

Zur geistlichen Vokalmusik von Nikolaus Adam Strunck

PIETER DIRKSEN

1. Heinrich Schütz und die Strunck-Familie

Im Jahre 1647 veröffentlichte Heinrich Schütz in Dresden den zweiten Teil seiner *Symponiae sacrae*, verlegt von seinem damaligen Adlatus, Hoforganist Johann Klemm, und dem Bautzener Organisten Alexander Hering. Zwei weit markantere Namen werden aber auf der Titelseite als Kommissionäre genannt: Johann Rosenmüller, der zur Zeit in Leipzig tätig war (und ein Jahr später mit seinen *Kernsprüchen* eine ganz ähnlich angelegte Sammlung geistlicher Konzerte vorlegte), sowie Delphin Strunck, Organist zu Braunschweig. Strunck war dort 1601 als Sohn des Petriorganisten Joachim Strunck geboren worden. Über seine Jugend und Ausbildung sind keine Einzelheiten bekannt. Obwohl ein Studium Struncks bei Sweelinck nicht belegt und auch nicht sehr wahrscheinlich ist¹, weist sein erhaltenes Orgelwerk ihn als einen wichtigen Vertreter der norddeutschen Sweelinck-Tradition aus, und eine Schülerschaft zu einem von deren Mitgliedern kann ohne weiteres angenommen werden.

Nach Tätigkeiten im benachbarten Wolfenbüttel und in Celle wurde Strunck 1637 Organist an der Hauptkirche St. Martin zu Braunschweig. Hier wurden ihm „nach und nach 5 Orgeln anvertrauet, die er durch seinen jüngsten Sohn, Tochter, und 2 Scholaren verwalten [ließ]“². In diesem Umfeld müssen die sogenannten Zellerfelder Tabulaturen entstanden sein, eine der Hauptquellen der norddeutschen Orgelmusik. Sie bestehen aus dem umfangreichen Band Zellerfeld 1, der verschiedenen (Kopier-)Daten zufolge seit der Mitte der 1630er Jahre bis 1645 entstand, und der weit bescheidener angelegten, um 1669 geschriebenen Tabulatur Zellerfeld 2. Zellerfeld 1 entstand höchstwahrscheinlich im Kreise der Braunschweiger Familie Jordan, deren Mitglieder als Pastoren oder Organisten tätig waren und die in das Umfeld von Strunck gehörten³. Der mit Abstand am stärksten vertretene Komponist in dieser Quelle ist Heinrich Scheidemann, der vielfältige Beziehungen zur Braunschweiger Organistenszene pflegte. In ihm darf man wohl Struncks Lehrer vermuten.

In der wichtigsten der beiden Zellerfelder Tabulaturen, Zellerfeld 1, findet sich am Ende (als Nr. 58) auch eine Intabulierung von Heinrich Schütz' achtstimmiger Komposition des 136. Psalms, *Danket dem Herrn* (SWV 32) aus den *Psalmen Davids* von 1619. Dieser Eintrag, wohl von Hieronymus Jordan geschrieben, muss aufgrund von Datierungen einiger unmittelbar vorangehender Stücke zu Anfang des Jahres 1645 erfolgt sein. Es ist wohl kein Zufall, dass Schütz sich gerade zu dieser Zeit in Braunschweig aufhielt, wahrscheinlich sogar als Hausgast von Delphin Strunck. Am 23. Februar 1645 übernahm er außerdem die Patenschaft von Struncks drittem Kind⁴. Nach zweijähriger Tätigkeit am dänischen Hofe Christians IV.

1 Es lässt sich aber nicht ganz ausschließen, da die jüngsten bekannten deutschen Schüler Sweelincks nur zwei oder drei Jahre älter waren als Strunck: Der Hamburger Ulrich Cernitz wurde 1598, der Leipziger Anderas Düben 1597 oder 1598 und dessen Bruder Martin 1598 oder 1599 geboren.

2 WaltherL, S. 583.

3 Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, Aldershot 2007, S. 15–42.

4 Moser, S. 153–157.

hatte Schütz Kopenhagen Anfang Mai 1644 verlassen. Die Reise führte ihn zunächst nach Hamburg, wo er den bekannten Pastor und Dichter Johann Rist sowie den Petri-Organisten Jakob Praetorius (1586–1651) traf. Im Herbst des Jahres reiste er nach Braunschweig weiter. Hier hielt er sich einige Monate als Berater der besonders musikbegeisterten und selbst als Komponistin tätigen Gattin von Herzog August dem Jüngeren von Braunschweig-Lüneburg, Sophie Elisabeth (1614–1676), auf. Schütz steuerte außerdem Kompositionen zu Festlichkeiten an diesem seit 1642 wieder in Wolfenbüttel residierenden Hofe bei – darunter Silvester 1644 eine *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena*⁵ –, und er vermittelte für den Hof den Erwerb eines Orgelpositivs aus der Hamburg Petrikirche, das selbstverständlich „unter Jacobi Pretorii hand und inspection“⁶ gestanden hatte.

In diesem Zusammenhang ist eine mehr als vierjährige Unterbrechung im Kopierprozess von Zellerfeld 1 von besonderem Interesse, und zwar zwischen den Nummern 42 vom 2. Mai 1640 und 45 vom 7. Oktober 1644 (die Nummern 43 und 44 sind nicht datiert). Angesichts der Beschaffenheit der Stücke ab Nr. 45 sowie von Schütz' längerem Hamburgaufenthalt im Sommer 1644 könnte er dort eine Sammlung neuester Orgelmusik erworben und Delphin Strunck und dessen Braunschweiger Kreis zum Kopieren überlassen haben. Im Lichte seiner Begegnung mit Jakob Praetorius fällt jedenfalls besonders auf, dass die wichtigsten Werke unter den Nummern 45–57 in Zellerfeld 1 nicht von Scheidemann stammen (immerhin ist er noch mit sieben Werken vertreten), sondern von Jakob Praetorius. Als geschlossenes Ganzes wurden als Nr. 51–52 seine wohl bedeutendsten erhaltenen Werke⁷ eingetragen: eine siebenversige Bearbeitung von *Vater unser im Himmelreich* sowie eine vierversige Bearbeitung von *Was kann uns kommen an für Not*⁸. Beide Kompositionen beanspruchen fast die Hälfte dieses Teiles der Tabulatur. Dagegen fehlt Praetorius in der früheren, viel umfangreicheren Schicht von Zellerfeld 1, in der Scheidemann dominiert. Hier zeigt sich die starke Orientierung Struncks und seines Kreises an der Scheidemann-Linie der Hamburger Schule. Schütz hingegen kann angesichts seiner Verbindungen zur stilistisch „konkurrierenden“ Praetorius-Linie – zu erinnern wäre an Schütz' Entscheidung für Jakob Praetorius statt Scheidemann als Orgellehrer seines Meisterschülers Matthias Weckmann in den Jahren 1633–1637 – als Vermittler der Orgelmusik von Jakob Praetorius an die Braunschweiger Organisten betrachtet werden.

Schütz hatte die Komposition seiner *Symphoniae sacrae* II schon drei Jahre vor ihrer Publikation 1647 abgeschlossen. Bei seinem Abschied aus Kopenhagen 1644 hatte er dem Widmungsträger, Prinz Christian von Dänemark, eine Manuskriptfassung überreicht. Ohne Zweifel befand sich eine weitere Kopie in Schütz' Reisegepäck, und es ist gut denkbar, dass diese neuen und bedeutenden Stücke am Wolfenbütteler Hof musiziert wurden, wo nach kriegsbedingten Krisenjahren die Hofkapelle, dank Schütz' wesentlicher Hilfe, wieder im Aufbau begriffen war. Wohl wegen der so entstandenen Kontakte zur Strunck-Familie wurde Delphin

5 Jörg-Jochen Berns, „*Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena*“ – Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz, in: SJB 2 (1980), S. 120–130.

6 Vgl. Schütz' Schreiben an Sophie Elisabeth vom 22. Oktober 1644, abgedruckt bei Moser, S. 156 f., und Gina Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz, 1656–1672. An annotated translation*, Rochester 1992, S. 239–242.

7 Dies gilt einschließlich der Clausholmer Magnificat-Reihen (Jacob Praetorius, *Drei Praeambula, Magnificat-Bearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Michael Belotti, Stuttgart 2000), die insgesamt eine weniger gleichmäßige Qualität aufweisen.

8 Jacob Praetorius, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974, Nr. 6 und 7.

Strunck einige Jahre später zum Kommissionär für die Veröffentlichung der *Symphoniae sacrae* II auserwählt. (Bald darauf übernahm er in gleicher Funktion auch Schütz' *Geistliche Chormusik* von 1648.) Die *Symphoniae sacrae* II setzten neue Maßstäbe für die konzertante Kirchenmusik Nord- und Mitteldeutschlands, vor allem hinsichtlich der wechselnden Art und Anzahl der Vokalstimmen sowie der weitgehenden Standardisierung der in der Barockzeit dominierenden Triobesetzung mit zwei Violinen mit Continuo (auf weitere Aspekte wie die feine Balance zwischen vokalem und instrumentalem Kontrapunkt und die beispielhafte Textbehandlung kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden⁹).

Im Haushalt Struncks ist Schütz wohl auch schon dem im November 1640 geborenen Sohn Nikolaus Adam begegnet. Merkwürdigerweise ist nichts über eine mögliche Lehrzeit bei Schütz – sie hätte eigentlich auf der Hand gelegen – bekannt. Ohne Zweifel von seinem Vater als Clavierspieler ausgebildet, ging Nikolaus Adam 1657 oder schon früher zum Lübecker Violinvirtuosen Nathaniel Schnittelbach (1633–1667), um bei einem Meister das Geigenspiel zu erlernen. Bald als Clavier- und Geigenvirtuose berühmt geworden, reiste er durch das damalige deutsche Kaiserreich und Italien, mit mehr oder weniger lockeren Anstellungen in Celle (1660–1665), Hannover (1665–1679), Hamburg (1679–1682), wiederum Hannover (1682–1686) und Dresden (1688–1697). Schon immer stark an der Oper interessiert – Strunck war einer der ersten komponierenden Mitarbeiter der neuen Hamburger Gänsemarktoper – versuchte er, sich in seiner Dresdner Zeit vor allem als Opernkomponist und -unternehmer durchzusetzen, und zwar mit einem Schwerpunkt in Leipzig¹⁰. Struncks Leistungen auf diesem Gebiet darf man sicherlich nicht unterschätzen. Doch lassen sie sich kaum beurteilen, weil einerseits das Unternehmen scheiterte und andererseits die musikalischen Quellen fast vollständig schweigen. Überhaupt scheint das eher rastlose Leben dieses hochtalentierten Musikers sich ausgesprochen negativ auf die Überlieferung seiner Werke ausgewirkt zu haben. Von seinen vielen Opern ist fast nichts erhalten; sein einziges gedrucktes Instrumentalopus, die *Musikal. Übung auf der Violin und Viola da Gamba [...] bestehend in etlichen Sonaten über die Festgesänge, dann auch etlichen Ciaconen m. 2 Violinen* von 1691¹¹, ist restlos verschollen¹². Es bleiben wenige Opernfragmente und gedruckte Sammlungen von Opernarien, zwei Ensemblesonaten¹³, zwei Blockflötensuiten¹⁴, neun ausschließlich kontrapunktisch orientierte Tastenwerke¹⁵ sowie einige geistliche Konzerte. Die letztgenannte Gruppe bildet neben der Claviermusik den sowohl quantitativ als auch qualitativ bedeutendsten greifbaren Werkbereich. Ihm wenden wir uns im Weiteren zu.

- 9 Vgl. Konrad Küsters Vorwort zur in Vorbereitung befindlichen Ausgabe der *Symphonia sacrae* II in der SSA, Bd. 15–17. Ich danke dem Autor für die freundliche Überlassung seines Manuskripts.
- 10 Zur Biographie vgl. Fritz Berend, *Nikolaus Adam Strunck 1640–1700. Sein Leben und seine Werke*, München 1913; Michael Maul, Art. *Strunck, Nikolaus Adam*, in: MGG2, Personenteil 16, Sp. 210–216.
- 11 Vgl. Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien* II, Leipzig 1902, S. 85; WaltherL, S. 583.
- 12 Peter Wollny (Maul, wie Anm. 10, Sp. 214) vermutet in einer anonym überlieferten, großangelegten Bearbeitung des Chorals *Wie schön leuchtet der Morgenstern* für Violine und Continuo im Wiener Minoritenkonvent (Codex 726) einen Überrest dieser Sammlung (vgl. die Ausgabe von Konrad Ruhland: *Anonymer Meister, Sonata „Wie schön leuchtet der Morgenstern“*, Magdeburg 2006).
- 13 Universitätsbibliothek Uppsala, Imhs 8:25 (Sonata a 3) und 8:26 (Sonata a 6).
- 14 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 253 Mus. Hdschr.
- 15 Hauptquelle ist der sogenannte Benisch-Codex (Yale University, New Haven, LM 5056); vgl. Nikolaus Adam Strunck, *Sämtliche Orgelwerke* [sic!], hrsg. von Klaus Beckmann, Mainz 2007.

2. Der Bestand

Die Mehrheit der Vokalwerke ist lediglich mit einer Zuschreibung an „Strunck“ überliefert (vgl. Tabelle 1). Damit wäre grundsätzlich eine Zuschreibung sowohl an Delphin als an Nikolaus Adam möglich. Dieses Problem wurde schon von Struncks Biograph Fritz Berend erkannt¹⁶, der pauschal zugunsten von Nikolaus Adam entschied. Berends Entscheidungen sind, soweit ich sehe, von der Forschung übernommen worden. Es muss aber bedacht werden, dass einerseits die erhaltenen Werke des älteren Strunck – bis auf seine Orgelmusik – ein überaus hohes Niveau aufweisen, und dass andererseits Delphin erst 1694 im biblischen Alter von 94 Jahren verstarb; sein inzwischen weit berühmterer ältester Sohn hat ihn also nur um sechs Jahre überlebt. Aus dem Fundus der erhaltenen „Strunck“-Kirchenstücke lassen sich nur drei Werke eindeutig einem der beiden Struncks zuordnen (vgl. Tabelle 1). Weitere offenbar problemlos einzuordnende Werke sind entweder mit andersartigen Echtheitsproblemen behaftet (*Es woll uns Gott genädig sein*) oder verschollen und nur aus Erwähnungen in Inventaren bekannt.

Betrachten wir zunächst die beiden gesicherten „Pole“ in diesem Werkbestand. Sie lassen sich nur schwer vergleichen. Delphins *Musicalischer Glück Zuruff* ist eine großbesetzte, repräsentative Festmusik in C-Dur mit Trompetenchor, bei Nikolaus Adams *Laudate pueri* und *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* handelt es sich hingegen um kleinbesetzte, solistische Werke in Molltonarten: ein lateinisches Psalmkonzert und eine Choralbearbeitung mit Lamento-Charakter. Irgendwo zwischen diesen beiden Extremen hinsichtlich Besetzung und Affekt lassen sich die weiteren „Strunck“-Kompositionen einordnen. Stellt man zunächst zwei Stücke mit divergierenden Autorenangaben zurück (*Cum invocarem exaudivit me Deo* und *Es woll uns Gott genädig sein*), bleiben vier Kompositionen, die sämtlich als Unikate in der Bokemeyer-Sammlung überliefert sind und im Grunde von Delphin wie von Nikolaus Adam stammen können. Alle sind für wesentlich größere Besetzungen geschrieben als die zwei gesicherten Kompositionen Nikolaus Adams, bleiben jedoch in dieser Hinsicht hinter dem erhaltenen Einzelwerk Delphins zurück. Tabelle 1 bietet eine Übersicht über den Bestand, die Überlieferung sowie, bei den erhaltenen Werken, über deren Besetzung und Umfang.

Tabelle 1: Übersicht über die geistlichen Werke von Delphin und Nikolaus Adam Strunck

Titel [Tonart]	Besetzung ¹⁷	Takte	Quelle ¹⁸	Autorenangabe
Delphin Strunck <i>Kommet und sebet die Werke des Herrn (Musicalischer Zuruff)</i> [C]	SSATB 4Tr, 2Vl / 2Corn/2Trb/2Va Trb Bc	335	Wolfenbüttel (autographer Stimmensatz)	Delphin Strunck

16 Berend (wie Anm. 10), S. 170.

17 Abkürzungen hier und im Folgenden (auch in den Notenbeispielen): S: Sopran; A: Alt; T: Tenor; B: Bass; Vl: Violine; Va: Viola; Vadg: Viola di Gamba; Str: Streicher; Fg: Fagott; Ob: Oboe; Tr: Trompete; Trb: Posaune; Corn: Horn; Bc: Basso continuo.

18 Bokemeyer: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 30272 (Partitur); Düben: Uppsala, Universitätsbibliothek, Vmhs 46:2 (Stimmen); Grossfahner: Weimar, Hochschule für Musik, Mus. Ms. GF 368/Str (Stimmen); London: British Library R.M. 24.a1.-5. (Partitur); Luckau: Stadtkirche St. Nikolai Ms. 302–303 (Stimmen); Wolfenbüttel: Herzog-August-Bibliothek, Mus. Ms. Slg. 204 (nur S/Bc).

„Strunck“

<i>Christus resurgens</i> [e]	STB 2VI Bc	80	Bokemeyer	„Struncken“
<i>Cum invocarem excaudavit me Deo</i> [e]	SATB 2VI 2Va Bc	339	Bokemeyer London	„Theile“ „Strunck“
<i>Es woll uns Gott genädig sein</i> [e]	STB 2VI 2Va Fg Bc	271	Bokemeyer Luckau	„Bronner“ „Strunck“
<i>Höre, mein Volck</i> [F]	AAB 2VI 2Va Fg Bc	167	Bokemeyer	„Strunck“
<i>Nun treten wir ins neue Jahr</i> [F]	SATB 2VI [2Va] Bc	109	Bokemeyer Lüneburg 1696 ¹⁹	„Strunck“ „Strunck“
<i>Siehe meine Freundin</i> [G]	SSATB 2VI 2Va Fg Bc	320	Bokemeyer	„Strunck“

Nikolaus Adam Strunck

<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> [e]	S 2VI Va Fg Bc	372	Luckau Grossfahner Wolfenbüttel Lüneburg 1696 ²⁰	„Strunck“ „Mons: Strunckens Capellmeister in Dresden „N. A. Strunck“ „Strunck“
<i>Laudate pueri</i> [a]	T 2VI Bc	316	Bokemeyer	„N. A. Strunck“

Nur aus Inventaren belegte Werke von „[N.A.] Strunck“

<i>Ach Herr, straf nicht nicht</i> (Ps. 6)	T V 3Vadg Bc		Dresden 1692 ²¹
<i>Coelum et terra transibunt</i>	?		Braunschweig (um 1700) ²²
Die Auferstehung Jesu (Oratorium)	?		Dresden 1688 ²³
<i>Diese sindt die kommen sindt</i>	SATB		Lüneburg 1696 ²⁴
<i>Dixit Dominus</i>	SSATTB/SSATTB, 2VI 2Va Fg 2Corn 3Trb Bc		Weißenfels 1693 ²⁵ , Lüneburg 1696 ²⁶
<i>Fratres etsi praecoccupatus</i>	„à 8“		Rudolstadt 1736 ²⁷
<i>Gott sey mir gnädig</i>	„5 strom, 4 voci“		Rudolstadt 1736
<i>Sic Deus</i>	„à 6“		Rudolstadt 1736
<i>Wol dem der den Herrn fürchtet</i>	SATB Bc		Lübeck 1695 ²⁸

Anonym, möglicherweise Nikolaus Adam Strunck

<i>Sic Deus dilexit mundum</i> [a]	SSB 2VI Bc	132	Düben
<i>Herr Jesu Christ, du höchstes</i> <i>Gut</i> [g]	S 2VI Va Fg Bc	298	Bokemeyer

19 Verschollen; vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St.-Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907–1908), S. 593–621 (hier Nr. 692).

20 Ebd., Nr. 454.

21 SHStA Oberhofmarschallamt Lit. O, Cap. IV Nr. 68, Hofdiarium 1692. Angabe nach Maul (wie Anm. 10), Sp. 213.

22 Braunschweig, Stadtarchiv G II, 6, Nr. 6. Vgl. Werner Greve, *Braunschweiger Stadtmusikanten. Geschichte eines Berufsstandes 1227–1828*, Braunschweig 1991 (= Braunschweiger Werkstücke 31), S. 268–275, hier S. 272.

23 Fürstenau, S. 301.

24 Seiffert (wie Anm. 19), Nr. 196.

25 Vgl. Klaus-Jürgen Gundlach, *Das Weißenfesler Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*, Sinzig 2001, S. 316.

26 Seiffert (wie Anm. 19), Nr. 226.

27 Vgl. Bernd Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, Sonderband der Wiss. Zs. der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1963, S. 105–134.

28 Vgl. Stephen Rose, *A Lübeck music auction, 1695*, in: SJB 30 (2008), S. 171–190, hier S. 189.

3. Zur Stilistik der gesicherten Vokalkonzerte Nikolaus Adam Struncks

Einer relativ weiten Verbreitung, wenn nicht sogar einer gewissen Popularität scheint sich Nikolaus Adams Choralkonzert *Ich ruf zu dir* erfreut zu haben. Es hat sich in nicht weniger als drei Quellen erhalten und ist zusätzlich in einem Inventar belegt. Damit bildet es in der weitgehend von Unikaten beherrschten Überlieferung der nord- und mitteldeutschen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts eine rechte Ausnahmeerscheinung. Die relativ große zeitgenössische Beachtung wird durch die Qualität des Stückes vollauf bestätigt. Ausgesprochen ingenios und geschlossen erweist sich schon die formale Anlage:

Tabelle 2: *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*

Abschnitt. Takt	Choralvers. Zeile	Tempo bzw. Metrum	Merkmale
1. 1–42	I. 1–2	Adagio (42 Takte)	Lamento, stark erweiterter und fragmentierter Kantionalsatz
43–55	3	(Allegro; 39 Takte)	Fugato – S 2VI Bc
56–81	4		stark erweiterter und fragmentierter Kantionalsatz
82–172	5–9	3/2 (91 Takte)	+ Va, konzertant
2. 173–264	II	Presto (90 Takte)	Aria: stark erweiterter und fragmentierter Choral im S über quasi-ostinatem Laufbass, umrahmt von einem Ritornell
265–308	I. 1–2	Adagio (44 Takte)	Lamento da capo, mit Erweiterung des chromatischen Endes
3. 309–372	Amen	6/8 (64 Takte)	konzertant

Das recht umfangreiche Werk weist eine dreiteilige, klassisch-rhetorische Form auf. Strunck geht auf ziemlich freie Weise mit dem Text um, namentlich die mottohafte Wiederholung des ersten Stollens der 1. Strophe in fester Verkettung mit der 2. Strophe stellt ein autonom-künstlerisches Moment dar. Ausgesprochen kunstvoll sind auch die mehrfachen formalen Verschränkungen. Die Dreiteiligkeit der Gesamtform mit tanzhaftem Dreiertakt als drittem Glied ist in kleinerem Umfang bereits innerhalb des ersten Abschnitts realisiert. Eine weitere strukturelle Klammer bildet die Wiederholung des Lamentos am Ende des 2. Abschnitts. Daneben zeigt sich das Bestreben des Komponisten, eine Vielzahl von Techniken zu integrieren: einen fast motettischen, aber instrumental aufgelockerten homophonen Satz, Fugato, Concerto und Aria.

Stilistisch greift Strunck sehr weit aus. Der Eröffnungsteil bezieht sich direkt auf eine auch von Schütz gelegentlich gepflegte Technik der Choralfragmentierung.

Beispiel 1a: Schütz, aus *Erbarm dich mein, o Herre Gott* SWV 447, T. 39–44

er - barm dich, er - barm dich, er - barm dich, er - barm, er - barm dich

Strunck:

Ich ruf, ich ruf zu dir, zu dir, zu dir, Herr Je - su Christ,

Strunck geht jedoch viel weiter und intensiviert das Verfahren dann vollends in der 2. Strophe, einer Aria. Aus einer Figur im Streicherritornell wird eine ostinate, pausenlos durchlaufende moderne Basslinie entwickelt, über welcher die fragmentierte Choralmelodie in mosaikartigen Wiederholungen erklingt.

Beispiel 1b: N. A. Strunck, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, T. 19–24

ich bitt, ich bitt noch mehr, noch mehr, noch mehr,

Der von Friedhelm Krummacher erhobene Vorwurf des Mechanischen und Formelhaf-ten²⁹ relativiert sich in der Praxis erheblich: Struncks Verfahren erscheint wie eine durchaus spannende Übersteigerung eindringlichen, insistierenden Sprechens. Auch die Tempoanweisung „Presto“ ist unter diesem Aspekt zu verstehen.

Nach dem langen, ausgesprochen raschen Abschnitt gestaltet Strunck die sich unmittelbar anschließende Reprise des Lamentos umso effektiver; zur besonderen Wirkung trägt auch die Übertragung der Chromatik auf die Vertonung des Schlusswortes „klagen“ bei, wobei sich die dissonante Harmonik verdichtet (Beispiel 1c). Der kunstvolle Abschluss auf der sonst kaum benutzten vierten Stufe mit Durterz bildet ein weiteres Element des Artifizialen und Expressiven dieser Musik. Auch das Kontrastverhältnis der zwei Dreiertakte – zunächst der traditionelle 3/2-Takt mit typischen weiträumigen Koloraturen, dann am Schluss der moderne 6/8-Takt mit giguenhafter Kurzmotivik und Sprüngen – scheint demonstrative Zwecke zu erfüllen (Beispiele 1d und e).

Beispiel 1c: Strunck, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, T. 299–308

S
meine Klagen, meine Klagen.

Str
Bc

29 Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 215 und 217.

Beispiel 1d: Strunck, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, T. 94–97

VI 1
VI 2
Va
S
Fg
Bc

den wol-lest du mir ge - ben, den wol-lest du mir ge - ben,

5 4 # 6 4 # 6 4 3

Beispiel 1e: Strunck, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, T. 314–318

S
Bc

A - men, a - - - - - men,

6 # 6 b 6 4 6 5 # 6 5 #

Man könnte meinen, Strunck habe eine derart umfassende, demonstrative, dabei zugleich dank der Choralmelodie geschlossene und dynamisch-einheitliche Komposition aus Anlass seiner erfolgreichen Bewerbung um die Stelle eines Hamburger Rats- und Dommusikdirektor 1679 verfasst. Die Leitung der Dommusik wurde in jener Epoche ja immer nur kompositorisch herausragenden Musikern anvertraut³⁰. Auf eine norddeutsche Entstehung deutet jedenfalls die Existenz der Komposition in zwei mit Hamburg verbundenen Quellen: im Wolfenbütteler Ms. Slg. 204 (hier sind neben Strunck die Hamburger Johann Wolfgang Franck und Johann Kortkamp vertreten) und im Lüneburger Inventar von 1696. Wenn auch eine direkte Verbindung mit dem Jahre 1679 und mit Hamburg vorläufig als reine Spekulation gelten muss, ändert das doch nichts daran, dass *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* in aller Klarheit Struncks außergewöhnliche kompositorische Meisterschaft belegt³¹.

Kaum weniger ambitioniert und gleichfalls von durchdachtem, eigenständigem Aufbau mit dreiteiliger Form gibt sich Struncks Fassung des lateinischen Vesperpsalms *Laudate pueri*.

30 Dazu Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12), S. 243.

31 Nicht nachvollziehbar, vor allem nicht nach einer eingehenden aufführungspraktischen Beschäftigung des Verfassers mit diesem Werk, ist Krummachers (wie Anm. 29, S. 215 ff.) recht pejoratives Urteil.

Tabelle 3: *Laudate pueri*

Hauptteil	Takt	Tonarten (Metrum)	Inhalt
1. Exordium	1–35	a-Moll	Sinfonia (1–14) Motto, Concerto (14–35)
	36–59	e-Moll	Arioso, Laufbass
	60–74	C-Dur	Recitativo/Arioso mit Ritornell
	75–105	a-Moll (3/2)	Arioso
	105–126	a-Moll	Motto, Concerto
2. Medium	127–139	F-Dur, Schluss auf A	Recitativo, Tempowechsel
	140–220	F-C-d-a-G-e (3/2)	Concerto mit Battaglia-Zügen am Anfang
	221–242	a-Moll	Motto, Concerto
3. Finis, Doxologie	243–255	a-Moll	Recitativo
	256–281	a-Moll	Fugato/Concerto
	282–316	a-Moll (3/4)	Fugato, doppelter Kontrapunkt, Stretti

Als struktureller Stützpunkt fungiert hier das als Concerto gesetzte Psalm motto, das zweimal vollständig am Ende der beiden ersten großen Abschnitte wiederholt wird. Vor allem nach dem fast durchführungshaften, tonal instabilen Mittelteil (T. 127–220) – ohne Zweifel eine *Confutatio* im rhetorischen Sinne – wirkt diese Wiederkehr wie eine echte *Confirmatio*. Strunck beutet für die Form seiner Musik die inhaltliche Gliederung des Psalms aus: Die ersten acht Zeilen sind ein allgemeiner Lobgesang (Exordium), die folgenden neun Zeilen (Medium) thematisieren das irdische Leben (mit zentralen Worten wie „niedrig“, „Staub“, „Schlamm“, „unfruchtbar“). Deutlich getrennt von diesem unstabilen Mittelteil ist die Doxologie, in der Strunck die vom Refrain wieder hergestellte Hauptstufe nicht mehr verlässt. Hier zeigt sich noch eine weitere wichtige Seite des Strunckschen Komponierens, wie sie vor allem seinen Clavierkompositionen eignet: die Kombination mehrerer Themen im umkehrbaren Kontrapunkt³². Das Hauptmotiv in T. 256 ff. erscheint wie eine ins *Cantabile* versetzte Version des Battaglia-Motivs:

Beispiel 2a: N. A. Strunck, *Laudate pueri*, Motive T. 145 f., 259 f.



Auch das Hauptmotiv des Amen hat Strunck aus vorhergehendem Material entwickelt (Beispiel 2b). Am Schluss des Amens kommt es dann zu verschiedenen Stretti in doppeltem Kontrapunkt (Beispiel 2c).

Wie in *Ich ruf zu dir* wird das traditionelle 3/2-Metrum im Binnenteil am Ende von einem moderneren dreiteiligen Metrum – hier der 3/4-Takt – kontrastiert. An die zentrale Aria der Choralbearbeitung erinnert auch der Laufbass des Abschnitts 1b von *Laudate pueri*. Daneben zeigen die rondoartige Struktur, der lebendige concertato-Stil und weitere Einzelheiten wie die eher überschwänglichen Vokalmelismen über langen Orgelpunkten bei „Gloria patri“ in al-

32 Das Verfahren begegnet zudem prominent am Ende von Struncks einzig erhalten gebliebener Triosonate (vgl. Anm. 13).

Beispiel 2b: Strunck, *Laudate pueri*, Motive T. 4, 75 f., 285 f.

Beispiel 2c: Strunck, *Laudate pueri*, Motive T. 311–313

ler Klarheit die für norddeutsche Kompositionen auf lateinische Texte typische stilistische Abhängigkeit von italienischen Vorbildern³³.

4. Die vier erhaltenen „Strunck“-Werke

Die disparaten Texte und Stile der erhaltenen geistlichen Vokalwerke von Vater und Sohn Strunck sind ohne Zweifel eine weitere Folge der äußerst fragmentarischen Überlieferung. Auch die vier jetzt zu untersuchenden Werke, die alle in der Bokemeyer-Sammlung erhalten sind, haben verschiedene Texte und wechselnde Stile: Es handelt sich um eine Hoheliedkomposition (*Siehe meine Freundin*), eine Psalmkompilation (*Höre, mein Volk*), eine lateinische Spruchmotette (*Christus resurgens ex mortuis*) und eine Choralvertonung (*Nun treten wir ins neue Jahr*). Grundsätzlich kommt für diese Gruppe in allererster Linie Nikolaus Adam als Komponist in Betracht. Zum einen wird er bei dem fünften Strunck-Werk aus der Bokemeyer-Sammlung (*Laudate pueri*) explizit genannt (während Delphin in diesem Quellenbereich abwesend ist), zum anderen deutet die relativ späte Entstehungszeit dieser retrospektiven Sammlung doch eher auf den jüngeren Strunck. Außerdem wissen wir, dass Georg Österreich (1664–1735), Begründer und wichtigster Sammler der Bokemeyer-Sammlung, Zugang zu Notenbeständen der Hannoverschen Hofkapelle³⁴ hatte, der Nikolaus Adam Strunck mit einigen Unterbrechungen über zwei Jahrzehnte (1665–1686) verbunden war.

³³ Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford 1996, S. 79 f.

³⁴ Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“*, in: *SJb* 20 (1998), S. 59–76 (hier S. 68).

Am deutlichsten scheint das kurze *Christus resurgens ex mortuis* für Sopran, Tenor, Bass, zwei Violinen und Continuo Struncks Autorschaft in stilistischer Hinsicht zu bestätigen. Die eröffnende Sinfonia erweist sich nämlich als engstens verwandt mit dem Beginn einer Triosonate, die sich unter Struncks Namen in der Düben-Sammlung zu Uppsala erhalten hat.

Beispiel 3a: (N. A.) Strunck, Eröffnungsthemen Sonata à 3/ *Christus resurgens ex mortuis*



Besonders auffällig in diesem sonst sehr kompakt angelegten Werk ist der kontrapunktisch anspruchsvolle erste Vokalteil, in dem ein ständig eingeführtes Motiv wiederum auf Nikolaus Adam deutet.

Obwohl die Psalmkompilation *Höre, mein Volk* gleichfalls für drei Stimmen gesetzt ist, erscheint der Einsatz von zwei Altstimmen und Bass (dazu fünfstimmige Streicher und Continuo) recht ungewöhnlich. Textlich basiert das Stück auf einer Reihung verschiedener Psalmfragmente. Unabhängig davon hat der Komponist einen kunstvollen Aufbau entworfen, der sich von einer Monodie systematisch zu mehrthematischen und kanonischen Kombinationen entwickelt. Nach einer im weiteren Verlauf noch dreimal wiederholten Sinfonia präsentieren die zwei Vokalstimmen nacheinander zwei Arten der Monodie: ein Rezitativ mit Streicherbegleitung („Höre, mein Volk“, T. 14–30) sowie eine „Aria“ mit Laufbass („Wenn dein Wort offenbar wird“, T. 31–46). Der nächste Abschnitt („Wer ist der, der den Herrn fürchtet“, T. 60–79) hat eine frei-kanonische Anlage mit zwei Themen. Beide werden zunächst von den Vokalstimmen in Kanon exponiert (Beispiel 3b, T. 60–63); anschließend verarbeitet Strunck nur noch die diminuierte Fassung des zweiten Themas mit Koloraturanhang und stets in kanonischer Imitation (Beispiel 3b, T. 66–68). Der längste Abschnitt des Stückes („Seine Seele wird im Guten wohnen“, T. 93–125) basiert auf einem aus beiden vorhergehenden Themen entwickelten langen Fugenthema (Beispiel 3c), dessen zweite Hälfte Strunck auch separat und immer in Engführungen einsetzt. Neben den Vokalstimmen werden zusätzlich die zwei Violinen in den Satz einbezogen, wodurch sich die Polyphonie zur Fünfstimmigkeit steigert.

Ein weiteres unkonventionelles Merkmal ist die Kombination des Schluss-Alleluia (T. 150–167) mit der letzten Textzeile („Und seinen Bund läßt er sie wissen“), und zwar im umkehrbaren Kontrapunkt, wobei ein Gedanke eine weitere Variante des Fugenthemas der vorhergehenden Abschnitte darstellt (Notenbeispiel 3d). Wie in *Laudate pueri* wahren also subtile motivische Entsprechungen – neben der dreifachen Wiederholung der eher homophonen Sinfonia – die Einheit des Stückes. Auch *Höre, mein Volk*, ein Stück von hoher Qualität, erscheint deshalb typisch für Nikolaus Adam Strunck.

Weniger ausgeprägte personalstilistische Merkmale zeigen die zwei verbleibenden Werke. Jedoch ist die relativ knappe Choralkantate *Nun treten wir ins neue Jahr* nicht nur als Partitur in der Bokemeyer-Sammlung erhalten, sondern auch im Inventar Lüneburg belegt: ein klares Indiz für Nikolaus Adam, wie wir schon im Zusammenhang mit *Ich ruf zu dir* gesehen haben. Das Werk lässt sich allerdings wegen der vierstimmigen Vokalbesetzung und der viel bescheideneren Anlage kaum mit *Ich ruf zu dir* vergleichen; auch hat Strunck hier auf die Verwendung

Beispiel 3c: *Höre, mein Volk*, T. 93–99

Sei - ne See - le wird im Gu - ten woh - nen, und sein Sa - me wird das Land be - sit - zen, und sein Sa - me wird das Land be - sit - zen, Sei - ne See - le wird im Gu - - - ten woh - nen, und sein

Beispiel 3d: *Höre, mein Volk*, T. 153–156 (nur Vokalstimmen und Bc)

und sei - nen Bund läßt er sie wis - sen, al - - - - - le - lu - ja, al - - - - - le - lu - ja, lu - ja, und sei - nen Bund läßt er sie wis - sen, al - - - - - le - lu - ja, al - - - - - le - lu - ja

Beispiel 3e: (N. A.) Strunck, *Siehe meine Freundin*, T. 295–299

S 1 Al - - - le - lu - ia,

S 2 Al - - -

A Es - set mei - ne Lie - be und trin - cket mei - ne Freu - de und wer - det

T ja, es - set mei - ne Lie - be und trin - cket mei - ne Freu - de und

B Al - - - le - lu - ia.

Bc

al - le - lu - ia, al - - - le - lu - ia, al - - - le - lu - -

- - - le - lu - - - ia, al - - - -

trun - cken, trun - cken. Al - - - - le -

wer - det trun - cken, trun - cken,

Es - set mei - ne Lie - be und

6 5 6 7 6

5. Zweifelhaftes und Anonymes

In der Strunck-Überlieferung finden sich zwei großangelegte Vokalkonzerte, die, in jeweils zwei Quellen überliefert, widersprüchliche Autorangaben enthalten. In der Luckauer Quelle ist neben *Ich ruf zu dir* noch ein weiteres „Strunck“ zugeschriebenes Choralkonzert, *Es woll uns Gott genädig sein*, eingetragen. Angesichts der unmittelbaren quellenmässigen Nachbarschaft

und des identischen Kopisten kann kein Zweifel bestehen, dass hier Nikolaus Adam gemeint ist. In der Bokemeyer-Sammlung wird jedoch dasselbe Stück dem Hamburger Organisten und Komponisten Georg Bronner (1667–1720) zugeschrieben. Friedhelm Krummacher hat sich ausführlich mit dieser Autorschaft des Stückes auseinandergesetzt und einen stilistischen Vergleich angestellt³⁶. Er kommt zu dem Schluss, „die formale Anlage des ganzen Werkes“ deute „eher auf Strunck, die Formung der Sätze im einzelnen eher auf Bronner“. Die Form des Stückes lässt sich folgendermaßen darstellen:

Tabelle 4: *Es woll uns Gott genädig sein*

Abschnitt. Takt	Choralvers. Zeile	Tempo ³⁷	Merkmale
1. 1–19	I. 1–2	Allegro	Fugato: 1. Melodiezeile mit Kontrasubjekt, Tutti (bis Siebenstimmigkeit)
20–66	3–9	Vivace	S mit c.f., homophones antiphonales Spiel TB/ Instrumente
2. 67–153	II. 1–4	Andante 3/4 Allegro 3/4	Aria S 2V 2Va Fg Bc „freuet sich“
154–181	5–9	Adagio Allegro	Aria T (nur mit Bc)
182–228	III. 1–4		Aria B 2V Fg Bc
3. 229–258	5–8	Grave Adagio	Antiphonal: ein Sänger u. homophones Tutti, Tutti
259–271	9 +Amen	Allegro	Fugato: letzte Melodiezeile mit Kontrasubjekt (Amen)

Tatsächlich entspricht die Kompositionstechnik der vollständigen Choraldurchführung im ersten Teil, wie Krummacher feststellte, derjenigen des Eröffnungsabschnittes von Bronners Choralkonzert *Nun lob, mein Seel den Herren* (für zwei Soprane, Tenor, Bass, zwei Violinen, zwei Oboen und Continuo) aus der Bokemeyer-Sammlung (Beispiele 4a und b)³⁸. Auch die schlichte, homophone Satztechnik der Soloabschnitte könnte mit Bronner in Verbindung gebracht werden. Die das Ganze umrahmenden kontrapunktischen Teile weisen dagegen stark auf Strunck hin. Das gilt besonders für den Eröffnungsabschnitt: Die Instrumente führen die erste Liedzeile sofort als Stretto ein, während die Vokaleinsätze von einem Kontrasubjekt begleitet werden (Notenbeispiel 4b). Kennzeichnend für Strunck (vgl. vor allem die Anlage von *Ich ruf zu dir* und *Höre, mein Volk*) scheint auch die Tatsache zu sein, dass die dreiteilige Form Tutti-Soli-Tutti nicht den drei Versen des Chorals entspricht, der Text des letzten Verses vielmehr über zwei Abschnitte verteilt ist.

Die ambitionierte, symmetrische Anlage des Werkes³⁹ wie überhaupt dessen Qualität sprechen für Strunck. Auch die Besetzung läßt sich eher mit ihm in Verbindung stellen: Die traditionelle fünfstimmige Instrumentalbesetzung mit zwei Bratschen und Fagott findet sich

36 Krummacher (wie Anm. 27), S. 226–228.

37 Bezeichnungen nach der Luckauer Quelle.

38 Deutsche Staatsbibliothek (wie Anm. 18), Mus. ms. 30099: Hier finden sich zwei Bronnersche Vertonungen desselben Chorals. Die zweite, weniger anspruchsvolle, erfordert Sopran, Bass, zwei Violinen und Continuo.

39 Die ausgewogene formale Anlage findet in den Proportionen ihre Entsprechung: Die Taktzahlen der Solo- und der Tutti-Abschnitte betragen 162 und 109, was der „goldenen“ Proportion 5:3 entspricht.

Beispiel 4a: Georg Bronner, *Nun lob, mein Seel den Herren*, T. 18–22

Ob 1

Ob 2

VI 1

VI 2/
S 1

S 2

T

B

Bc

Nun lob mein Seel den

Nun lob _____, nun lob mein Seel, mein Seel,

Nun lob _____, nun lob mein Seel, mein Seel,

Nun lob _____, nun lob mein Seel, mein Seel,

Nun lob _____, nun lob mein Seel, mein Seel,

Her - - - ren,

nun lob mein Seel den Her - - - ren, nun lob mein Seel den Her - -

nun lob mein Seel den Her - - - ren, nun lob mein Seel den Her - -

nun lob mein Seel den Her - - - ren, nun lob mein Seel den Her - -

Beispiel 4b: (N. A.) Strunck, *Es woll uns Gott genädig sein*, T. 20–23

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Fg

S
Es woll uns Gott ge - - nä - dig

T
8
es woll uns Gott ge-nä - dig seyn, es woll uns Gott ge-nä-dig seyn,

B
es woll uns Gott ge-nä-dig seyn, es woll uns Gott ge-nä-dig seyn,

Bc

Beispiel 4c: (N. A.) Strunck, *Es woll uns Gott genädig sein*, T. 1–9

2. Versus

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Fg

VI 1

VI 2

Bc

Fortsetzung:

Es woll uns Gott ge - nädig seyn und

zwei- oder dreimal bei ihm (vgl. Tabelle 1), während Bronner stets die Dreistimmigkeit wählt, und zwar nicht nur mit zwei Violinen, sondern ganz modern auch mit zwei Oboen (im oben zitierten Choralkonzert werden diese Paare kombiniert) und Continuo. Auch die etwas ungewöhnliche Vokalbesetzung mit Sopran, Tenor und Bass findet sich bei Bronner nicht wieder, hat dagegen bei Strunck eine Entsprechung in *Christus resurgens ex mortuis*.

Krummachers Urteil, die Autorschaft des Stückes sei „quellenkritisch nicht weiter zu klären“⁴⁰, muss nicht zwingend zutreffen. Denn Österreich und Bokemeyer sind in ihrer im Umfang kaum überschaubaren Partitursammlung bei vielen erst nachträglich vorgenommenen Ergänzungen von Autorenvermerken – wie auch bei *Es woll uns Gott genädig sein* – doch gelegentliche Irrtümer unterlaufen, während in Luckau die Autorenangabe direkt vom Kopisten stammt. Auch kann die Überlieferung in Luckau in direkten Zusammenhang mit dem fast wie ein Schwesterwerk erscheinenden Choralkonzert *Ich ruf zu dir* als suggestiv bezeichnet werden. Andererseits verblüfft die in Notenbeispiel 4a wiedergegebene Parallele zu Bronner; auch er lässt sich als Autor nicht ausschließen. Vielleicht haben gar beide Komponisten etwas mit dieser Komposition zu tun – aber das muss natürlich reine Spekulation bleiben.

Weniger problematisch verhält es sich offenbar mit dem Psalmkonzert *Cum invocarem exaudivit me Deo*. In der Bokemeyer-Sammlung ist es Johann Theile zugeschrieben, in einer Londoner Quelle dagegen „Strunck“. Wie Peter Wollny festgestellt hat, wurde letztere Quelle von einem für die Hannoverschen Hofkapelle tätigen Kopisten angelegt⁴¹. Demnach wäre

40 Krummacher (wie Anm. 29), S. 226.

41 Wollny (wie Anm. 34), S. 68.

dessen Zuschreibung an einen der Hannoverschen Kapellmeister, nämlich Nikolaus Adam Strunck, einiges Gewicht beizumessen. Aber auch in der Bokemeyer-Sammlung stammt die Zuschreibung direkt vom Kopisten, weshalb das Stück auch von Theile stammen könnte – trotz aller Vorbehalte, die man einem solchen Urteil angesichts des schmalen erhaltenen Bestands der Werke beider Komponisten beimessen muss. Der Großteil dieses umfangreichen Psalmkonzerts wird von einem Wechsel von schlicht deklamierenden homophonen Tutti-Abschnitten und eher archaisch anmutenden Soli bestimmt: ein für Strunck untypisches Verfahren. Das Gleiche gilt für das Schluss-Amen, das monothematisch angelegt und explizit als „Fuga“ überschrieben ist, was eher auf den Theoretiker Theile hinweisen könnte.

Trotz eher schmäler Vergleichsbasis soll abschließend die mögliche Autorschaft Nikolaus Adam Struncks für zwei anonyme Werke diskutiert werden. Das Rudolstädter Inventar verzeichnet ein *Sic deus a 6* von Strunck. Eine anonyme Komposition mit diesem Titel und dieser Besetzungstärke hat sich tatsächlich im Bereich der Überlieferung norddeutscher Vokalmusik erhalten, nämlich in der Düben-Sammlung. Hier finden sich, wie schon erwähnt, zwei Streichersonaten Struncks⁴², aber merkwürdigerweise keine ihm zugeschriebene Vokalmusik. Bei dem anonymen Vokalstück⁴³ handelt es sich um eine relativ kurze Komposition für zwei Soprane, Bass, zwei Violinen und Continuo. Angesichts des ungewöhnlichen Textes, zumal im Bereich der norddeutschen Vokalmusik, in Zusammenhang mit der sechsstimmigen Besetzung⁴⁴ könnte eine Zuschreibung an Nikolaus Adam Strunck durchaus erwogen werden. Jedoch weist das Stück keine besonderen personalstilistischen Merkmale auf. Es handelt sich vielmehr um ein einteiliges Concerto im geschmeidigen italienischen Stil mit vielen Terzparallelen der beiden Oberstimmenpaare⁴⁵. Ein anderes anonymes Werk, das man möglicherweise mit Nikolaus Adam Strunck in Verbindung bringen könnte, ist das Choralkonzert *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* für Sopran, zwei Violinen, Viola, Fagott und Continuo aus der Bokemeyer-Sammlung⁴⁶. Das Stück, geschrieben vom Kopisten „JCSc“, ist jedenfalls norddeutscher Provenienz⁴⁷. Das besonders gehaltvolle und recht umfangreiche Werk (es umfasst nicht weniger als 298 Takte), eine kunstvolle Mischung von Choralbearbeitung und freiem Satz⁴⁸, hat die gleiche, in diesem Stilbereich eher seltene Besetzung wie *Ich ruf zu dir*. Auch die Eröffnung mit einer Hyperbole ist auffallend verwandt mit dem Anfang jenes Werks (Beispiele 5a und b). Beschlossen wird *Herr Jesu Christ* mit einem längeren Abschnitt, in dem zwei kontrastierende Themen (Beispiel 5c) miteinander verbunden werden.

42 Vgl. Anm. 13.

43 Uppsala, Universitätsbibliothek, Vmhs 46:2.

44 Eingeräumt werden muss allerdings, dass die Uppsalaer Quelle das Werk als für „5. voci:“ bezeichnet, der Basso Continuo also (wie meistens) nicht mitgerechnet wird.

45 Bruno Grusnick ordnete diesen Stimmensatz den Jahren 1671–1674 zu (*Die Dübensammlung: Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung* II, in: STMF 46 [1964], S. 153). Das wäre für Nikolaus Adam Strunck ziemlich früh, aber nicht unmöglich.

46 Deutsche Staatsbibliothek (wie Anm. 18), Mus. ms. 30241.

47 Krummacher (wie Anm. 29), S. 220; Wollny (wie Anm. 34), S. 67.

48 Vgl. die Analyse bei Krummacher (wie Anm. 29, S. 219 f), wiederum mit einem überflüssigen pejorativen Unterton.

Beispiel 5a: N. A. Strunck, *Ich ruf zu dir*, T. 9–17 (nur S und Bc)

S
Ich ruf, ich ruf, ich ruf zu dir, zu dir, zu dir, Herr Je-su Christ

Bc

Beispiel 5b: Anonym, *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, T. 11–14

S
Herr Je - su, Herr Je - su, Herr Je - su Christ, du höch - stes Gut,

Bc

Beispiel 5c: *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, T. 238–242

VI I

S
heil mich mit dei - - - - - nen Wun - - - - - den,

Bc

*

Johann Mattheson schreibt in dem sonst nicht sehr ergiebigen und eher ungenauen Strunck-Artikel seiner *Ehren-Pforte* über dessen Musik: „Im heutigen Kirchen-Styl, wie auch vornehmlich im oratorischen und dramatischen, hat er herrliche Proben abgelegt.“⁴⁹ Unklar ist, was Mattheson 1740 mit dem „heutigen Kirchenstyl“ gemeint haben könnte, denn der im Jahre 1700 gestorbene Strunck ist in seinen erhaltenen Werken noch ganz, d. h. textlich wie kompositionstechnisch, der Welt des geistlichen Konzerts verpflichtet. Und anders als z. B. im geistlichen Werk eines Nikolaus Bruhns oder Heinrich Biber verrät Struncks Vokalwerk nichts davon, dass der Komponist ein virtuoser Geiger war. In seiner Textwahl kann man ihn sogar als

49 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...], Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint Kassel u. a. 1994, S. 354.

ausgesprochen konservativ bezeichnen, denn es fehlen sowohl die freie strophische Dichtung als auch die Mischung verschiedener Textsorten, Charakteristika, welche bei Generationenossen wie etwa Buxtehude schon seit Ende der 1670er Jahre begegnen. Vielleicht sind das Indizien dafür, dass Struncks erhaltene geistliche Vokalmusik (möglicherweise mit Ausnahme von *Es woll uns Gott genädig sein*) einer relativ frühen Schaffensphase entstammt. Jedoch wusste Mattheson offenbar noch von seinem besonderen Ruf nicht nur als Opernkomponist, sondern auch als Komponist geistlicher Vokalwerke. Die Qualität des erhaltenen Bestands⁵⁰ entspricht Matthesons Urteil und lässt überdies den großen Verlust erahnen, den das Verschwinden des überwiegenden Teils des Œuvres von Nikolaus Adam Strunck mit sich gebracht hat.

50 Eine Gesamtausgabe der geistlichen Konzerte und Sonaten von Nikolaus Adam Strunck wird vom Verfasser vorbereitet.

