seit 1932 mit Schönebeck und Frohse zusammengeschlossen, bildet Salzelmen heute einen Teil der Stadt Schönebeck an der Elbe.

Über die näheren Lebensumstände von Heineccius ist nur indirekt etwas zu erfahren. Der 1651 anlässlich einer Kirchenvisitation genannte 31jährige Organist Christian Nicolaus Heineccius zu Salze gibt an, er „habe die Kunst vom Vater gelernt in Schönebeck“<sup>42</sup>. Demnach scheint der ältere Heineccius zwischen 1620 und 1642 in Groß-Salze gewirkt und bei der Plünderung dieses Orts nach Schönebeck geflohen oder danach übersiedelt zu sein. Noch in Groß-Salze hatte man am 3. Oktober 1632 „Nicolai Heineccii, des Organisten Tochter Catharina“ als Opfer der Pest begraben<sup>43</sup>. Seinen mutmaßlichen Sohn konnte er später in seiner früheren Wirkungsstätte unterbringen. Mit sechs Werken gehört Heineccius zu den bevorzugten Autoren von 1637 (II, 3, 10, 13f., 17 und 54). Im Wiener Exemplar der Quelle weisen diese Stücke zudem viele alte Benutzerspuren auf.

Johann Krause ist wie Rautenstein und wie zwei gleich näher zu betrachtende Autoren in den Nordhäuser Concerten als Organist ausgewiesen: zu Sondershausen. Als Beiträger zu Burckhard Großmanns Sammeldruck von 1623 befand er sich in erlauchter Gesellschaft<sup>44</sup>. Doch zu seiner Biographie sind noch immer die Mitteilungen aus den Einweihungsfeierlichkeiten der Gothaer Schlosskirche von 1646 fast die einzige Quelle: Er spielte damals auf seinem Instrument und bot eine *Missa brevis* zu sechs Stimmen<sup>45</sup>. Im selben Jahr erschien im Gothaer *Cantionale sacrum* seine „Melod[ia]“ zum Cornelius Becker-Psalm 150 „Lobt Gott in seinem Heiligtumb“ vierstimmig zum „Beschluß“<sup>46</sup>. Die enge Nachbarschaft von Nord- und Sondershausen erklärt die unikale Überlieferung der (wieder) sechs Tonsätze des Hoforganisten 1637/38 (I, 4, 9, 18, II, 21, 36, 41).

Andreas Oehme, „Org[anista] North[usanus]“, ist mit drei Parodien und sieben Kompositionen der führende regionale Komponist des Drucks. Wolfram Steude nennt ihn sogar dessen „Initiator“<sup>47</sup>. Die wichtigsten Daten aus der Nordhäuser Lokalforschung lauten: 1610

39 Wolfram Steude, *Die Musiksammlingshandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), S. 213.

40 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon* 33, Leipzig und Halle 1742, Sp. 1451f.

41 *Ritters Geographisch-statistisches Lexikon* 1, Leipzig 1910, S. 873.

42 Mitteilung des Landeshauptarchivs Sachsen-Anhalt zu Magdeburg vom 2. Juli 2002. Aus dem Visitationsbericht zu „Großsalza“ 1562 ergeben sich ein paar Details zur Schulmusik: Rautenstrauch (wie Anm. 21), S. 66, Anm. 2.

43 Mitteilung der Stadt Schönebeck/Elbe vom 18. Juli 2002.

44 Edmund Sauer, *Höllenangst und ihre musikalische Überwindung. Studien zu Burckhard Großmanns Sammeldruck von 1623*, Diss. phil. Saarbrücken 1994, S. 245–255; Lauterwasser (wie Anm. 34), S. 127.

45 Max Schneider, *Die Einweihung der Schlosskirche auf dem „Friedenstein“ zu Gotha im Jahre 1646*, in: SIMG 7 (1905–1906), S. 308–313, hier S. 310; die genannten Details bei Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Bd. 1 und 2, Diss. phil. (maschr.) Freiburg i. Br. 1952. – Die von Klaus-Peter Koch (*Scheidt-Miszellen*, in: Gert Richter [Hrsg.], *Samuel Scheidt. Wirkungskreis, Persönlichkeit, Werke*, Halle 1989, S. 91) vermutete Personengleichheit mit dem Organisten Johann Krauß in Clingen (1626) besteht also nicht.

46 *Cantionale sacrum* I, S. 528 f., Faks. bei Fett ebd., Bd. 1, S. 24.

47 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: HS-WdF, S. 189–228, hier S. 226.

Organist an St. Blasien, 1613 an St. Nicolai, 1612 verheiratet. 1650 stirbt er, 1663 seine Witwe. Laut Erbbuch hatte er 1612 ein Haus auf dem Königshof erworben<sup>48</sup>.

Andreas Pabst gehört mit der originalen Kennzeichnung „Org. North.“ zu den genau bezeichneten Personen des Drucks<sup>49</sup>. Pabst ist fraglos jünger als Oehme gewesen und vielleicht deshalb nur mit einem einzigen und zudem kurzen Beitrag vertreten (I, 5). Die Nordhäuser Daten für ihn lauten: um 1635 (?) Organist an St. Petri, um 1640 an St. Blasii, erste Eheschließung 1628, zweite 1640, verstorben 1654. Auch er erwarb ein Wohnhaus (1633)<sup>50</sup>.

Balthasar Petri widmete 1633 als musikerfahrener Stadtschreiber zu Wiehe der Tochter seines Bürgermeisters ein Epithalamium, in welchem er zwei achtstimmige Motetten (eine aus dem *Florilegium Portense* von 1621) in derselben Art auf zwei Singstimmen reduzierte, wie Oehme das bei einer Schütz-Motette 1638 tat. Petri hatte sich zuvor selbst mit acht Stimmen versucht, auf den Spuren eines kunstvollen Vorbilds (SWV 495)<sup>51</sup>. Sein Nordhäuser Beitrag (II, 8) folgt wieder dem „Trio“-Prinzip.

Johann Wagner ist durch seine dreistimmigen Tischgesänge *Aller Augen warten auf dich* (II, 32) für die Schütz-Forschung wichtig, denn sie sollen in einem Bezug zu Nr. 10–12 der *Zwölf Geistlichen Gesänge* mit vier Stimmen von 1657 stehen. Steude hat 1967 den mit Schützens Namen gezeichneten abweichenden dreistimmigen deutschen Tonsatz der Handschrift Pirna 8 als Originalversion aufgefasst („SWV 429a“), die Schütz selbst zweimal umgearbeitet habe: zur vierstimmigen „Cantio sacra“ (1625) Nr. 36 *Oculi omnium in te sperant* (SWV 86) und zum (wieder) deutschen Satz von 1657 (SWV 429). In der Neufassung seines Aufsatzes (1984) führt Steude den Namen Wagners ein. Dessen Komposition im Nordhäuser Druck von 1637 werde in zwei handschriftlichen Fassungen (Grimma 4 und 26) reflektiert und sei die von Schütz bearbeitete Vorlage gewesen. Wagner „war bis 1620 Mitglied der Hofkapelle“<sup>52</sup>.

Diese Auffassung zur Werkgenese wird durch Heide Volckmar-Waschk umgekehrt: Wagners Version sei eine „Auszierung“ von Schützens früherem Werk<sup>53</sup>. Vergleicht man aber den von Steude als „bedeutungsvoll“ mitgeteilten Ausschnitt aus Pirna 8 „zukomme dein Reich“ mit der entsprechenden Stelle bei Wagner (T. 14–16), so bestehen überhaupt keine Ähnlichkeiten zwischen beiden „ Fassungen“. Zumindes von „Auszierung“ kann hier keine Rede sein. Wagner arbeitet mit einem anderweitig bei Schütz belegten „Steigerungstyp“<sup>54</sup>.

Bei diesen Überlegungen blieb unberücksichtigt, dass Wagners Komposition auch im Katalog des Naumburger Kantors Andreas Unger auftaucht, wieder als Druck im Quartfor-

48 Mitteilung des Stadtarchivs Nordhausen vom 27. 10. 00.

49 Eitner (wie Anm. 6, S. 761) verschweigt dies.

50 Eitner ebd.

51 Werner Braun, *Jauchzet dem Herren, alle Welt. Autorschaftsfragen auf mittlerer Leistungshöhe*, in: Axel Beer u. L. Lütteken (Hrsg.), *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1995, S. 99–110, hier S. 103–105.

52 Steude (wie Anm. 47), S. 195, Anm. 21.

53 Heide Volckmar-Waschk, *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen*, Kassel u. a. 2001, S. 261.

54 Etwa die Passage „und erhöre“ aus dem „Kleinen Geistlichen Concert“ *Erhöre mich, wenn ich rufe* (SWV 289) für zwei Soprane.

mat<sup>55</sup>. Da die Nordhäuser aus Drucken unterschiedlicher Art schöpften, ist II, 32 wohl aus diesem verlorenen Urdruck übernommen. Dass 1637 statt drei Stimmen nur zwei gezählt wurden, deutet auf Fortfall einer Unterstimme, die auch durch den Generalbass allein vertreten werden konnte.

Weder die „Gelegenheit“ des Einzeldrucks noch seine Datierung sind bekannt. Doch die ehemalige Existenz eines Drucks gibt den Tonsätzen Wagners Gewicht: als seien sie „damals“ für die Dresdner Kapellknaben offiziell eingeführt worden. Von da aus wäre folgende Entstehungsgeschichte zu erwägen: Schütz hatte zunächst den lateinischen Text vertont, Wagner um 1620 seine eigene deutsche Alternative in Umlauf gebracht, die dann durch die vierstimmige Komposition SWV 429 ersetzt worden wäre.

Johann Weber. Obwohl ebenfalls ein Standardname, ließ er sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den Organisten an St. Andreas zu Eisleben „ohngefehr An[no] 1645“ beziehen<sup>56</sup>. Der von ihm vertonte Nordhäuser Text *Liebe du mich gleich wie ich dich* (II, 16) ist trochäisch/jambische Dichtung in fünf Kurz-Strophen, ein Hochzeitsdialog zwischen „Spon-sus“ und „Sponsa“.

#### 4. Anonyma

Von den vier Konzerten ungewisser Autorschaft („Incerti“) im *Fasciculus secundus* gehört das über Psalm 83, 2–13, *Quam dilecta tabernacula* (II, 6) zu den frühen Refrain-Duetten: Vers 5 „Beati qui habitant [...] laudabunt te“ beschließt jede der drei Partes (AB CD DB). Das zweite anonyme Tenor-Duett *O Domine Jesu Christe, fili Dei* (II, 35) ist textlich ein Kurzgebet aus dem Umkreis der Litanei. Das Sopran-Duett *Liebes Jesulein, liebliches Mündlein* (II, 18) schwelgt in Diminutiven. Die beiden Stücke hier und die drei in dem Terzett *O Jesu mi dulcissime / O o du schöner Jesu mein* (II, 47) sind jeweils zu wiederholen.

Das letztgenannte Stück (für Alt, Tenor und Bass) fällt schon durch seinen lateinischen und/oder deutschen Text aus dem Rahmen. Es bringt zwei Strophen des pseudo-bernhardinischen Jubilus Rhythmicus<sup>57</sup> als dreiteilige Villanella, je einen der zweimal vier Strophenverse in A und B, zwei in C. Ein unbekannter Tropus „Jesu fortis, mithis [...] / Jesus starker, frommer [...]“ beschließt B und C und ist auch in sich steigend gestaltet.

Dieses beschwingte „Lied“ befindet sich samt singulärer Verdeutschung ebenfalls in Grimms nachgelassenem *Vestibulum hortuli harmonici sacri*, Braunschweig 1643, als letzte der acht anonymen Vertonungen aus jenem Jubilus (Schlussnummer 20)<sup>58</sup>. Es könnte also noch

55 Arno Werner, *Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. S.*, in: AfMw 8 (1926), S. 390–415, hier S. 414.

56 Johann Albert Biering, *Clerus Mansfeldicus*, o. O. 1742, S. 283.

57 Nach der „ursprünglichen Gestalt“ der Dichtung wären es die Strophen 23 und 24: Heinrich Lausberg, *Hymnologische und hagiographische Studien 1: Der Hymnus „Jesu dulcis memoria“*, München 1967, S. 497.

58 Lorenzen (wie Anm. 28), S. 135 (mit Lesefehlern zu einigen Incipits), Synofzik (wie Anm. 28), S. 438. Verglichen wurde Vox secunda aus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Nr. 16 in derselben Quelle ist eine anonyme Druckkomposition der beiden lateinischen Strophen ohne den Tropus: die vierte der acht Vertonungen, so dass sich eine analoge Position zu unserem Stück und ein zyklisches Ganzes für 1643 ergibt. (Die sechs anderen Nummern betreffen jeweils nur eine Strophe mit Repetitionen nach jedem Verspaar.)

durch Grimm selbst handschriftlich den Nordhäusern zur Verfügung gestellt worden sein, die aus der Tripla (Abschnitt B1) konsequent eine Sesquialtera machten und dabei dreimal geringfügig änderten. Da von den acht deutschen Versen (= zwei Strophen) zwei Paare noch 1711 im benachbarten Sondershausen vorkommen<sup>59</sup>, zeichnet sich eine Lokaltradition ab.

Grimms vermutete anonyme Erstüberlieferung eröffnet die Möglichkeit, dass der Meister auch seine anderweitig nicht in zeitgenössischem Druck bekannten zweistimmigen Konzerte *Ach, daß ich hören sollte* (II, 50) und *Wie bin ich doch so herzlich froh* (II, 24)<sup>60</sup> den reichsstädtischen Herausgebern überlassen hat: letzteres als „Finale“ (Strophe 7) eines Pasticcios über Philipp Nicolais berühmtes Morgenstern-Lied, nach Strophe 1 (II, 22) von Praetorius (*Musae Sioniae* 9,1610, Nr. 208 „Erster Theil“) und Strophe 3 (II, 23) von Scheidt (*Neue Geistliche Concerte* I, 1631, Nr. 4, „Tertia pars“). So ergäbe sich eine Analogie zu den wechselnden Musikstrophen der Vorbilder selbst und zu Oehmes *Wir glauben all an einen Gott* in I, 27–29, und das Repertoire in II würde einen weiteren Braunschweiger Akzent zeigen.

## 5. Chronologie

Als mitteldeutsches Musiksammelwerk mitten im Kriege weisen die Nordhäuser Concerte einige äußerliche Besonderheiten auf, die zur Kenntnis genommen und nach Möglichkeit erklärt werden müssen: die kollektive Herausgeberschaft durch „etliche der edlen Music Liebhaber“; die krebsgängige Datierung, die den zweiten Band vor den ersten stellt; die ungleichmäßige Berücksichtigung der Vorgesetzten und Schutzherren: je eine Widmungsvorrede für die städtischen Patrone und für den Braunschweiger Herzog; Privileg durch den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I.; ferner eine eher private denn offizielle Nutzungsangabe: „bey jetzigen langwehrenden trawrigen KriegsPressuren zu sonderlicher *recreation* vnterweilen in ehrlichen Zusammenkunfften *practiciret*“; normalerweise wurden Kirche und Schule vorangestellt<sup>61</sup>, die hier gänzlich fehlen. Man denkt zunächst an musikalische Kränzchen, wie sie etwa im benachbarten Mühlhausen bestanden<sup>62</sup>, ferner an Familienfeste, für die es trotz allgemeiner Not immer wieder einen sogar freudigen Anlass gab.

Die fast vollständige Abwesenheit von Lobgedichten folgte aus der anonymen kollektiven Herausgeberschaft. Wie zufällig melden sich dann doch in *Fasciculus secundus*, auf freiem Druckraum in vox 2, zwei Jenaer Studenten: „Jo[hann] Henricus Sommerus, Northusa-Cheruscus, Ph[ilosophiae] & M[edicinae] st[udiosus]“ (12 lateinische Verspaare) und „Conradus Froman Northus[anus]“ (sieben in Eile gefertigte lateinische Verse). Froman (1616–1706)

59 Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*. [...], Bd. 5, Leipzig 1877, S. 450 (Nr. 704); Wilhelm Bremme, *Der Hymnus Jesu dulcis memoria in seinen lateinischen Handschriften, sowie deutschen Übersetzungen*, Mainz 1899, S. 265 und 401, bei beiden Autoren ohne Kenntnis unserer musikalischen Quellen.

60 Lorenzen (wie Anm. 28), Nr. 1 und 135, Synofzik (wie Anm. 28), Nr. I/1 und I/301.

61 Etwa in Georg Falckens *Andacht=erweckende[n] Seelen=Cymbeln* von 1672: Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* [...], Bd. 6, Gütersloh 1893 (Reprint Hildesheim 1963), Nr. 726 (S. 234).

62 Philipp Spitta, *Die musikalische Societät und das Convivium musicale zu Mühlhausen im XVII. Jahrhundert*, in: ders., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 77–85.

studierte dieselben Fächer wie Sommer<sup>63</sup>. Er sollte als der „Nordhausische Galen“ (1655) in die Lokalgeschichte eingehen<sup>64</sup>. Seine Abschriften von Nordhäuser Akten, Büchern usw. (14 Bände, davon zwölf erhalten) sind zentrale Quellen auch für die Musik Nordhausens in dieser Zeit. Nur Sommer(us) adressiert seinen poetischen Beitrag von 1637 „Ad coetum Musicum haec cantica colligentem“. Vielleicht deutet Fromans demgegenüber lakonisches Verfahren auf seine „Mitgliedschaft“ bei den Musikfreunden.

Die verwirrende Spätdatierung des *Fasciculus primus* wird gewöhnlich mit der Annahme einer zweiten Auflage erklärt. Doch so schnell verkauften sich die (vermutlich) tausend Exemplare nicht, zumal nicht in einer Notzeit wie dieser. Das Erscheinen des ersten Bands muss aus unbekanntem Grund verzögert worden sein. Von den möglichen Ursachen – Unvollständigkeit des Materials, Geldmangel, Leistungsschwäche der Druckerei, Frage der Sicherung gegen einen unerlaubten Nachdruck, Wahl der Widmungsträger – sei hier die letzte geprüft, weil sie mit ihm den Finanzierer nennt<sup>65</sup>, ohne den die Nordhäuser Musikliebhaber-Verleger nichts hätten ausrichten können. Freilich deckten die Beiträge der Widmungsempfänger nicht alle Ausgaben (Druckerei, Papier, Honorare, „Verwaltung“). Wir können das aus anderen Zahlungsvermerken schließen, unter denen der aus Leipzig für Christoph Demantius 1602 geradezu kläglich anmutet<sup>66</sup>. Man sprach folglich in Nordhausen – wie wir sehen werden – von den eigenen „Kosten“. Andererseits floss durch den Verkauf Geld an die Verantwortlichen zurück.

Herzog Georg von Braunschweig-Lüneburg, Adressat des zweiten Teils, hatte 1636 mit Gründung einer Hofkapelle an seiner neuen Residenz Hannover ein musikfreundliches Signal gegeben<sup>67</sup>. Zu den Voraussetzungen seiner Machterweiterung im Zuge der welfischen Erbteilung gehörte der angesprochene Nordhäuser Konvent von 1635, der den Nordhäuser Musikfreunden so vorteilhaft war. Die Widmungsadresse von 1637 im *Fasciculus secundus* schließt sich dem logisch und „pünktlich“ an. Dieser Teil scheint mit Hilfe seines Widmungsempfängers zuerst finanzierbar geworden zu sein. Und schon bei der gräflich Rudolstädter Hochzeit Anfang Februar 1638 erklangen nicht weniger als 14 Konzerte daraus<sup>68</sup>.

*Fasciculus primus* war an die Stadtväter zu richten, die aber zunächst keinen angemessenen Beitrag leisten wollten oder konnten. Erst der Wechsel im Stadtre Regiment besserte die Lage. Girbert verteilte die Last auf fünf patrizische Schultern. Die beiden an erster Stelle der Widmungszuschrift genannten Bürgermeister Johann Ernst senior und junior kamen aus einer seit Generationen in Nordhausen maßgeblichen Familie. Der jüngere Ernst (1599–1640) ge-

63 Georg Mentz, *Die Matrikel der Universität Jena* 1, Jena 1944, S. 310 (Sommerus, 1632) und 112 (Froman 1634).

64 Johann Heinrich Kindervater, *Nordbusa illustris*, Wolfenbüttel 1715, Nr. 34.

65 Vgl. Jane A. Bernstein, *Financial Arrangements and the Role of Printer and Composer in Sixteenth-Century Italian Music Printing*, in: AMI 43 (1991), S. 39–56, hier S. 41 und 49.

66 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig und Berlin 1909, S. 204. Allerdings darf vermutet werden, dass die Würdenträger auch privat das Werk „subventioniert“ haben.

67 Axel Fischer, Art. *Hannover*, in: MGG 2, Sachteil 4, 1996, Sp. 26 f.

68 Ute Omonsky, *Zur musikalischen Festgestaltung am Rudolstädter Hof in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die gräfliche Hochzeit im Jahr 1638*, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Rudolstadt 1997, S. 95–146, hier S. 109.

langte 1638 in das Amt<sup>69</sup>, zeitgleich mit der ersten Widmungszuschrift. Vermutlich hatte Girbert dessen Ernennung abgewartet, weil Ernst als ein ehemaliger Fürstlich Braunschweiger Rat die Vorreiterrolle des *Fasciculus secundus* unmittelbar einsehen musste: Es bestand ein Nachfolgezwang. Außerdem hatte sich ja die kunstfreundliche Haltung der Patrizierfamilie schon kurz nach Girberts Nordhäuser Amtsantritt (1633) gezeigt, als die damaligen beiden Bürgermeister Johann Wilde († 1635) und Andreas Ernst († 1637) ihm die Aufführung aus den *Engelischen Comedien* anstelle eines der üblichen biblischen Spiele vorschlugen<sup>70</sup>. Ein Sohn dieses Ernst, Johann Christoph (1620–1679), wird dann den Kantor Christian Demelius fördern.

Jedenfalls blieb Teil 1 zunächst Manuskript: Die Bögensignaturen des Gesamtwerks bestätigen das. Für Teil 2 wurden unveränderte Buchstaben zur Zählung benutzt (Cantus 1 = Großantiqua, Cantus 2 = Großfraktur, Cantus 3 = Kleinfraktur, Basso continuo = Kleinantiqua); in Teil 1 erscheinen die Buchstaben in runden Klammern, also erweitert. In beiden Teilen ist die Titelei in die Zählung eingeschlossen (Titel, Widmungszuschriften), also nicht nachträglich gefertigt worden.

*Fasciculus secundus* bietet nicht nur die beiden einzigen Glückwunschedichte, sondern auch – auf dem letzten Blatt von vox 1 – ein zweiseitiges Errata-Verzeichnis für alle Stimmen dieses Teils. Es wird wie folgt begründet:

„Ad B[enevolum] Lectorem. Die Errata welche in Abwesen der Collectorn mit eingefallen/ wird der günstige Musicus theils also zu corrigiren wissen: [...]“.

Es musste wohl sehr rasch gehen, was unsere auf die Finanzierung bezogene Vermutung bestätigt. Und natürlich ist das Errata-Verzeichnis nicht vollständig, wie die unvollständige Bezifferung zu Schützens *Resurrectio* oder *Auferstehungs-Historie* von 1623 lehren wird. Aber auch der noch ruhende erste Teil garantierte keinen durchweg korrekten Satz. Die Offizin des Nicolaus Duncker in Goslar hatte im Notendruck nicht viel Erfahrung und leistete sich metrische Ungeschicklichkeiten beim Zeilenumbruch. Und das verwendete Papier ist selbst für damals besonders schlecht; durchschlagende Drucktypen der Rückseiten machen das Lesen mitunter zur Qual.

## 6. Zur Bearbeitungspraxis

Obwohl ein vollständiges Konkordanzverzeichnis für die 110 Nordhäuserischen Concerte noch nicht vorliegt und seines Umfangs wegen an dieser Stelle auch gar nicht geboten werden könnte, sei doch grundsätzlich zwischen den annähernd originalgetreuen Wiedergaben und den Arrangements unterschieden. In jenen sind die ursprünglichen Ausdehnungen horizontal und vertikal beibehalten. Der Verzicht auf einen zusätzlichen Melodiebass bei den fünf Chorkonzerten Scheins von 1618 bzw. 2/1627 fällt nicht ins Gewicht, da der Basso continuo ebenfalls die Fundamenttöne bringt<sup>71</sup>. Auch die Verselbständigung von Werkteilen ist nicht

69 Kindervater (wie Anm. 64), Nr. 29.

70 Bolte (wie Anm. 25), S. 23.

71 Johann Hermann Schein, *Opella nova* I, hrsg. von Adam Adrio u. S. Helms, Kassel u. a. 1973 (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* 4), Nr. 5, 9, 10, 22 und 29 (= II, 26, 48, 27, I, 41 und 49).

werkwidrig, sofern sonst keine Eingriffe vorliegen. Drei der vier Entnahmen aus Scheidts *Newen Geistlichen Concerten* I (1631) sind verselbständigte „Partes“. Das Exzerpierungsverfahren betraf ferner Großmanns Sammeldruck *Angst der Hellen* (1623), dessen geringstimmige Abschnitte der Herausgeber selbst in einer Übersicht erschlossen hatte<sup>72</sup>: Zehn dreistimmigen und fünf vierstimmigen „Spruchvertonungen“ stehen 43 fünfstimmige gegenüber. Von den dreistimmigen gelangten je eine vom Leipziger Thomaskantor Tobias Michael und vom Jenaer Kantor Nicolaus Erich und die beiden des Jenaer Organisten Caspar Trost in unsere Sammlung (II, 42f. und 45f.).

Schütz hatte solche Auflockerungen in seinem Großmann-Beitrag (SWV 51) vermieden. Dafür gelangten 15 gezählte Miniatur-Concerte (im Umfang von elf bis 56 Semibreventakten) aus seiner *Auferstehungshistoria* von 1623 (SWV 50) hintereinander ins Nordhäuser Repertoire (II, 12)<sup>73</sup>: die umfangreichste Nummer darin. Es sind mit einer Ausnahme (Tenorsolo von Cleophas) zweistimmige Gesänge, und zwar solche einer einzigen Person (sechsmal Jesus = Alt und Tenor, dreimal Maria Magdalena = zwei Soprane, einmal Jüngling im Grabe = zwei Alte) oder zweier Personen (vier Tenor-Duos: eines für zwei Männer im Grabe, drei für Cleophas und Geselle). Da ein einschlägiges Solo fehlt (Jesus: „Fürchtet euch nicht [...]“, 19 Takte), keine „Person“ genannt ist und die beiden letzten Reden Jesu zusammengezogen wurden („Friede sei mit euch [...]“ und „Nehmet hin [...]“), scheint es sich eher um Einlagen in einen verlesenen Text als um Austauschkompositionen zu vorhandenen Vertonungen (von Andreas Finold, Erfurt 1621, oder von Antonius Scandellus in der Goslarer Einrichtung von 1621)<sup>74</sup> zu handeln.

Unter den toleranten Bedingungen des alten Werkbegriffs überwiegen die annähernd originalgetreuen Übernahmen 1637/38. Auf die Ausnahmen macht im *Fasciculus primus* dreimal die Titeltokenzeichnung „ad imitationem [...]“ aufmerksam, stets verbunden mit Oehme als Bearbeiter (dessen Name in den Registern jeweils alleine erscheint). Sie betrifft zweimal Hans Leo Haßler (*Verbum caro factum est*, I, 34 = 1591, 30, *Alleluja, laudem dicite*, I, 47 = 1601, 18) und einmal Schein (*Gott sei gelobet und gebenedeiet*, I, 37 = 1626, 13 und 14). Diese Beiträge zur musikalischen Parodie<sup>75</sup> können hier nicht weiter geprüft werden.

Zwischen „annähernd originalgetreu“ und „ad imitationem“ befinden sich zwei Schützwerke von 1619, auf die Wolfram Steude hingewiesen hat<sup>76</sup>: *Lobe den Herren, meine Seele* (SWV 39 = I, 52) und *Alleluja, lobet den Herren in seinem Heiligtum* (SWV 38 = II, 55). Das erste von „Heinrich Schützen“ ist mit den Stichwörtern „Chorus“ und „Concerto“ als Auszug bzw. als vertikale Verkleinerung kenntlich, das zweite von „And[reas] Ohm[e] Org[anista] Nort[husanus]“ verschweigt den eigentlichen Urheber aus unbekanntem Grund. Es folgt, wie gesagt, denselben gestalterischen Prinzipien, wie sie Petri 1633 bei zwei anderen achtstimmigen Vor-

72 Sauer (wie Anm. 44), Notenteil, S. XVI.

73 Steude (wie Anm. 47), S. 226.

74 Finolds Vertonung (1621) nennt das Inventar von 1669 unter Nr. 11.

75 Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), S. 299. Über „Verbum caro factum est“ vgl. vom Verf.: *Schonzeit für Nachtigallen: Nordhäuser Musik im Dreißigjährigen Krieg*, in: Nordhäuser Nachrichten 12 (2003), S. 4f.

76 Steude (wie Anm. 47), S. 226.

lagen angewendet und ausführlich beschrieben und begründet hatte<sup>77</sup>. Einen solchen Kommentar konnte man sich in Nordhausen nicht leisten. Da der erste Teil mit seinen drei korrekten Kurzbezeichnungen für die Parodie später gedruckt wurde als der erste, war man entweder auf die korrekten Überschriften erst nach Erscheinen des zweiten Teils gekommen – vielleicht nach einem Einspruch von dritter Seite –, oder der Setzer hatte eigenmächtig von zwei im Manuskript angegebenen Namen den ersten weggelassen, und bei der verspäteten Korrektur wurde dieser neue Fehler übersehen. Auch die Namensform „Ohm.“ in den beiden Oehme-Stücken II, 34 und II, 55 ist ja unkorrekt. Überdies wäre ein *ad-imitationem*-Vermerk der einzige im zweiten Teil; er fiel sehr heraus, und das beim Schluss-Konzert der ganzen Sammlung. Schließlich ist zu bedenken, dass nur jene Bearbeitungen so gekennzeichnet sind, deren Autoren nicht mehr am Leben waren. Haßler und Schein konnten ihre Arbeiten nicht mehr um- und weiterformen – im Gegensatz zu Schütz. Und Oehme brachte Eigenes hinzu (etwa das geradtaktige Concerto „Alleluja“ unmittelbar nach der Eröffnungstripla mit diesem Ruf oder das dreistimmige Fugato von Vers 2 „Lobet ihn“, jeweils sieben Takte), und er trug insgesamt die Verantwortung für diesen Satz mit drei tiefen Stimmen. Da das Gesamtprogramm für beide Teile feststand und Oehme sich im ersten Teil angemessen vertreten wusste, bestand eigentlich kein Anlass für ihn, sich mit fremden Federn zu schmücken, zumal mit solchen, die der Fachmann sofort erkennen musste. Jedenfalls gilt auch hier der Grundsatz: in dubio pro reo.

Eine anders anspruchsvolle Bearbeitung liegt in Rautensteins Hohe-Lied-Vertonung *Ich suchte des Nachts in meinem Bette* für Sopran und Tenor vor, der zwei weitere Kompositionen dieses Komponisten folgen (I, 38–40). Das grundsätzlich gleiche Stück findet sich in der Dresdner Quelle Schellenberg 13, und zwar in der letzten Handschriftenlage unter Nr. 278. Es steht hier nicht nur in einer anderen Tonart (in *a* statt in *g*), sondern bringt im gleichen Grundriss und mit den gleichen Singritornellen manche andersartigen Verläufe und ist durch die Fortsetzung von Vers III, 4 auch länger (195 statt 159 Takte)<sup>79</sup>. Statt einer Bezifferung weist der handschriftliche Bass zur Orientierung des Spielers viel Singtext auf. Wir haben hier wohl eine Quedlinburger Hochzeitskomposition vor uns, die Rautenstein dann selbst für den Nordhäuser Druck überarbeitet und komprimiert hätte. Da die relative Selbständigkeit von Schellenberg 13 bereits im Zusammenhang von Heineccius deutlich geworden ist, kann dieser Befund nicht überraschen: Der zuständige Kirchenmusiker und Schreiber (Georg Klemm?)<sup>80</sup> zog zu seinem Repertoire u. a. zwar dieselben Komponisten des Harzraums heran wie die Nordhäuser, aber er folgte dabei den Originalen und nicht dem Druck von 1637 (wie das ausgiebig etwa in Helmstedt mit 22 Entnahmen aus dem *Fasciculus primus* der Fall war)<sup>81</sup>.

77 Braun (wie Anm. 51).

78 Werner Braun, Art. *Rautenstein*, in: MGG 11, 1963, Sp. 53 f.

79 Die Luckauer Fassung, mit der sich die Magisterarbeit von Ekkehard Krüger beschäftigt (*Musiksammlungschriften im Archiv der Nikolaikirche Luckau*, Berlin TU 1997, S. 45 f.) ist eine Abschrift nach dem Nordhäuser Druck. Die Fassung Schellenberg konnte Keller nur anhand des Cantus einsehen.

80 Steude (wie Anm. 39), S. 212 f.

81 Daniela Garbe, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1998 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 33), Bd. 2, S. 150 u. ö. Unter den kopierten Autoren befindet sich als Nr. 196 unser Prössel (= Pseudo-Prætorius): S. 31.

## 7. Generalbässe

Alle 110 Concerte sind mit dem „Basso continuo pro Organis“ ausgestattet. Insofern befindet sich die Nordhäuser Sammlung im Einklang mit der Entwicklung. Doch die Erwartung, dass die einstimmigen Gesänge reicher beziffert vorlägen als die zwei- oder dreistimmigen, erfüllt sich nicht. Etwa die Hälfte der „Monodien“ ist frei von Zusatzzeichen, was vor allem an den vielen Viadana-Tonsätzen liegt. Girberts c-jonisches Concert I, 22 *Trau nimmermehr deinem Feinde* (Sirach 12, Vers 9–11) weist zweimal ein Kreuz vor *e* auf (Semibrevistakt 53 und 92), das entweder die fa-Erniedrigung zu *es* (im Hexachordum durum) verhindern oder ein zusätzliches *gis* anzeigen soll. Sonst ist der Bass „unbeziffert“, also etwa auf dem Stand von Viadana (1615) oder der venezianischen *Ghirlanda sacra* (1625). Demgegenüber erweist sich Vorgänger Prössel als fortschrittlicher. Er bietet die Ziffern 6, 6 5 und 7 6, allerdings nur in sieben von 69 Takten. Schon dieser Vergleich zeigt, dass auf die Vereinheitlichung verzichtet wurde; jedes Stück verblieb nach Möglichkeit in der Schreibart seines Autors. Wir können also (etwa) Girbert-, Prössel-, Rautenstein- und Oehme-Bässe unterscheiden.

Die häufigere Bezifferung der zweistimmigen Sätze erklärt sich aus der fundamentierenden Nachzeichnung von zwei Melodien. Doppelziffern wie  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix} \begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$  wurden nötig, obwohl auch einfache Ziffern solche Verläufe wiedergeben. Die Ziffer 4 ist eine doppelte Dissonanz, noch kein „Sekundakkord“<sup>82</sup>. Bei Kleinterztonarten bewirkt die akzidentielle Erhöhung der Terz in unmittelbarer Wiederholung Ziffernreichtum (Rautenstein: *Ich suchts des Nachts*, II, 38, und *Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen*, II, 39).

Doch von Ziffernbesessenheit kann keine Rede sein. In dem Auszug zum Schütz-Psaln *Lobe den Herrn, meine Seele* I, 52, sind diese Angaben fast vollständig verschwunden. Im zweiten „Vers“ zur *Resurrectio* von 1623 (II, 12, „Sie haben den Herren weggenommen“), die original das Fundament als Tenor notiert, bedingt die Umschlüsselung in den Bass teilweise andere Ziffern, weil Haltenoten die ursprüngliche Beweglichkeit ersetzen. So entwickelt sich eine Ganzenoten-Skala von *B* bis *b* mit jeweils einer 5 6-Bezifferung. Erstherausgeber Philipp Spitta, der 1885 einige Ziffern der Nordhäuser Fassung von Schützens *Historia* und einer davon abhängigen Kasseler Handschrift übernommen hat<sup>83</sup>, geht auf diese wichtige Variante nicht ein. Ab Vers 13 („Dies sind die Reden“) fehlt wieder jede Bezifferung.

Der einzige als Bearbeiter von Fremdwerken in unserem Repertoire genannte Musiker, Oehme, scheint nicht nur Satzstrukturen verkleinert, sondern sie auch durch zugefügte Orgelbässe vergrößert zu haben. Hier konnte er sich als Modernisierer fühlen, denn die rein vokale Geringstimmigkeit lebte allenfalls in didaktischen Übungsstücken fort. Oehme spielte damit eine ähnliche Rolle wie der Speyerer Organist Caspar Vincentius zwanzig Jahre zuvor in dem Schadaeus-Repertoire<sup>84</sup>. Zwei der neuen Orgelbässe (zu *Musae Sioniae* IX, 1610) hat Blume in der Praetorius-Ausgabe abgedruckt: *Christ lag in Todesbanden* (II, 29) und *Christ fuhr gen Himmel*

82 So in dem übernommenen Choralkonzert „Nun freut euch, lieben Christen gemein“ von Michael Praetorius aus dessen *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* (1619), hrsg. von Wilibald Gurlitt, Wolfenbüttel-Berlin 1930 (= *Gesamtausgabe* [wie Anm. 20], Bd. 17), S. 1–2. Zur „2“ bei Schütz vgl. Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel u. a. 1960 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 18), S. 76.

83 Philipp Spitta, Vorwort zu SGA 1, S. XIV–XVIII.

84 Finkel (wie Anm. 4), S. 221–226; Braun, *Musiktheorie* (wie Anm. 75), S. 173.

(II, 30). Obwohl er auf „Quintparallelen zu den Oberstimmen“ darin hinwies, hielt er es für möglich, „daß die beiden [...] Generalbaß=Stimmen von Praetorius selbst stammen“<sup>85</sup>.

Vergleicht man die nachträglichen und die originalen Orgelbässe, so ergeben sich in der Tat wesentliche Gemeinsamkeiten. Sie wechseln zwischen kontrapunktischer Obligatheit und einem bloßen Nachzeichnen des vorhandenen Tonsatzes. Obligatheit bedeutet, dass aus Bicinien Tricinien zu entstehen scheinen, in welchen rhythmisch analog bewegte perfekte und imperfekte Konsonanzen zugefügt und Kadenzvorgänge vervollständigt werden (also Auflösung der Sekund in die Terz als  $\frac{3}{4}$ ). Die nachzeichnende Eigenschaft ist die des Basso seguente, der die Stimmen im Einklang oder in der unteren Oktav mitspielt und sich dabei besonders an die jeweils tiefste Stimme heftet<sup>86</sup>.

Praetorius neigt jedoch in seinen durchweg eigenen Sätzen stärker der seguente-Technik zu als sein Bearbeiter, der sich nur in seinen Werkinicien zurückhält (I, 29, 34, 43, 47, II, 34). Darin zeigt sich einerseits ein Traditionalismus bei Praetorius selbst, andererseits das Diktat des Choral, der herausgestellt und nicht verdeckt werden will. Oehme dagegen trachtet in seinen signierten Arbeiten nach einer neuen, zusätzlichen „Stimme“; sie ist von ihm nicht – wie die Orgelbässe von Praetorius – „ad libitum“ gedacht. Die fundamentale Ruhe der original einstimmigen Kompositionen – keine „Monodien“ in Blumes Sinn<sup>87</sup> – kommt für sie nicht in Betracht. Übrigens bietet jede der Oehme-Parodien ein kurzes Orgel-Solo; der Generalbass hat in ihnen einen hohen Rang.

In diesem Zusammenhang sind nun auch die „Nordhäuser Quinten“ zu sehen. Die Unselbständigkeit des Basso seguente kann sie vorübergehend zulassen<sup>88</sup>, aber als schön wurden sie darum nicht empfunden. Praetorius vermeidet sie. Einige Generalbass-Quinten aus der Nordhäuser Bearbeitung werden von Blume genannt. Weitere kommen in anderem Zusammenhang vor<sup>89</sup>. All das spricht wohl für eine jüngere Maßnahme.

Als Sammlung von geringstimmigen Vokalkonzerten mit Basso continuo gehört die Goslar-Nordhäuser Publikation von 1637/38 eher dem Organisten- als dem Kantorenstand an. Wir finden Tastenmeister hier sowohl unter den auswärtigen Autoren (etwa Urban Loth in Passau, Posch in Klagenfurt, Scheidt in Halle) als auch unter den heimischen Beitragern. Dass die Freie Reichsstadt Nordhausen ihnen die Ehre gibt, ist kein Zufall und markiert einen sozialgeschichtlichen Unterschied zu Kursachsen, wo die Musikkultur von den Kantoreien und den Kantoren geprägt wurde.

85 Blume (wie Anm. 20), S. XLIII f.

86 Lars Ulrich Abraham, *Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berlin 1961 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 3), S. 30 f.

87 Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der evangelischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925 (Reprint Hildesheim 1975). Analog dazu: Hans Heinrich Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: AfMw 14 (1957), S. 61–82, vor allem Abschnitt III. „Der monodische Generalbaß“, S. 73–78.

88 Blume (wie Anm. 85), S. XLIV.

89 Lauterwasser (wie Anm. 34), S. 103.

## 8. Druck-Privileg

Schutzrechte gegen unerlaubten Nachdruck wurden durch den Kaiser für die Buchmessen der Freien Reichsstadt Frankfurt am Main und durch den Kurfürsten von Sachsen für die kurfürstlich sächsische Handelsstadt Leipzig vergeben<sup>90</sup>. Druckerzeugnisse anderer Territorien wendeten sich bei Bedarf an eine der beiden Adressen (oder an beide). Braunschweig konnte also kein eigenes Urheber-Schutzrecht vergeben. Die kaiserliche Reichsstadt Nordhausen war dem Kurfürsten politisch und wirtschaftlich eng verbunden; dieser Schutz bot sich 1637/38 an.

Über die Praktiken des Oberkonsistoriums zu Dresden bei Verleihung eines Druckprivilegs ab 1612 unterrichtet ein Aktenstück<sup>91</sup>. Demnach mussten statt wie bisher eines Geldbetrags Freiemplare abgegeben werden, deren Zahl 1617 auf 18 angestiegen war. Das löste Drucker-Verleger-Proteste aus oder wurde einfach nicht befolgt, was wieder amtliche Maßnahmen nach sich zog. Die Nordhäuser Drucke liegen später als diese Aktenvermerke; die Bedingungen mögen aber noch die gleichen gewesen sein.

Beide Fasciculi vermerken nun jedoch nicht einfach „Cum privilegio Serenissimae Electoris Saxoniae“ (wie Schütz' *Kleine Geistlichen Concerte* von 1636), sondern „Cum Gratia & Privilegio [...]“. Dieser Wortlaut findet sich bereits in den Florilegien des Erhard Bodenschatz 1603, 1618 und 1621 (1603 mit der Geltungsdauer „ad decennium“)<sup>92</sup>. Im katholischen München konnte Georg Victorinus bei seiner *Siren coelestis* von 1616, die er Herzog Wilhem von Bayern widmete, „Cum gratia & privilegio Caes[are]i Majes[tatis]“ aufwarten<sup>93</sup>. Diese Gnade dürfte eine kostenlose Privilegierung enthalten haben, sonst wäre sie wohl nicht erwähnt worden. Die Nordhäusischen Konzerte gerieten dadurch in einen Rang, wie er der Repertoire-Sammlung einer Fürstenschule (Pforta bei Naumburg) zuteil geworden war. Das aber scheint auf irritierende Weise mit Schützens dominierender Stellung in Kursachsen und mit seinem Bemühen auch um kaiserlichen Schutz (1637 und 1642) zu kollidieren, auf das zuerst Othmar Wessely (1953) aufmerksam gemacht hat<sup>94</sup> und das durch Wolfram Steudes Nachweis von Werk-Eingriffen durch die kaiserlichen Nordhäuser (1968) weitere Brisanz erhalten hat<sup>95</sup>.

Dass Girbert sich mit den von ihm ausgewerteten noch erreichbaren Komponisten „nach Billigkeit verglichen“<sup>96</sup> hätte, ist unwahrscheinlich, denn Sammeldrucke lebten vom Nachdruck, und die Schutzrechte betrafen offensichtlich eher Druckerzeugnisse im Ganzen denn Einzelstücke daraus. Ferner bedeutete die Übernahme in ein behördlich gefördertes Gesamtwerk nicht „Raub“, sondern „Ehre“; sie befestigte den Ruhm des betreffenden Autors und

90 Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel u. a. 1962 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 20), S. 189.

91 *Acta Die privilegierten Bücher betr[effende] de a[nno] 1612*, LHA Dresden, 10 745, Nr. 1.

92 Eitner (wie Anm. 6), S. 236 f. und 266. In Venedig hieß es schon 1549 „con gratia et privilegio“: Bernstein (wie Anm. 65), S. 42.

93 Eitner ebd., S. 260.

94 Vgl. Moser (wie Anm. 15), S. 616–619; auf die falschen Einzelangaben (S. 617) sei hier nur pauschal hingewiesen.

95 Steude (wie Anm. 47), S. 226 f.

96 Pohlmann (wie Anm. 90), S. 288.

konnte darüber hinaus weiteres Interesse an seinem Werk wecken. Die Ausnahme im zweiten Teil der Nordhäusischen Konzerte lässt – wie gesagt – verschiedene Deutungen zu, und es bleibt durchaus denkbar, dass sich Schütz auch wegen dieser Nummer um kaiserlichen Schutz bemüht hat<sup>97</sup>. Das kursächsische Privileg war allerdings nicht rückgängig zu machen, und so ist auch eine allgemeinere Deutung der Gleichzeitigkeit möglich: Schütz wollte sich in kaiserliche Märkte einschalten, auf die er so unmittelbar aufmerksam geworden war.

Dass die Nordhäuser glaubten, bona fide gehandelt zu haben, geht aus ihrem Anspruch hervor, angeblich falsch geschriebene und vom Verlust bedrohte Singvorlagen zu ihrem Repertoire richtiggestellt bewahren zu wollen. Sie hätten es – so heißt es in der Widmungsschrift an Herzog Georg von Braunschweig-Lüneburg –

„zu öffentlichem Truck wie wir vermeinen/ ohne Vnwillen der Autoren selbst / welcher vornehmen *Operibus* wir hiermit keinen Abbruch zuthun gemeinet/ auff vnser Kosten außgeantwortet vnd befördert/ keineswegs zweifelnde/ rechtschaffene MusicFreunde/ auch angeführte *Autores* selbst/ dieses vnser wolgemeintes fürnehmen im besten vermercken werden.“

Tatsächlich wurden ja Notendrucke massenhaft kopiert, und keineswegs so sorgfältig, als dass nicht manche Autoren – darunter Schütz – um ihren guten Ruf sich hätten sorgen müssen. Wenn auch ein „Collector“ für eine korrekte Werkgestalt eintritt, er in die Zusammenstellung von Einzelwerken Arbeit investiert und er sich in Unkosten stürzt, so rechtfertigt das seinen Anspruch auf behördlichen Schutz. Darüber hinaus verantwortet er kunstrichtige Arrangements. Dass er einen eigenen kompositorischen Leistungsbeleg bringt (Bodenschatz, Donfridus, Girbert), belegt zwar seine Kompetenz, kann aber auch unterbleiben (Schadaeus). Er bereichert seine Kunst durch eine jeweils einzigartige Zusammenstellung von Tonsätzen. Schon insofern konkurrierten Sammeldrucke nicht mit Individualdrucken.

Die gleichwohl zwischen Schütz und den Nordhäusern bestehende latente Spannung resultiert weniger aus dem Problem in II, 55 als aus dem Verhältnis zwischen Verleger- und Urheber-Recht<sup>98</sup>. Das erstere galt damals mehr, heute steht dagegen der Autor im Vordergrund. Schütz wünschte sich zwar eine Entlohnung bei Entnahme eines Einzelsatzes und dessen korrekte Wiedergabe, befürchtete aber in erster Linie eine Beraubung in toto, wie sie dann sein Vetter Heinrich Albert erleiden musste. In seiner Eingabe um Verlängerung des kaiserlichen Schutzes 1642<sup>99</sup> stellt sich der Dresdner Kapellmeister insofern auf das dominierende Verleger-Recht ein, als er von seinem teilweisen Selbstverlag spricht, also von seinen *Psalmen Davids* (1619) und von seiner Absicht, weitere Arbeiten auch „zu verlegen“<sup>100</sup>. Den drei „mit Römischer Keyserlicher Freyheit“ erschienenen und in zwei Fällen mit dem Reichsadler geschmückten Veröffentlichungen *Kleine Geistliche Concerte* II (Dresden 1639) und *Symphoniae sacrae* II und III (Dresden 1647 und 1650) ist der Selbstverlag durch das Fehlen eines (Berufs-)Verleger-Namens zum Ausdruck gebracht. Aber die jeweils vier Freixemplare für Wien wird Schütz ordnungsgemäß abgeliefert haben.

97 Das Gesuch von 1637 ist nicht erhalten. Überträgt man zur genaueren Datierung den „25. April“ vom Verlängerungstag auf die erste Eingabe, so hätte diese genau einen Monat nach Ausfertigung der Widmungsvorrede an Herzog Georg gelegen.

98 Pohlmann (wie Anm. 90), S. 167.

99 Wiederabdruck des Texts ebenda, S. 287 f.

100 Ebenda, S. 281.