

Kanons aus dem Leipziger Collegium musicum (1662 und 1673)

WERNER BRAUN

Seit 1673

Collegium musicum hießen städtische Kantoreien, Hofkapellen, Stadtpfeifereien und weniger stabile Musiziergemeinschaften. Dass diese Sammelbezeichnung heute nur noch auf die Universitätsmusik bezogen wird¹, erklärt sich aus den erfolgreichen akademischen Wiederbelebungsversuchen in Leipzig seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert: Hörer aller Fakultäten trafen sich zu gemeinsamen Übungen und Aufführungen alter Musik, um im gemeinsamen Singen und Spielen die Repertoirekenntnisse zu erweitern, die persönliche Freizeit sinnvoll zu gestalten und die Geselligkeit zu pflegen.

Im ‚alten‘ Collegium musicum der mitteldeutschen Universitäts- und Handelsstadt Leipzig standen handfestere Aufgaben im Vordergrund. An den vier donnerstäglichen Quartal-Oratorien sangen die Leipziger Thomaner „alte lateinische motetten“ (natürlich aus dem *Florilegium Portense*). Bei den drei hohen Festen und am Reformationstag besorgten jedoch Studenten die Musik, weil die Schulknaben, die Stadtpfeifer und der Thomaskantor nun an ihren ‚Stammkirchen‘ beschäftigt waren. Die Studenten warteten zwar unentgeltlich auf, aber sie hofften sich für ihre Mitwirkung als Kopist, Sänger, Spieler oder als Poet² ein späteres Schul- oder Kirchenamt³.

„Ad hoc“-Honorare lockten bei bürgerlichen „Gelegenheiten“. Die nach heutigen Maßstäben kleinstädtischen Verhältnisse in der großen Stadt verwischten die Grenzen zwischen Hörsaal und Wohnzimmer oder Kirche, zumal ja ehemalige Universitätsabsolventen auch in bürgerlichen Ämtern bestimmend waren oder neben dem zusätzlich städtischen Amt an der Hochschule lehrten⁴.

Im folgenden beschränke ich mich paradigmatisch auf zwei nur wenig bekannte Graduierungskompositionen in Leipzig. Zuvor aber soll der organisatorische Rahmen abgesteckt werden, denn hier bestehen noch viele Unsicherheiten. Die allgemeine universitäre Festmusik, die im 18. Jahrhundert die private weitgehend ablösen sollte⁵, steht hier nicht zur Diskussion.

- 1 Vgl. die beiden Artikel von Emil Platen in MGG2: *Collegium musicum*, Sachteil 2 (1995), Sp. 944–951, u. *Universität und Musik*, Sachteil 9 (1998), Sp. 1177–1186.
- 2 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs 2: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 335 (Christian Weise) und S. 337 (Joachim Feller).
- 3 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*. Leipzig u. Berlin 1909, S. 131. Peter Wollny (*Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz*, in: SJB 23 [2001], S. 8–12) bringt die Grimmaer Handschriftenbestände von Georg Reiche, Magister Johann Stohr und Friedrich Adami mit der Leipziger Universität in Verbindung. Vgl. insgesamt Werner Neumann u. Hans-Joachim Schulze, *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Kassel u. a. 1963 (= Bach-Dokumente 1), S. 42–45.
- 4 Konrad Krause, *Alma mater Lipsiensis. Geschichte der Universität Leipzig von 1409 bis zur Gegenwart*, Leipzig 2003, S. 63.
- 5 Außer der Promotionskantate (*Siehe der Hüter Israel*, nicht erhalten, BWV Anh. 15) und anderen Kirchenstücken hat Johann Sebastian Bach vor allem politische Glückwunschkantaten mit dem Leipziger Collegium musicum aufgeführt. Werner Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, in: BJ 47 (1960), S. 5–27; Reinhard Szeskus, *Bach und die Leipziger Universitätsmusik*, in: BzMW 32 (1990), S. 161–170. – In der vorbachischen Ära traten die Leipziger Collegia musica wohl „nur gelegentlich“ in Erscheinung, nicht „tur-

1. Musik zu Graduierungen

Wie alle „Actus“ fanden die Graduierungen in der Universitätskirche Sancti Pauli statt⁶. Es handelt sich in sozial aufsteigender Reihe um das Baccalaureat, das Magisterium, das Licentiat und das Doctorat. Wir besitzen dafür (und zu den akademischen Begräbnisfeiern) vom ausgehenden 16. bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert rund ein Dutzend Werke, erstaunlich wenig im Verhältnis zu den tatsächlichen Graduierungen: Die zehn Semester vom Winter 1659 bis zum Sommer 1664 erbrachten beispielsweise jährlich über 25 philosophische Magister, dazu noch in den drei oberen Fakultäten (Theologie, Jurisprudenz und Medizin) 35 Lizentiate (2 x 14 plus 7) und 49 Doctorate (10 plus 33 plus 5)⁷. Das ergibt fast 110 Ernennungen. Daraus ist nur eine einzige Lizentiatenmusik erhalten. Da ein so großer Verlust unsere Vorstellungen übersteigt und andererseits keine Feier auf Musik verzichtet haben dürfte, wird man Lob- und Dankpsalmen gesungen und Instrumentalmusik aus dem Repertoire gespielt haben. Wir besitzen keine genaue Ablaufsschilderung, doch waren gedruckte Gelegenheitskompositionen offensichtlich nicht zwingend vorgesehen. Billigere Einblattdrucke von Gedichten fielen häufiger an. Da die Kosten zu Lasten der Kandidaten gingen (wie auch die Bewirtung der Gäste)⁸, dokumentiert jede erhaltene Gelegenheitskomposition einen besonderen Ehrgeiz des Geheilten.

Die vier genannten Grundtypen tendierten zu jeweils eigenen kompositorischen Formen oder Besetzungen. Der Baccalaureats-Glückwunsch von Johann Lyttich (1610) benötigt acht Stimmen, um die große Kandidatengruppe ‚abzubilden‘⁹. Sechs Stimmen waren damals für den „Magister“ nötig, so bei Christoph Demantius (1595)¹⁰, bei Georg Engelmann d. Ä. (1618)¹¹ und bei Marcus Dietrich (1630). Mit fünf ‚Madrigal‘-Stimmen bestritt Samuel Michael 1627 seine anspruchsvolle Doctoratsmusik für den Juristen Georg Ernst Mosbach¹². Er bediente sich bereits eines deutschen Texts. Dazu kam die zeitbedingte Verminderung der Vokalstimmen. Johann Rosenmüller belegt ab 1649 die deutsche Magisterarie mit zwei Singstim-

nismäßig“. Vgl. Andreas Glöckner, *Bachs Leipziger Collegium musicum und seine Vorgeschichte*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten* 2, Stuttgart 1997, S. 105–117, hier S. 105.

- 6 Der Lageplan des gesamten ‚Campus‘ um 1543 bei Krause (wie Anm. 4), S. 55.
- 7 Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Bd. 2, Leipzig 1909, S. XXXIV und XXXVII. Diese zusammengefassten Angaben differieren gegenüber denen für die einzelnen Semester auf S. LII f.
- 8 Schering (wie Anm. 2), S. 312 f. und 337. – An der besonders teuren Königsberger Universität kostete die Promotion an einer der höheren Fakultäten im 17. Jahrhundert (einschließlich Doktor-Schmaus) ein Vermögen, wenn man den angegebenen 1000 Talern Glauben schenkt. Manfred Komorowski, *Promotionen an der Universität Königsberg 1548–1799*, München u. a. 1988, S. XI.
- 9 Drei von acht Stimmen (Cantus und Altus vom ersten Chor, Basis vom zweiten) in der Bibliothek der Wenzelkirche in Naumburg.
- 10 Reinhard Kade, *Christoph Demant. 1567–1643*, in: VfMw 6 (1890), S. 476.
- 11 Wustmann (wie Anm. 3), S. 139–142.
- 12 Georg Ernst Mosbach – nicht „Noßbach“ wie bei EitnerQ (Bd. 5, S. 462) – war wohl der Sohn des regierenden Bürgermeisters Ernst Mosbach, immatrikuliert Wintersemester 1606, nach 1620 Baccalaureus, 16. November 1627 Lizentiat beider Rechte (Erler, wie Anm. 7, Bd. 1, S. 282). Voller Titel der *Canzonett* bei Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, Berlin 1883, Reprint Hildesheim 1969, S. 281, Nr. 1. Heute fehlen in der Krakauer Biblioteka Jagiellońska die beiden Diskante.

men und dreistimmigem Strophenritornell. Drei weitere Gesänge dieser Art gab Nikolai-Kantor Elias Nathusius 1653–1657 bei verschiedenen Leipziger Verlegern heraus¹³.

Im Gegensatz zum musikalischen Privilegienwesen, das Zuständigkeit beschützte, Konkurrenz aber auszuschließen suchte, fehlen die akademischen Parallelen weitgehend. Jeder in Leipzig immatrikulierte Komponist konnte mit einem Auftrag rechnen; mitunter wurde nicht einmal die „Inskription“ verlangt. Adam Krieger und Johann Pezel waren in dieser Beziehung ungebunden. Krieger nannte sich 1656 „der Freyen Künste Beflissener“¹⁴, was auf das hallische Gymnasium verwies¹⁵, und Pezel nannte sich „Director collegii musici“ allein kraft seines Musikertums (wir werden darauf zurückkommen). Die beamteten Universitätsmusiker – Sethus Calvisius als „Cantor“ 1581/82, Georg Engelmann d. Ä. als „Organist“ ab 1596, Werner Fabricius von 1656 bis zu seinem Tod 1679 als „der erste sicher nachweisbare Universitätsmusikdirektor in Leipzig“¹⁶ – haben sich durch die Beauftragung jüngerer Studenten eher ent- als belastet gefühlt. Von Fabricius besitzen wir nur eine einzige Magisterarie (1656), und zwar des einfachsten Typs¹⁷. Ihr Kurztitel *Gedoppelte Frühlings-Lust* bezieht sich auf die ‚Graduierungsheirat‘ des frisch ernannten Magisters Sigismund Sulzberger, der das berufliche mit dem privaten Fest verband, wie manch anderer¹⁸. Eine familiäre Intimität prägt denn auch das Stück. Auch der letzte Anflug von akademischer Gelehrsamkeit ist daraus verschwunden.

2. Eine Lizentiatenaria von 1662

Auf der höheren Linie Michaels bewegt sich unser erstes (anonymes) Beispiel¹⁹ (Abbildung 1) durch seinen artifiziellen Gestus, der auf eine mithörende Gattin keine Rücksicht nimmt. Wir bezeichnen es als „Aria“, weil die Musik strophisch wiederholt und durch ein ebenfalls wiederkehrendes „Ritornello“ in dieser Form bestätigt wird. Thomaskantor Knüpfner nennt zehn Jahre später seinen vierstimmigen Universitätstrauerkanon „Melisma“, was ja ebenfalls eine Strophenvertonung meint, obwohl seine „Ode“ aus gegebenem Anlass „a capella“ erklang. Außerdem wird sich zeigen, dass „Lieder“ oder „Arien“ in Kanonform damals nicht unbekannt waren. Unsere muntere Komposition gehört offenbar in die Vorgeschichte der Leipziger Begräbniskanons²⁰.

Um so mehr verwundert die Nennung allein des „Collegii musici“ als Absender. Waren doch alle bisherigen Graduierungsmusiken mit dem Namen ihres Komponisten versehen, auch die musikalisch anspruchslosen. Diese Unterlassung bedeutet, dass der gesuchte Autor in Leipzig weder immatrikuliert noch einschlägig bekannt gewesen ist. Aber er verfügte über

13 Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Michael Maul in Leipzig.

14 Helmut Osthoff, *Adam Krieger (1634–1666). Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1929, S. 14.

15 Von Krieger stammt auch eine in Halle 1651 gedruckte poetische Arbeit: *Das neugeborne Jesulein* (Mitteilung von Herrn Kollegen Dr. Peter Wollny).

16 Michael Märker, Art. *Fabricius, Werner*, in: MGG2, Personenteil 6 (2001), Sp. 639.

17 Ich danke Herrn Dr. Lutz Mahnke von der Ratsschulbibliothek Zwickau für Überlassung einer Kopie.

18 Vgl. Krause (wie Anm. 4), S. 63.

19 Aus dem Stadtarchiv Nordhausen mir von Herrn Dr. Michael Maul freundlich zur Verfügung gestellt.

20 Werner Braun, „*Inserere saepe fugas, et erit subtile poema*“: *Ein humanistisches Kanonmodell im mitteldeutschen Barock*, in: JbMBM 2003: *Klopstock und die Musik*, S. 349–364.

Abbildung 1: Frober Zuruff an // Den // Wol=Ehrenvesten / Groß=Achtbaren und // Hochgelahrten // Herrn Johann=Ernst // Noricum, // bey // Seiner LICENTLATUR // aus sonderbarer Schuldigkeit // abgelegt // vom COLLEGIO MUSICO. // Leipzig // Bey Johann=Erich Hahn / 1662.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Nordhausen.

Canon perpetuus in Hypodiapason.

Organo.

Alto.

Canon perpetuus in Hypodiapason, per motum Contrarium.

Ritorn.

Ritorn.

Ritorn.

1. Steig auff und nähre Dich dem Eh-
 2. ren Thron Dir der Ehre gleich in die Lu gen kün! Denn hat gehiet dem Me-
 3. den Was du der Mehen nicht erdlich mag emp- I
 4. fang! Das Du den Jamb der Ehrlichheit verheit
 5. Die Dreyfchafft der Heyden firt Dreyf-
 6. te: Der Himel freich den Erden über Dich!

1. dem Mehen Ehre! Der dmb die Lu - - - send hat - - - stehmet. Hier ist das zum lohn! Darauf - - - Du - - - Dich gehiet
 2. was dem ehren! Was die Ehre - - - sich id - - - se vor? Was an dem Erden Mehen
 3. was das mit dreyen! Was das die Ehre - - - was sich - - - er führt. Die Pfen wehen sich an! so lang - - - ein - - - Ehre
 4. was das mit dreyen! Die lohn bei - - - nem Wer - - - so beg. Duff die Ehre wehen mit lre - - - er - - - Ehre
 5. was die Ehre! Duff dich sich id - - - weh - - - reidit hin - - - ter sich! Duff dich die Ehre! So lang - - - du - - - erlich! So lang erlich.

1. dem Mehen Ehre! Der dmb die Lu - - - send hat - - - stehmet. Hier ist das zum lohn! Darauf - - - Du - - - Dich gehiet
 2. was dem ehren! Was die Ehre - - - sich id - - - se vor? Was an dem Erden Mehen
 3. was das mit dreyen! Was das die Ehre - - - was sich - - - er führt. Die Pfen wehen sich an! so lang - - - ein - - - Ehre
 4. was das mit dreyen! Die lohn bei - - - nem Wer - - - so beg. Duff die Ehre wehen mit lre - - - er - - - Ehre
 5. was die Ehre! Duff dich sich id - - - weh - - - reidit hin - - - ter sich! Duff dich die Ehre! So lang - - - du - - - erlich! So lang erlich.

eine kompositorische Kompetenz, die dem gesellschaftlichen Rang seines Auftraggebers entsprach. Der *Frober Zuruff* von 1662 gehörte gleichsam als zweiter Teil zur Festschrift *Ruhm und Ehren=Fackel* „etlicher“ im Collegium Justinianum zu Leipzig „Befindliche[r] Rechts= Beflissene[r]“²¹ anlässlich der am 18. September vollzogenen Ernennung des Nordhäusers Johann Ernst Noricus zum „Licentiaten Beyder Rechte“. Der erste Teil besteht aus einem stark lokal geprägten siebenstrophigen jambischen Gedicht²² der Form $a^8 b^{13} b^{13} a^8 c^{11} c^{11}$. Der zweite Teil, der kompositorische *Zuruff*, „aus sonderbarer Schuldigkeit abgelegt vom COLLEGIO MUSICO“, hat ein allgemeineres und nur fünfstrophiges Gedicht mit dem dreimaligen Reim a b zur Grundlage („Steig auff und nähre Dich dem EhrenThrone“) und wurde wie die *Fackel* bei Johann Ernst Hahn in Leipzig gedruckt. Noricus (1634–1678) krönte seine Studien mit

21 Das Collegium Justinianum nahe der Pleißenburg war nach Kriegszerstörungen 1641 neu eröffnet worden. Krause (wie Anm. 4), S. 68.

22 Wie Anm. 17.

dem Leipziger Doktorat und dem Rektorat im Wintersemester 1663, und er beendete seine berufliche Laufbahn als Vizekanzler des Herzogtums Sachsen-Merseburg²³.

Unsere Vermutung, Johann Jacob Löwe (1629–1703) sei der Tonsetzer gewesen, wird durch folgende Fakten nahegelegt: Löwe schrieb um 1662 in Leipzig einen sechsstimmigen Kanon für Fabricius Werner, *dich, dich muss man loben, weil Apollo dich erboben*, dessen zwölf Takte zu je drei Stimmen recto (erster, dritter und fünfter Einsatz) und verso (zweiter, vierter und sechster Einsatz) verlaufen²⁴. Damit fand er die volle Zustimmung von Fabricius, der in seinen „wohl sämtlich für Universitätsfeiern bestimmten“ *Geistlichen Arien, Dialogen und Concerten*²⁵ von 1662 pauschal „auff unterschiedliche [Schreib-] Arten“ hingewiesen hatte²⁶, ohne jedoch die strenge Linearität zu berücksichtigen. Löwes Besuch in der Messestadt dürfte noch vor dem definitiven Ende seines Wolfenbütteler Kapellmeisterdienstes gelegen haben; er suchte ein neues Amt. Doch in Leipzig bot sich vor Fabricius' (erfolgloser) Bewerbung um die Nachfolge von Thomas Selle in Hamburg (1663) allein jener Kompositionsauftrag. So blieb nur Zeitz als berufliche Alternative für Löwe.

Und in allen Optionen riet und half der alte Heinrich Schütz aus Weißenfels. Er schrieb in Leipzig am 7. Oktober 1662 (drei Wochen nach der Licentiatursprüfung) für Fabricius ein Epigramm zu dessen *Arien*²⁷ und bald ein weiteres für die seit langem gänzlich verschollenen *Musicalischen Canones über Martini Kempis Fest- und Tugend-Lieder* von 1664 seines eigenen Schützlings Löwe²⁸. Kein anderer deutscher Komponist hat damals die Ritornell-Aria derartig streng kompositorisch gestaltet wie dieser. Vielleicht wurde das Einzelstück mit verbessertem Text sogar zum Bestandteil jener Sammlung. Mit dem Poeten Kempe (aus Königsberg) gab Löwe im Folgejahr noch eine freiere zweite Zeitzer Ariensammlung heraus. Den alten Beschreibungen zufolge würde unsere Leipziger Aria ausgezeichnet in die Liedkanons von 1664 hineinpassen, auch in der damals gewählten abgekürzten Notierungsform.

Die formale Künstlichkeit der ebenfalls jambischen Singdichtung zeigt sich einerseits in dem jeweils einzigen Strophenreim a b (je dreimal dieses Paar), andererseits in der stufenweise verringerten Silbenzahl: 11, 10, 9, 8, 7, 6.

1. Steig auf und näh're Dich dem Ehrenthron,
wenn Dir der Glanz gleich in die Augen blitzt!
Denn das gehört dem Musensohne,
der um die Tugend hat geschwitzet.
Hier liegt der Preis zum Lohne,
darauf Du Dich gespitzt.

Ritornello

2. Was wäre Tugend doch auf ihren Wegen,
wenn sie den Ruhm nicht endlich trug empor?
Wer wüsste doch, was dran gelegen,
wenn Ehre sie nicht zöge vor?
Nimm an den teuren Segen
und tritt ins Ehrentor.

Ritornello

23 Jöcher 3 (1751), Reprint Hildesheim 1961, Sp. 976 f.

24 Michael Maul, *Musik und Musikpflege in Leipzig nach dem Dreißigjährigen Krieg (1645–1660)*, Magisterarbeit Leipzig 2001, S. 55. – Da Fabricius seine Sammlung von 1662 dem Herzog Christian Ludwig zu Braunschweig und Lüneburg widmete, dem Landesherrn von Celle, ergibt sich von hier aus eine Verbindung zu Löwes späterer Zeit in Lüneburg, wo dieser Fürst 1656 eine Ritterakademie eröffnete. Vgl. Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, Tutzing 1967, S. 110.

25 Vgl. auch Schering (wie Anm. 2), S. 321.

26 Vgl. Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés dans les bibliothèques Suédoises [...]*, Uppsala 1952 (= *Studia musicologica Upsaliensia* 1), S. 138 (Nr. 171).

27 Ebenda.

28 Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004 (= *Frühe Neuzeit* 100), S. 298 f.

3. Der ganze Helikon, der wills gestehen,
dass Du den Feind der Sterblichkeit verdient.
Trotz, wer Dir auch was drein will drehen
und was der Momus sich erkühnt!
Die Palmen bleiben stehen,
solang ein Gräsgen grünt.
Ritornello

4. Du kannst mit Rechte nun den Purpur heischen,
die Priesterschaft der Themis stellt Dirs frei,
ja unser Musen auch, die keuschen,
Die fallen Deinem Vorsatz bei.
Du kannst die Welt nicht täuschen
mit leerer Heuchelei.
Ritornello

5. Steig auf und nimm den Preis in Deine Hände,
der Himmel spricht den Segen über Dich!
Erfreue künftig alle Stände!
Durch Dich geh Unrecht hinter sich!
Dein Lob sei ohn ein Ende!
So lebst du ewigleich.
Ritornello

Solche Zeilenmanipulationen kennen wir aus damaligen „Figurengedichten“, die Umriss des vorgestellten Gegenstands durch unterschiedlich lange Versreihen sichtbar machen²⁹. (Allerdings wurde dabei auch mit größeren Schrifttypen und Zwischenräumen gearbeitet.) Hier ergäbe die Strophigkeit – wenn sie auch bildlich und nicht bloß singbar wiedergegeben wäre – fünfmal ein umgekehrtes Trapez. Vermutlich kam es aber nicht darauf an, sondern auf die kurze „Sentenz“ des sechsten Verses, die sich zum Wiederholen und damit zum Beschluss des Kanons eignete. Und trotz aller satztechnischer Kunst wurde die Affektanalogie von Text und Musik nicht preisgegeben, so die ‚Bilder‘ der ersten Strophe „Steig auff“ (auch Strophe 5), „Ehrentron“, „blitzt“ und „Tugend“. Die kontrapunktische Nachahmung in der Unterquart (*Canon perpetuus in Hypodiatesaron*) erfordert zum Canto als zweite Stimme einen Alto. Anders als die beiden Universitäts-Begräbniskanons von 1672 zu vier Stimmen ergeben die zweistimmigen Zeilen Zusammenhänge ohne reguläre Schlüsse.

Dem gesungenen Intervallkanon folgt als „Ritorn[ello]“ ein *Canon perpetuus in Hypodiapason, per motum Contrarium* für zwei Instrumente im g-Schlüssel, wohl Violinen. Die ausgeschriebene *Resolutio thematis* bildet die zweite Stimme. Wie die meisten Sätze „per Arsin et Thesin“ – so die übliche Bezeichnung – benutzt der vorliegende den Modus auf G (vgl. die Übertragung im Anhang 1)³⁰. Er bleibt im Oktavraum g'-g". Nur in der Mitte des Ritornells geht er bis e' hinunter (bzw. bis b'' hinauf), wodurch ein Sextsprung T. 6 f. möglich wird³¹. Im übrigen sind die Veränderungsmöglichkeiten unter den Gesetzen der Gegenbewegung nicht groß. Vorgeformt war das Ganze in Stammbuch-Kanonpaaren wie dem von Heinrich Grimm von 1617, wo der erste Kanon zum Teil in Gegenbewegung verläuft (notierte acht Takte) und der zweite als Intervallkanon (notierte vier Takte)³². In unserem Beleg lautet das vokal/instrumentale Längenverhältnis 3 zu 2 (15 und 10 Takte).

29 Vgl. Jeremy Adler u. Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Wolfenbüttel 1987 (= Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek 56). Hier auch ein Beleg von Kempe (1665), 2 Musenberge (13 Zeilen), die jedoch vertikal hintereinander zu lesen sind, so dass sich die Silbenzahlen verdoppeln: Nr. 108 (S. 166 f.).

30 Vgl. Johann Theiles *Fuga per contrarium motum in unisono oder in octava*, in: Hermann Gehrmann (Hrsg.), Jan Pieterszoon Swelinck. *Composition Regeln* [...], Leipzig 1901, S. 90. Oder Theiles *Dubbelte Fuga per augmentationem in contrario motu*. Ebenda, S. 91.

31 Der freie Generalbass hat ihn unmittelbar zuvor gebracht, eine gespiegelte Vorausnahme.

32 Werner Braun, *Stammbuchnotationen und ihr Mitteilungscharakter*, in: Günter Fleischhauer (Hrsg.), *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock*, Blankenburg 2001 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 57),

Obwohl die beiden Sätzchen sich fast fehlerfrei³³ und in einer nur gering verschobenen Partitur präsentieren, ergibt sich eine Grundfrage zur Aufführungsweise. Die Bestimmung *Canon perpetuus* widerspricht nämlich der abschließenden Wiederholung des Schlussverses von jeder der fünf Strophen. Außerdem erkennt man innerhalb der Bassbezeichnung von [Aria] und Ritornello zur Kennzeichnung der Wiederholung die „Signa congruentiae“, die bei nicht aufgelösten Notierungen den Einsatz der Folgestimme(n) anzeigen (hier jeweils zweiter und vorletzter Takt). Offenbar soll sowohl die „apertus- wie auch die „clausus“-Eigenschaft des Kanons beachtet werden. Das verlangt den zweimaligen Vortrag jeder Strophe, erst eng wiederholt, dann geschlossen. Die fünf Strophen dürften damit genau soviel Aufführungszeit beansprucht haben wie die zehn Jahre späteren vierstimmigen Begräbnis-Kanons mit ihren sieben und acht Strophen.

3. Drei Tongeschlechter 1673

Nachdem Thomaskantor Sebastian Knüpfer die Leipziger ‚Gelegenheitskanonik‘ 1672 für ein würdiges Grabmal seines Organisten Gerhard Preisensin eingesetzt³⁴ und Johann Pezel diese Satzart sogleich für ein anderes Universitätsbegräbnis nachgeahmt hatte³⁵, trat der jüngere Meister schon am 30. Januar 1673 mit einer neuen und zudem amüsanten kanonischen Idee hervor. Er bediente sich dabei als Inspirationsquelle der „fliegenden Feder“ eines ungenannten Mitglieds seines Musikkreises in dem zwölfstrophigen Gedicht „Das trifft ja gar nicht ein“, das den ‚niedrigen‘ Personennamen „Erdmann“ als Gegenpol zu einem neuen akademischen „Ehrmann“ benutzt. Der Titel des musikalischen Festschriftteils lautet dementsprechend *Lobwürdiger Namens=Irrthum*. Im vorangehenden poetischen Teil mit dem 13strophigen Gedicht des Theologen Johann Matthes Frank und des Juristen Friedrich Mende „So recht/ entbrenn du lichter Stern“³⁶ war dagegen der „Erdmann“ noch nominell bestätigt worden (trotz Strophe 4: „Es ist nichts Irdisches an dir“). Beide Gedichte stammen also wohl wieder von verschiedenen Verfassern. Wahrscheinlich war das zweite von Pezel in Auftrag gegeben worden. Beide feierten den Theologen Gottfried Erdmann als Privatdozenten der Philosophie³⁷. Er

S. 114–116; Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637)*. Cantilena est loquela canens. *Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, S. 203–206 (ohne Problematisierung der Paarbildung).

33 Siehe Bemerkungen zu Anhang 1.

34 Schering (wie Anm. 2, S. 335) vermutet in ihm den unmittelbaren Vorgänger Pezels als „Director collegii musici“. Preisensin war 1658 auch ‚verordneter‘ Fabriciusschüler; vgl. Konrad Küster, *Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts. Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis*, in: *JbMBM* 2000, S. 22–41, hier S. 30.

35 Wie Anm. 20.

36 Francke aus „Henichen“ in Meißen wurde im Sommersemester 1656 immatrikuliert (vereidigt 1660), Mende aus „Hartzdorff“ in der Lausitz im Sommersemester 1658 (vereidigt Wintersemester 1663); vgl. Erler (wie Anm. 7), S. 112 und 285.

37 Die unter Valentin Friderici abgehaltene *Disputatio metaphysica De idea seu causa exemplari* am 15. Januar 1673 (gedruckt bei Johann Wittigau Witwe) befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Widmung an Johannes Georgius Schednerus). Ich danke Herrn Dr. Lutz Mahnke, Direktor der Ratschulbibliothek Zwickau, für Überlassung einer Gedicht- und Noten-Kopie. In dieser Bibliothek befindet sich auch ein poetischer Erdmann-Beitrag zum Namenstag von Johann Michael Dilherr in Nürnberg (zum 24. Juni 1668).

war 1658 immatrikuliert, 1665 vereidigt und 1672 zum Baccalaureus ernannt worden³⁸. Obwohl Pezel mit Knüpfers Vierstimmigkeit den altertümlichen Gang (= Vierhalbbetakte) und die kanonische Periodenstruktur beibehielt, kehrte er zur konsequenten „perpetuus“-Führung zurück: Die wissenschaftliche Laufbahn Erdmanns schien sich verheißungsvoll zu öffnen.

Abbildung 2: Johann Pezel, *Canon Perpetuus*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Ratsschulbibliothek Zwickau.

CANON PERPETUUS
4. Voc. in Diapente,
In Honorem
AMICI SUI AMICISSIMI
DN. M. GODEFRIDI Erdmanns/
compositus
a
JOHANNE PEZELIO,
Directore Collegii.

Der Personenname „Erdmann“ setzte Pezels Phantasie nicht nur durch die Alternative „Ehrmann“ in Gang, sondern auch durch die sieben Buchstaben darin, die eine siebenstufige Diatonik als Grundausrüstung nahelegten. Die Buchstaben „d“ und „h“ waren jedoch auszutauschen. Den jambischen sechs Versen der zwölf Strophen (a⁵ b¹⁴ b¹³ a⁶ c⁹ c⁹) stehen nur vier musikalische Perioden (6, 5, 5, 6 Brevistakte) gegenüber (röm. Ziffern in der Übertra-

³⁸ Erler (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 94.

gung, Anhang 2a); die überlangen Verse „b“ wären auch durch Teilung nicht singbar. Pezel verzichtet daher auf Textunterlegung. Die insgesamt 27 Takte (mit den vier Periodendistanzen) sind etwa um ein Drittel kürzer als die austextierten Begräbniskanons des Vorjahres. Aber die Wiederholungen erbrachten auch hier die nötige Länge. Das Ausgangsgedicht „Das trifft ja gar nicht ein“ (Anhang 2b) und der *Canon perpetuus 4. Voc.[um] in Diapente* verbinden sich nur hermeneutisch mit den Noten, nicht mehr vokalmusikalisch. Vermutlich wurde der Tonsatz nach Verlesung auch dieses Texts in zwei bis vier Durchgängen (= vier Stimmen) jeweils instrumental dargeboten. In der Schlusstrophe heißt es beziehungsweise, dass „wir“ (= das zuständige Ensemble) wie schon oft „zum Studieren Lust durchs Saiten=rühren kriegen [...] Vnd in der Still [= ohne Text] ein Liedgen singen“.

In den vier Perioden des anführenden Basses, der wie alle vier Stimmen mit gleichschwebend temperierten Instrumenten rechnet³⁹, vollzieht sich die Umbenennung oder Richtigstellung des Personennamens. Die erste Periode besteht mit 14 Noten aus den fünf Tönen c d e f g (G), in denen das ursprüngliche „d“ dominiert, gleich die zweite Stelle einnimmt und das „h“ noch fehlt. In der zweiten Periode mit ebenfalls 14 Noten und den Tönen a h cis d/dis e fis geht es etwas chromatisch zu, „h“ und „d“ werden kurz miteinander konfrontiert, um das „h“ triumphieren zu lassen: Ehrmann erscheint. In der harmonisch aufregenden dritten Reihe behauptet sich nur das „h“, wohingegen das „d“ als „dis“ verborgen bleibt. Die vierte und letzte Periode mit der Quint von Es-Dur liegt eine kleine Terz höher als die erste. Die Rang-erhöhung ist in den alten Namen eingegangen. Dabei bleibt allerdings stets nur das Schriftbild chromatisch und enharmonisch. Es gibt keine chromatischen Fortschreitungen, und die überraschenden (in der Regel dreistimmigen) Zusammenklänge kommen durch Vorhalte zustande.

Dieses insofern einleuchtende System wird durch die Folgestimmen linear und stufig überdeckt. Um den *Namens=Irrthum* sowohl zu zeigen als auch richtigzustellen, darf der ausnotierte Bass nicht mechanisch um eine bis drei Quinten mit allen Akzidentien höher transponiert werden, sondern man muss ihn tonartlich modern lesen, den Tenor als G-Dur, den Alt als D-Dur und den Sopran als A-Dur, also nacheinander mit einem, zwei und drei Schlüsselkreuzen, die den originalen Vorgaben fehlen müssen, weil sonst eine Verwechslung mit den einfach geschriebenen Doppelkreuzen nahe läge: Ein Kreuz vor einem schon tonartlich erhöhten Ton bedeutet Erhöhung um zwei Halbtöne. So tritt der *Namens=Irrthum* in der dritten Periode fast überdeutlich in Erscheinung: zweimal verlangt der Alto und dreimal der Canto das Doppelkreuz. In der vierten Periode fungieren die Bes in den Folgestimmen auch als Auflösungszeichen. Was „enharmonisch“ gemeint ist, erweist sich als Rückführung zum C-Dur des Kanonbeginns.

In diesem kompositionstechnisch strengen System sind außermusikalische Bedeutungen mitgemeint. Da Erdmann „Ehrmann“ heißen soll, hat man auf die Töne „d“ und „h“ zu achten. Wir halten uns wieder an die Führungsstimme. In ihr stabilisiert das „d“ die erste Periode. Dafür fehlt hier das „h“. Dieses verdrängt dann in der zweiten Periode mit ebenfalls 14 Noten das „d“. „Ehrmann“ erscheint. Und wie zur Bestätigung erklingt in dieser Periode als Schluss der spätesten Stimme, des Soprans, die gebrochene Oktav e''-h'-e' hinein.

Das zur Erläuterungshilfe des Tonsatzes umgewidmete zwölftrophige Gedicht „Das trifft ja gar nicht ein“ ist dreistrophig auf jede Kanonperiode zu beziehen (12 : 4 = 3). Dabei ergeben sich folgende Befunde:

39 Edward E. Lowinsky, *Adrian Willaert's Chromatic „Duo“ re-examined*, in: TVNM 18 (1956), S. 1–36.

Nr.	Strophe	Aussage	Tongeschlecht
1	1–3	Familiennamen waren einst deutliche Zeichen	Diatonik
2	4–6	Gute Familiennamen grenzten ihre Träger gegenüber anderen Personen ab	Durale Transposition
3	7–9	Aber auch ehemalige Standesnamen passen heute nicht mehr	Chromatik
4	10–12	Persönliche Verdienste stehen daher im Vordergrund	Enharmonik; Rückkehr zur Diatonik

Man erkennt sofort, dass musikalische und poetische Logik ihre eigenen Gesetze haben. Der unbekannte Dichter hat nach Pezels allgemeinen Informationen eine Geschichte erdacht, die nur teilweise die Musik bestätigt. Er war musikalisch nicht ungebildet. Bei den namenlosen Personen denkt er an den alten Modus auf H (Hyperaeolius), der wegen der fehlenden Gerüstquint f (statt fis) als „spurius“ geächtet war⁴⁰ und damit an das Wort „Hure“ erinnerte (Strophe 6): also eine genau gegensätzliche Bewertung dieses Buchstabens gegenüber Pezell! Die Chromatik des dritten Abschnitts fungiert als Verneinung (= die alten Namen ‚passen nicht mehr‘). Positiv lautet sie: „Die kluge Wissenschaft erhebt IHN von der Erden // Vnd ändert sein Geschlecht.“ Beides bestätigt nun Pezels Auffassung.

Wie beim Doppelkanon von 1662 ist nach der Aufführungsweise zu fragen. Dem Titelblatt zufolge vollzog sie sich allgemein in „Schertz und Ernst“. Die musikalischen Analogien sind scherzhaft, der Ernst bekundet sich im Festakt. Nach den notwendigen Prosa-Ansprachen und nach Verlesung des Gedichts erklang der Kanon mehrfach instrumental, und Erdmann, „sonderbarer Liebhaber und *Auditor* unserer Musick“ (Titelblatt), las das Notenblatt mit. Obwohl der Kanon ‚unendlich‘ angelegt war, wurde er abgebrochen; er endete offen, vielleicht bei der Note *d''* des Soprans (T. 28), die im Tonsatz den einzigen leeren Oktavklang (mit dem neu einsetzenden Bass) ergab. Und dieses doppelte „d“ aus dem ursprünglichen Familiennamen ist im Gedicht mit dem Ausblick auf den Doktor-Grad angesprochen (Strophe 11). Erdmann hat allerdings diese letzte Stufe beruflich nicht betreten. Nach einer Tätigkeit als Feldprediger wirkte er ab 1678 als Diaconus an der Stadtkirche zu Eilenburg, wo er am 4. Februar 1709 starb. Zwei geistliche Liedtexte aus seinem Erbauungsbuch *Evangelischer Honig* (1690, 2/1693) sind im Neudruck zugänglich. Das Lied zum 7. Sonntag nach Trinitatis (Markus 8, 1–9, vier Strophen zum Lemma „Wer Christus hat, Der isst sich satt“) entspricht dem Textincipit einer Kantate von Johann Schelle: „Wer giebt mir Brodt? (Ach Gott! wo soll ich's nehmen?)“, was auf eine fortdauernde Verbindung mit Leipzig deutet⁴¹.

40 Vgl. zum „Spurius oder Modus illegitimus“ auf dem Ton „H“ Conradus Matthaei, *Kurtzer Bericht von den Modis musicis* [...], Königsberg 1652, S. 12 und 122.

41 Albert Fischer u. Wilhelm Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Bd. 4, Gütersloh 1908, Reprint Hildesheim 1964, S. 193 f.; Arnold Schering (Hrsg.), *Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kubnau. Ausgewählte Kirchenkantaten*, Leipzig 1918, Reprint Wiesbaden/Graz 1957 (= DDT 58/59), S. XXXVIII, Nr. 147. (Das in germanistischen Nachschlagewerken genannte Geburtsjahr „um 1640, Leipzig“ liegt nach den Universitätsdaten zu früh.) Das Lied zum Sonntag Cantate (Joh. 16, 5–15) „Nun geht der Heyland hin zu dem, der ihn gesand“ (5 Strophen zum Lemma „Was Gott thut, Das ist uns gut“) korrespondiert mit Schelles Kantatenbeginn „Nun gehe ich hin“ (Joh. 16, 5 ff., Schering, S. XXXII).

Anhang

1. *Frober Zuruff* (s. o. S. 52). Singtext in moderner Orthographie.

[Aria.]

Canon perpetuus in Hypodiattaron.

Canto. 1. Steig auf _____ und näh' - re Dich dem Eh - - - - ren-thro - -

Alto. *Resolutio*
1. Steig auf _____ und näh' - re Dich dem Eh - - - - ren-

Organo. 6 # 7 6 5 6 5 6 #

5
ne, wenn Dir der Glanz gleich in die Au - gen blitzt, denn das ge - hört dem Mu - sen -
thro - - - ne, wenn Dir der Glanz gleich in die Au - gen blitzt, denn das ge - hört

8
soh - ne, der ümb die Tu - - - gend hat _____ ge - schwitzt. Hier liegt der Preis zum Loh -
dem Mu - sen - soh - ne, der ümb die Tu - - - gend hat _____ ge - schwitzt. Hier liegt der Preis

12
ne, da - rauf _____ Du _____ Dich ge - spitzt. Steig auf _____ - spitzt, da - rauf Du Dich ge - spitzt.
zum Loh - ne, da - rauf _____ Du _____ Dich ge - spitzt. Steig Dich ge - spitzt, da - rauf Du Dich ge - spitzt.

4 # 4 3 6 4 # % 4 #

Ritorn[ello].

Canon perpetuus in Hypodiatesaron, per motum Contrarium.

Resolutio thematis.

Korrigierte Notenfehler:

Aria: Alto, T. 4, letzte Note *fis'* statt *e'*; T. 10, letzte Note eigentlich *dis'*, aber durch Organo-Ziffer nicht bestätigt. Organo, T. 1: Beziff. über 3. Note 6 statt 5, T. 9: Beziff. über 1. Note nicht genau lesbar. Ritornello: Bass, T. 8, erste Note *c* statt *H*.
Prima/seconda volta-Wiederholungen nicht in der Quelle.

2a: Pezel, *Canon perpetuus* (s. o. S. 56). Übertragung

Canon perpetuus 4. voc. in diapente.

Pezel 1673

Measures 1-5 of the musical score. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a four-part setting. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music consists of whole and half notes with rests. A measure number '5' is written above the first staff.

Measures 6-11 of the musical score. The score continues with four voices. Measure numbers '10' and '11' are written above the staves. The musical notation includes various note values and rests.

Measures 12-16 of the musical score. The score continues with four voices. Measure numbers '15' and '16' are written above the staves. The musical notation includes various note values and rests.

Measures 17-24 of the musical score. The score continues with four voices. Measure numbers '20' and '21' are written above the staves. The musical notation includes various note values and rests.

Measures 25-30 of the musical score. The score continues with four voices. Measure numbers '25' and '26' are written above the staves. The musical notation includes various note values and rests.

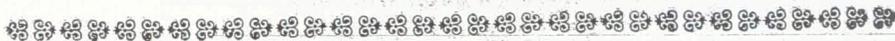
2b: Pezel, *Canon perpetuus*. Titel und Bezugsgedicht

Lobwürdiger
Namens-Irrthum/
 Welchen
 Zu sonderbaren Ehren
 Des
 Wol-Ehrenvesten / Vor-Achtbarn und Wolgelahrten
 Herrn
Gottfried Erdmanns/

Als demselben
 Von der Löbl. Facultät der Herren Philo-
 sophen / mit einhelligher Stimme / nach zuvorhergegan-
 nem Examine, die höchste Ehre und Grad / wie auch freye Macht zu
 lehren / in der Philosophie war conferiret
 worden /

Am 30. Januar. des jetzigen 1673. sten Jahres / in Ebers und
 Ernst / jedoch aus schuldiger Pflicht / gegen den Herrn Magister /
 als einem sonderbaren Liebhaber und Auditori unserer
 Music /

Mit fliegender Feder entwurff
 Ein Mitglied des Collegii Musici,
 Im Namen desselben.



LEIPZIG/
 Gedruckt bey Johann Bauern.



Us trifft ja gar nicht ein
 Mit seinem Namen / den Er führet von der Erden/
 Herz Erdmann / daß Er nun wil ein Magister werden/
 Vnd so was höhers seyn.
 Denn wer sich von der Erden nennet/
 Hat seine Niedrigkeit bekennet.

Vnd gleichwol solls so seyn/
 Daß sich die Sache fein mit ihrem Namen reime.
 Gleichwie ein Körnchen wird erkannt aus seiner Keume/
 Vnd Stern' aus ihrem Schein;
 Also soll man durchs bloße nennen
 Als bald ein jedes Ding erkennen.

Ein Name / der da nicht
 Des Dinges / dessen Nam er ist / sein rechtes Wesen
 Recht vorzustellen weiß / ist ohne Witz erlesen
 Vnd alber ausgedicht't.
 Vergebens / wie ein jeder sieht /
 Hat sich hierin der Geist bemüht.

Man gehe nur zurück.
 Es ist ein alter Brauch / daß man nach ihren Thaten
 Die Leute selbstenn nennt. So konte man errathen/
 Gleich als durch einen Blick/
 Die Tugend / die ein'n jedern zierte/
 Vnd was er sonst im Schilde führte.

Wer andern gutes that/
 Der wurd' hiervon benennet. Wer Brüder-Liebe übte/
 Der hieß ein Bruder-Freund / als der die Brüder liebte/
 Vnd zwar im höchsten Grad;
 So gab das Glück auch denen Namen/
 Die durch dasselbe höher kamen.

War eines Mutter so /
 Daß sie aus vielen ihr fein viel hatt' auserköhren
 Zu ihrer bösen Lust / so wurd' / den sie geböhren/
 Seins Namens nimmer froh:
 Den Vngewissen man ihn nannte/
 Weil niemand seinen Vater kannte.

Auch deuteten den Stand
 Der Menschen/ Namen an. Ein gringer Tagelöhner/
 Der mit der Hand das Feld / wie heutiges Tags die Fröhner/
 Erbaute und das Land/
 Hieß Erdmann / weil er von der Erden/
 Wie Bauern/ muß' ernehret werden.

So wars zur selbgen Zeit.
 Jetzt aber wil es sich bey Ihm gar ganz verkehren/
 Indem der Name sich nicht reimt mit diesen Ehren/
 Der'r Er sich jeso freut.
 Der Name zeigt der Bauern Orden/
 Er aber ist Magister worden.

Vnd zwar mit solchem Rechte /
 Daß nichts/ was nöthig ist / an JHM vermist kan werden/
 Die kluge Wissenschaftt erhebt JHN von der Erden
 Vnd ändert sein Geschlecht.
 Drum wird es künfftig dabey bleiben/
 Daß man Jhn wird Herz Ehrmann schreiben.

Doch heiß Er wie Er wil.
 Ists doch ein größrer Ruhm / wenn Tugend das erworben/
 Was einem sonst ist / auch ohne Schuld / verdorben/
 Er hat erlangt sein Ziel.
 Vnd bin ich sonst ein rechter Deuter /
 So kömmt Er mit der Zeit wol weiter.

Das sey JHM auch gegönnt.
 Er fahre ferner fort / und übe seine Sinnen/
 So wird Er / wenn Gott wil / Ihm noch wol das gewinnen/
 Daß man Jhn Doctor nennt /
 So soll man denn / bloß JHM zu Ehren/
 Von uns noch etwas bessers hören.

Doch wollen wir alldar /
 Wenn wir so manches mahl zusammen uns verfügen/
 Vnd zum Studieren Lust durchs Saiten-rühren kriegen
 Zuerst in diesem Jahr
 Zu Ehren JHM den Tag verbringen /
 Vnd in der Still ein Liedgen singen.

