

Schütz-Jahrbuch 1992



14.
1992

Sächsische

MZ 8°

414

Landesbibl.

Bärenreiter

Säbi	T.P.
BGT	75
Biogr.	

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

FRIEDHELM KRUMMACHER, STEFAN KUNZE (+), EVA LINFIELD,
WOLFRAM STEUDE

Schriftleitung:

WALTER WERBECK



14. JAHRGANG 1992



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK 1993

Sächsische
Landesbibliothek
- 5. MAI 1993
Dresden

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1993 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1145-4

ISSN 0174-2345



BARENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK 1993

INHALT

Abkürzungen	4
Zum Tod von Stefan Kunze.....	7
Judith P. Aikin (Iowa City): Heinrich Schütz's <i>Die Bußfertige Magdalena</i> (1636).....	9
Gerald Drebes (Heidelberg): Schütz, Monteverdi und die »Vollkommenheit der Musik« – <i>Es steh Gott auf</i> aus den <i>Symphoniae sacrae</i> II (1647).....	25
Adolf Watty (Velbert): Bericht über neue Schütz-Quellen	56
Michael Klein (Stuttgart): Neuere Studien über Leonhard Lechner.....	62
Klaus-Peter Koch (Halle): »In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum« – Zur Kompositionsweise von Samuel Scheidt.....	78
Michael Belotti (Freiburg i. Br.): Die Choralfantasien Heinrich Scheidemanns in den Pelpliner Orgeltabulaturen.....	90
Zusammenfassungen (deutsch, englisch, französisch, italienisch, schwedisch)	108

ABKÜRZUNGEN

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , 10 Bde., München und Leipzig 1875-1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
Bl., Bll.	Blatt, Blätter
C.f.	Cantus firmus
Diss.	Dissertation
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
ed.	edited, editor
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
EitnerQ	Robert Eitner, <i>Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten</i> , 10 Bde., Leipzig 1900-1914
Faks.	Faksimile
GA	Gesamtausgabe
H.	Heft
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung, Bd. 614)
Kgr.-Ber.	Kongreßbericht
KmjB	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
Ms.	Manuskript
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
NDB	<i>Neue deutsche Biographie</i> , Berlin 1953 ff.
NHdb	<i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , Wiesbaden und Laaber 1980 ff.
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
RiemannL	Hugo Riemann, <i>Musiklexikon</i> , 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959-1975
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
rpt.	reprint, reprinted
Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45; Reprint Hildesheim 1976)
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts – Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz ... Dresden ... 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig Jahrbuch Peters 1985 bzw. 1986/87)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	<i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen ... 1985</i> , hrsg. von Anne Irbæk Jensen und Ole Korgsted, Kopenhagen 1989
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1-16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968-1974
SjB	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)

SWV

Schütz-Werke-Verzeichnis - Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJB 1 (1979), S. 63 ff.

VfMw

Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft

vol., vols.

volume, volumes

ZfMw

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Die Zeitschrift für Musikwissenschaft ist eine der fünf wichtigsten Zeitschriften der Musikwissenschaft in Deutschland. Sie wurde im Jahre 1909 von dem Musikwissenschaftler und Musikpädagogen Heinrich Schütz gegründet. Der Verlag ist im Besitz der Neuen Schütz-Gesellschaft, die seit 1960 die Zeitschrift herausgibt. Die Zeitschrift ist eine der wichtigsten Zeitschriften der Musikwissenschaft in Deutschland.

Die Zeitschrift für Musikwissenschaft ist eine der fünf wichtigsten Zeitschriften der Musikwissenschaft in Deutschland. Sie wurde im Jahre 1909 von dem Musikwissenschaftler und Musikpädagogen Heinrich Schütz gegründet. Der Verlag ist im Besitz der Neuen Schütz-Gesellschaft, die seit 1960 die Zeitschrift herausgibt. Die Zeitschrift ist eine der wichtigsten Zeitschriften der Musikwissenschaft in Deutschland.

Die Zeitschrift für Musikwissenschaft ist eine der fünf wichtigsten Zeitschriften der Musikwissenschaft in Deutschland. Sie wurde im Jahre 1909 von dem Musikwissenschaftler und Musikpädagogen Heinrich Schütz gegründet. Der Verlag ist im Besitz der Neuen Schütz-Gesellschaft, die seit 1960 die Zeitschrift herausgibt. Die Zeitschrift ist eine der wichtigsten Zeitschriften der Musikwissenschaft in Deutschland.

Werner Breig

Zum Tod von Stefan Kunze

Am 3. August 1992 starb in Bern Prof. Dr. Stefan Kunze, Mitherausgeber des Schütz-Jahrbuchs seit seiner Begründung im Jahre 1979.

Daß Stefan Kunze sich 1979 dafür gewinnen ließ, dem Editorenkreis beizutreten, war ein Glücksfall für den Start des neuen Periodikums, von dem damals niemand mit Sicherheit sagen konnte, ob es von allen Kreisen der Schütz-Gesellschaft, von den potentiellen Autoren und vom Leserpublikum angenommen werden würde. Stefan Kunze hat das Jahrbuch von Anfang an in seiner wissenschaftlichen Ausrichtung mitbestimmt; mit seinen eigenen Beiträgen setzte er qualitative Maßstäbe. Die Heinrich Schütz gewidmeten Tagungen und Symposien in Kassel (1980), Karlsruhe (1981), Hofgeismar (1984) und Stuttgart (1985), deren Inhalt sich größtenteils im Schütz-Jahrbuch wiederfindet, wurden durch seine Impulse bei der Planung, durch seine Vorträge und seine Gesprächsbeiträge wesentlich geprägt.

Stefan Kunze war es auch, aus dessen Feder der Eröffnungsaufsatz des Schütz-Jahrbuches stammte, die – seither häufig zitierte – Studie *Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz*. Der Verfasser widmete diesen Aufsatz dem Gedenken an Siegfried Hermelink, der 1975 im Alter von 61 Jahren durch einen plötzlichen Tod mitten aus seiner Tätigkeit als Forscher und Universitätslehrer herausgerissen worden war.

Stefan Kunze ist nun vom gleichen Schicksal getroffen worden. Als Neunundfünfzigjähriger, aktiv und erfolgreich im Schaffen und voll von Plänen, hat er nach schwerer Krankheit seine Familie, seine Freunde, seine Kollegen und seine Schüler verlassen müssen.

Im Herausgeberkollegium des Schütz-Jahrbuchs war er ein stets zu Rat und Hilfe bereiter Kollege. Fachliche Kompetenz und unbestechliches Urteil verband er mit großzügiger Noblesse, die auch andere Meinungen zu respektieren verstand. Wir trauern um Stefan Kunze und werden ihn und das, was wir in der Zusammenarbeit mit ihm gelernt haben, nicht vergessen.

Werner Breig

Heinrich Schütz's *Die Bußfertige Magdalena* (1636)

by
JUDITH P. AIKIN

In his discussion of a lost work by Schütz, *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena*, performed in Wolfenbüttel in 1644-45, Jörg Jochen Berns wrote in 1980 that only the two song texts penned by court poet Justus Georg Schottel designed to accompany it had survived.¹ Recently I examined a libretto which can only be the missing text, *Die Bußfertige Magdalena*, »Genommen aus dem 7. Capitel des Evangelisten Lucae.«² The festive title page of this printed edition, which has been preserved in the Biblioteka Jagiellonska of the University of Krakow (Poland),³ further informs us that the work was originally created to honor the Duchess Magdalene Sibylle of Saxony, wife of Elector Johann Georg I and mother of Johann Georg II, on the occasion of her »Namenstag,« the feast day of the saint for whom she was named, Mary Magdalene, on July 22, 1636. Although neither poet nor composer is named, the fact of musical and theatrical presentation is clear: »In der Music/ auff dem Theatro im Schlosse zu Dreßden/ dargestellet.« The text was published by the court printer, Gimel Berg[en]. In Dresden in 1636 the likely composer is, of course, Heinrich Schütz, but this assumption is given a boost by the later performance at another court to which Schütz was connected of a piece with essentially the same name that is firmly attributed to him.⁴ As will become clear here, the two songs penned by Schottel for the New Year's celebration of 1644-45 in Wolfenbüttel were designed to accompany this very text.

The text of 1636, even without surviving music, must be seen as extremely significant in the development of Schütz's ideas about setting verse to music, along with Martin Opitz's *Dafne*⁵ opera of 1627 and August Buchner's *Orpheus und Eury-*

- 1 Jörg Jochen Berns, »*Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena*: Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz,« *SJb* 2 (1980), 123. The two Schottel songs were printed, along with the information that Schütz was the composer of the *Theatralische neue Vorstellung* that included them, in Schottel's *Fruchtbringender Lustgarte* of 1647, as well as in his later poetical treatise, *Ausführliche Arbeit von der Teutschen HauptSprache* of 1663. On Schottel and on these texts, see the Berns article.
- 2 [anon.], *Die Bußfertige Magdalena* ([Dresden]: Gimel Berg[en], [1636]). It consists of a title page backed by a prefatory note page, and twelve pages of text. See Appendix for a facsimile reprint of this text.
- 3 Originally in the Deutsche Staatsbibliothek Berlin, where it still appears in the old catalogue as Sign. Yq 4121 R. My thanks to Dr. Jutta Fliege, director of the »Abteilung für seltene und kostbare Drucke«, Berlin, for her help in tracking down this exemplar, which appears to be a unicum, and to the Biblioteka Jagiellonska for sharing a microfilm copy of the work with me.
- 4 As Berns has shown, following Marianne Burkhard, who edited the facsimile reprint of Schottel's *Lustgarte* (München: Kösel, 1967); see p. xxxiv in her notes to the edition. Joshua Rifkin's Schütz article in *New GroveD*, vol. 17, p. 32, includes the work among those in Schütz's oeuvre the settings of which have not survived.
- 5 Martin Opitz, *Dafne, Auff deß [...] Herrn Georgen, Landtgrafen zu Hessen [...] Und der [...] Fräwlein Sophien Eleonoren, Hertzogin zu Sachsen [...] Beylager: Durch Heinrich Schützen, Churfürstl. Sächs.*

*dice*⁶ singballet of 1638. Like those texts, *Magdalena* is a theatrical performance containing madrigalic verse of varying meters, line-lengths, and rhyme schemes designed to be set as recitative in the Italian style. Unlike those texts, *Magdalena* contains no dialogue interchange, but instead consists of three scenes («Aufftritte»), in each of which an angel sings a solo strophic *Lied* introducing the narrative background of the Biblical texts referring, according to tradition, to Mary Magdalene, followed by a long (66 to 96 lines) recitative monologue by the protagonist. The second scene ends in a chorale (the text is Cornelius Becker's verse paraphrase of the Fifty-First Psalm; Schütz's own setting of this text as published in 1628⁷ was probably utilized). The final scene culminates in a choral finale sung by an indeterminate number of angels.

There are no stage directions for guidance, but the possibility exists that the events recounted or referred to in the text – Christ's sermon in the temple, Magdalena's emergence from the temple, her removal of her jewels and finery as she rejects her former sinful life, her entry into the house of Simon where she washes Christ's feet with her tears and dries them with her hair, and Christ's forgiveness and blessing – were acted out, in pantomime or tableaux if not by the singers. Christ never speaks in this text, yet his presence is clearly indicated if, in fact, any physical actions took place on the stage. Of course, the lack of true dialogue makes of this work something other than opera or even oratorio, even though it was performed «auff dem Theatro.» Nor is it a dialogue, like many of the semi-dramatic works by Schütz that Moser terms «oratorienhafte Einzelwerke.»⁸ Perhaps it might best be termed a sacred cantata, since even without true dialogue it retains the contrasting forms and voices that form part of the definition of that genre.

Capellmeistern Musicalisch in den Schawplatz zu bringen, Auß mehrentheils eigener Erfindung geschrieben von Martin Opitzten (Breslau: David Müller, [1627]). Available on microfilm in the Faber du Faur German Baroque Literature collection, reel 50, no. 210. Also reprinted in Martin Opitz, *Weltliche Poemata Erster Theil* (1644), rpt. ed. Erich Trunz, *Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 2* (Tübingen: Max Niemeyer, 1967). On this opera, see especially Anton Mayer, «Zu Opitz' *Dafne*,» *Euphorion*, 18 (1911), 754-60; and Jörg-Ulrich Fechner, «Zur literargeschichtlichen Situation in Dresden 1627: Überlegungen im Hinblick auf die 'Dafne'-Oper von Schütz und Opitz,» *SJb*, 10 (1988), 5-29.

6 Only a manuscript copy remains; published in H[ofmann] v[on] F[allersleben], «*August Buchner*,» *Weimarisches Jahrbuch*, 2 (1855), 13-38. The article (1-39) offers scant information on this and other poetic works by Buchner, who was Professor of Poetics at the University of Wittenberg and a native of Dresden who made yearly visits to his hometown, where he apparently had a circle of acquaintances including Heinrich Schütz. On Buchner, see also Hans Heinrich Borchardt, *Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts* (München: Beck, 1919).

7 SWV 148a; reprinted in Heinrich Schütz, *Der Beckersche Psalter, Erstfassung 1628*, = NSA, vol. 40, ed. Werner Breig (1988), pp. 67-68.

8 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz: Sein Leben und Werk* (second edition Kassel: Bärenreiter, 1954), p. 421.

The author of the text, whom I identify as August Buchner⁹ and who also wrote the libretto of *Orpheus und Eurydice* two years later, prefaces the published edition with a brief note to the reader concerning the verse forms:

Der günstige Leser ist zuerinnern/ daß die nachgesetzte geringfügige Poesie/ so in der Magdalenen Person fürgebracht wird/ vermischet aus Trochaischen und Jambischen von 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12 biß 13. syllabigen Versen sey/ und daß der Reim nicht allewege in dem andern/ sondern offtmahls dritten und vierdten Vers erfolge: Dergleichen art Opitius in seiner Daphne sich gebrauchet/ und bey den Italienern gemein ist/ auch sich am besten der redenden Music bequemet. Die dabey sich befindenden Oden aber belangend/ ist die Erste und Andere Jambisch/ die Dritte Trochaisch/ die Vierdte aber/ mit welcher beschlossen wird/ Dactylisch. (Ai^v)

As he says, the verse form for Magdalena's part is an irregular pastiche of trochaic and iambic meters exhibiting a great variety of line lengths (four to thirteen syllables) and of rhyme schemes (AABB, ABAB, and ABBA). This verse form, derived from the flexible verses of the Italian lyric madrigal, emulates, as the poet states, those of Martin Opitz's *Dafne* and of the Italian *dramma per musica*. This »madrigalic« verse¹⁰ is the form best suited for purposes »der redenden Music,« the parlando style of recitative, a fact to which the poet makes overt reference. This poet's appreciation for and understanding of the goals of early Italian opera are thus much greater than those of Opitz, who said of his versification in *Dafne* only that it was »auß dem Italienischen« and »heutigem Gebrauche sich zu bequemen« (p. 104). One might well attribute this increased understanding to Schütz's own, for the composer had in the mean time returned to Italy, where he became very excited about what he termed in a letter of 1633 »wie eine Comedi von allerhandt Stimmen in redenden Stylo übersetzt undt auf den Schaw gebracht undt singende agiret werden könne, welche Dinge meines wissens (auf solche Art, wie ich meine) in Teutschland noch gantz ohnbekandt.«¹¹ This letter seems to signify that Schütz himself may not have considered his setting of Opitz's earlier text to have been truly representative of the new genre.

Buchner's madrigalic verse in *Die Bußfertige Magdalena* is indeed an improvement over that of Opitz nine years before. While Opitz also employs a mixture of lines in iambic and trochaic meter, he tends to group them in clusters of the same meter, and he generally rhymes only lines of the same meter; Buchner, however, avoids such patterned results and thus attains a higher degree of variety and asymmetry imitative, like the Italian madrigalic verse for recitative, of the flow of natural speech. Buchner also avoids the sing-song effect of overly regular rhythms apparent in Opitz's text by scattering syntactical pauses in the midst of lines and using enjambement to link some lines rather than allowing every line to end with a

9 See my parallel article, »August Buchner's *Die Bußfertige Magdalena* (1636),« to appear in *Daphnis, Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*. Literary scholars have also been ignorant of the existence of this work until my discovery.

10 See my article, »Creating a Language for German Opera: The Struggle to Adapt Madrigal Versification in Seventeenth-Century Germany,« *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 62 (1988), 266-89. The poet does not use this term, which enters German usage as a term to describe a verse form only after 1650.

11 Published in Schütz GBr, pp. 125-26.

caesura, by rhyming lines of different length, and by employing an occasional slant rhyme. The result is clearly closer to Italian versification, and would lend itself to an ariose recitative style of composition not unlike that of the agitated *concitato* style Schütz has recently learned from Monteverdi.¹² Magdalena's words expressing her tormented repentance, determined conversion, ardent plea for forgiveness, and rapturous rejoicing are reflected in the anguished and then ecstatic rhythms of Buchner's madrigalic verse, and one must imagine a treatment by Schütz not unlike that in his *Dialogus Divitis Epulonis cum Abrahamo ...* (SWV 477), which Moser has described as similar to Monteverdi's operatic style (pp. 422-23). One sample of this madrigalic verse will suffice to show the technique, Magdalena's »Adieu Welt« passage in the first scene:

Darümb ade/ O Welt/ ade verfluchte Lust!
 Ade verdambter Pracht!
 Ihr/ ihr habt mich geführt in diesen Schandenwust!
 Ihr/ ihr habt mich so sündigen gemacht!
 Ihr/ ihr habt mich also bethöret/
 Mir Hertz und Sinn verkehret!
 Du schnödes Hauptgebinde/
 Du angefügtes Haar/ und falsches Umbgewinde/
 Die ihr der Buhler Hertz in böse Lust verwirret/
 Und verirret/
 Hinweg von mir/ hinweg/
 Geht hin/ geht immer hin/ den breiten Höllen-steg!
 Auch du Rabaht umb Hals/
 Ihr Perlen gleichesfals/
 Armbänder/ Ketten/ Ring'/ und anderes Geschmeide/
 Bißhero meine Frewde/
 Die ihr der Buhler Hertz und Sinnen
 Verstricken kuntet und gewinnen:
 Bevoraus du/ vor der ich nun erschrecke/
 Des geilen Leibes Decke/
 Hinweg/ von mir hinweg/
 Geht hin/ geht alles hin/ den Teuffels-Höllens-Steg!
 Mein Hertz allein dem HERREN Jesu Christ
 Nunmehr ergeben gäntzlich ist/
 Vergessend aller üppigkeit/
 Der ich/ leider! mich/
 Hab so schandlich
 Gebrauchet/ biß auff diese Zeit. (Aiii^r-v)

The resistance to any regular patterning in this passage is obvious, especially in comparison with most of the speeches in Opitz's *Dafne*.

Another way in which Buchner has improved on Opitz's verse designed to be set to music by Schütz is in his provision of a clear structure in which strophic and free-flowing verse, aria and recitative, can alternate, thus creating an effective polarity between narrative presentation and emotional outpouring. Of course »aria«

12 See especially Walter Kreidler, *Heinrich Schütz und der stile concitato von Claudio Monteverdi* (Kassel: Bärenreiter, 1934).

here is a term that does not yet really apply: German usage at this time instead uses strophic *Lieder*, which Buchner in his prefatory note terms »Oden.« As he says, these »odes« also vary in verse form: two are iambic, one is trochaic, and the finale is dactylic.¹³ Differences also occur in number of lines per strophe and in line length, although all display regular patterning, as befits the ode form.¹⁴ The work begins with an angel as »Vorredner,« singing four quatrains of alexandrine verse (six-beat iambic lines with a caesura in the middle of each); in at least one similar example elsewhere in his oeuvre,¹⁵ Schütz has employed a *durchkomponiert* setting for a song in this form. The second scene begins with a *Lied* exhibiting an alternating pattern of line lengths evoking the sense of flexibility of madrigalic verse even within this strophic form. The angel sings:

Weil nun die Magdalen/ als man von ihr vernommen/
 Sich eines bessern hat bedacht/
 Und ist zu ihrer Sünd' Erkenntnüß recht gekommen/
 Sie sich alsbald zu JEsu macht;
 Bekennt demüthiglich Demselben ihre Schulden/
 Mit wahrer Hertzens-Rew und Leid/
 Und bittet inniglich/ ümb seine Gnaden-hulden/
 Und ümb verzeihungs-mildigkeit;
 Sie küsset überdas und salbet Ihm die Füße/
 Auch solche mit viel Threnen netzt/
 Und singet Davids Lied/ das Er zu GOtt außliesse/
 Da Er so schwehr Ihn hat verletzt.
 O wohl/ O allen wohl! die gleicher weis und massen
 Bekennen ihre Missethat/
 Mit Rew' und Glaubens-brunst: GOtt nimmer sie wird lassen
 Ohn seine Hülffe/ Trost und Raht. (Aiv^r)

With this and the other »odes,« it is impossible to say whether Schütz's setting might have been isostrophic or *durchkomponiert*, both of which possibilities occur among the relatively few *Lieder* or ode settings that survive from his pen. But the third act begins with the angel singing four repetitions of a *Schweifreim* (AABCCB) strophic form in trochaic meter, a common German *Lied* form which I expect was set as an isostrophic *Lied*. In each of these cases, a solo voice, accompanied perhaps only by basso continuo, as in the *Dialogus Divitis Epulonis cum Abrahamo*, can be postulated. Magdalena's recitatives were certainly likewise monodic, again most likely with basso continuo accompaniment, in this case perhaps more sparsely constructed.

13 Dactylic verse is Buchner's trademark: he is given credit by his contemporaries and by modern scholars for introducing and popularizing this verse form in German poetry. Hence this usage, accompanied as it is by the self-conscious descriptive tag, is excellent evidence of Buchner's authorship.

14 For the seventeenth-century conception of ode forms, see especially Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey* (1624), ed. Richard Alewyn (Tübingen: Max Niemeyer, 1966), pp. 44-53.

15 Opitz's alexandrine quatrain, *Die Erde trinkt für sich*, SWV 438.

The dactylic finale, the first in any surviving German-language musical-dramatic text (the second appears in Buchner's *Orpheus und Eurydice* two years later), is meant to express joy and triumph, as the first three strophes show:

Gleich wie sich sehr fröhlich ein Hirte befindet/
 Und sondere lust in dem Hertzen empfindet/
 Im fall er sein Schäflein kriegt wieder zur stat/
 So irrend von ihme verlohren sich hat.

Desgleichen uns Engeln/ im Himmel und Erden/
 Nicht grössere freude gemachet kan werden/
 Als wenn sich ein Sünder zu GÖtte bekehrt/
 Vom bösen/ damit er gewesen beschwert.

Derwegen wir billich die Stimmen erklingen/
 Und über Magdlenen frolocken und singen/
 Dieweil sie hat ihre Mißhandlung erkant/
 Durch Busse sich gleubig zu JEsu gewandt. (Biii^{r-v})

The inclusion of an initial unaccented upbeat is the more frequent form of dactylic verse in seventeenth-century German. The angels – the likely number is four, including the solo angel who introduced each scene – bring the work to a festive close and reinforce the sacred nature of the piece by pronouncing »AMEN« at the end. Schütz may well have employed polyphony for this choral finale; triple meter is likely, as it is for almost all dactylic verse of the century. It is interesting to note that Buchner began a tradition with this piece: the finales for German operas and dramas for the remainder of the century tend to be in dactylic verse.

Poets who wrote texts for festive occasions at court had to please the powerful individuals whom their texts honored and be careful not to offend. It could be dangerous to honor a Duchess on her »Namenstag« with a portrayal of the conversion of a »fallen woman,« even with the excuse that she was – in her aspect as witness of Christ's passion and as an officially sanctioned saint – the personage for whom the Duchess was named. The poet has managed to circumvent any possible misunderstanding by having his protagonist, as she rejoices in the final scene and resolves to live a life free of sin, take the Duchess who is her namesake as her model:

Ja ja ich will darnach nur einig streben/
 Daß ich anstell also mein gantzes thun und Leben/
 Wie unsre Landes-Mutter hier/
 Der Princessinnen Glantz/ Preiß/ Ehre/ Cron und Zier/
 Die in der warheit offenbar/
 Erweist sich/ zu jederzeit/
 Ein Muster der Gottsehligkeit/
 Und aller Tugend Spiegel/ klar/
 Dergleichen kaum von seiner güldnen Bahn
 Geschawet jemals Phoebus an. (Biii^r)

Thus the Duchess is praised as a virtuous mother of her country who was never a sinful Magdalene and who is fit to be a model for all who resolve to live a virtuous life – even, in retrospect, the New Testament saint for whom she was named.

Since one of her daughters and her future daughter-in-law also bore the name Magdalene Sibylle, there may also be a call to the younger generation in the audience similarly to emulate this matriarch.

The new performance in 1644/45 in Wolfenbüttel as *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena* was for a new set of patrons¹⁶ and in context with a new and very different occasion: a New Year's celebration, presumably on New Year's Eve, 1644, or New Year's Day, 1645. In addition to perhaps altering the passage containing Magdalena's verses addressed to Magdalene Sibylle, some changes must have been carried out on the dactylic finale as well (or it may have been omitted), as it makes clear allusions to the dynasty of the Saxon Electors which would not be appropriate to the Wolfenbüttel court. To this slightly altered text, then, Justus Georg Schottel, resident poet and adviser in Wolfenbüttel, added the two *Lied* texts discussed by Berns.¹⁷ These two additions both utilize the chorus of angels already required by Buchner's text, and probably provided a frame to link the recycled work to its new festive context. Apparently Schütz composed music for these additional *Lieder* for the new occasion; Schottel's very mannered structures in these two songs would undoubtedly have challenged the composer to provide rhythmically interesting isostrophic choral *Lied* settings, perhaps with polyphonic texture.

The historical significance of *Die Bußfertige Magdalena* in Schütz's oeuvre is considerable, although the absence of the music limits the conclusions that can be drawn. Nevertheless, this discovery of the text provides additional evidence about Schütz's interest in Italian opera – in this case, sacred opera and opera-like performances – and in the development of verse forms appropriate for German recitative in the Italian style. For as Kurt Gudewill has pointed out,¹⁸ almost all of Schütz's extant music – including all of his recitative – consists of settings of the prose Biblical text of Martin Luther. With the addition of *Magdalena*, we now have a series of three madrigalic dramatic texts for which Schütz clearly was concerned to provide recitative settings. And for this text, alone of the three, the poet, who could only have been Professor of Poetics August Buchner, provided a brief theoretical explication of the very recent understanding of the verse form to which Schütz and his new librettist had access. We have arrived at the second stage of the German search for an appropriate German verse form in emulation of the Italian madrigalic verses used in opera. Schütz's attempts later ended in deep dissatisfaction, as shown by his famous letter prefacing his brother-in-law Caspar Ziegler's theoretical

16 Schütz had several secondary Kapellmeister appointments, including »Kapellmeister von Haus aus« to the Duke and (especially) Duchess of Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel. On this patronage, see especially Friedrich Chrysander, »Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert,« *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, 1 (1863), 159-72; and Sara Smart, *Doppelte Freude der Musen: Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642-1700*, *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 19 (Wiesbaden: Harrassowitz, 1989).

17 Berns, »*Theatralische neue Vorstellung*,« op. cit.

18 Kurt Gudewill, »*Die textlichen Grundlagen der geistlichen Vokalmusik bei Heinrich Schütz*« (1966), rpt. HS-WdF, pp. 153-55.

treatise on madrigalic verse of 1653.¹⁹ I have discussed the possible reasons for this dissatisfaction elsewhere.²⁰

Yet another aspect of these three early recitative texts that merits exploration is the question of distinction between sacred and profane texts (and music). In contrast to the opera libretti derived from pagan mythology, *Die Bußfertige Magdalena* is a sacred presentation (complete with a final »amen«) of a sacred – indeed, Biblical – subject. Yet unlike Schütz's other semi-dramatic sacred works, whether *Historia*, sacred dialogue, or various »oratorienhafte Kurzformen,« *Magdalena* is not Biblical prose, but rather poetic verse. Indeed, it is difficult (aside from the inclusion of a psalm chorale) to see any significant difference at all in the verse form, especially of recitative passages, between this sacred triptich of dramatic monologues and the recitative passages in *Dafne* or *Orpheus und Eurydice*. I thus conclude that, however Schütz may have handled verse recitative, he probably handled it in essentially the same manner in secular texts as he did in sacred texts. Whether there was a distinction in his composition style between recitative settings of prose texts and madrigalic verse texts, however, will have to remain unanswered, for not a single such composition survives – barrier to any study of the development of German-language recitative of the first three-quarters of the seventeenth century for all composers, not just Heinrich Schütz. Perhaps Gudewill is correct in stating that Schütz composed all poetic texts as if they were prose,²¹ but if so, why then would he exhibit so much concern about the creation especially of madrigalic texts, which in his letter to Caspar Ziegler he termed »dasjenige *genus Poëseos*, welches sich zu Auffsetzung einer künstlichen *Composition* am allerbesten schickete«?²² And why would he have, apparently, approached several of the best known and most experimental poets of the time for appropriate texts? I must conclude that, on the contrary, Schütz viewed poetic texts of the flexible madrigalic sort as special opportunities for compositions which could combine musicality and emotional power with clarity of diction. *Die Bußfertige Magdalena* is, in my view, the premier example of such a text among those that can be connected with Heinrich Schütz.

*

Appendix (pp. 17-24)

Anon., *Die Bußfertige Magdalena* (Dresden: Gimel Bergen, 1636); exemplar in the Biblioteka Jagiellonska, Uniwersytet Jagiellonski, Krakow, Poland (Sign.: Yq 4121). Reprinted in facsimile with the permission of the Biblioteka Jagiellonska.

19 Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen* (1653), ed. Dorothea Glodny-Wiercinski, *Ars Poetica* 12 (Frankfurt: Athenäum, 1971), pp. 26-27.

20 Aikin, »*Creating a Language*,« op. cit.

21 Kurt Gudewill, *Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650* (Kassel: Bärenreiter, 1936). Of strophic texts, he states: »In den meisten Fällen jedoch, so in mehreren Kirchenliedbearbeitungen aus den 'kleinen geistlichen Konzerten,' behandelt Schütz die strophischen Texte genau wie ungegliederte Prosa« (p. 9).

22 Ziegler, *Von den Madrigalen*, pp. 26-27.

Die Bußfertige Magdalena /
Entommen aus dem 7. Capitel des
Evangelisten Lucae /

Der
Fürstlichen Hochge-
bornen Fürstin und Frauen /
Magdalenen Sibyllen /
Herrzogin zu Sachsen / Jülich / Cleve und Berg / Charfür-
stin / gebornet Marggravin zu Brandenburg / und Herzog-
in in Preussen / ꝛc. Landgravin in Düringen / Marggravin
zu Meissen / auch Ober und Nieder Lauffh / Burggravin
zu Magdeburg / Gräfin zu der Mark und
Kavensburg / Frauen zu Na-
venstein / ꝛc.

In unternehmigsten Ehren und Glückwünschung / an Ihre
Liquor. Durchl. höchstseckrentlichem Namenstage /
den 22. Julii / Anno 1636.

In der Music / auff dem Theatro
im Schlosse zu Dresden /
dargestellet.

Gedruckt dafelbst durch Gmel Bergen /
Schrif. Sächß. Hoff-Buchdrucker.



Handwritten notes in the left margin, including the number '894121' and other illegible scribbles.

Erster Auftritt.

Engel / als Vorredner.

Eh einer aus der Zahl der Engel / die dort sehen
Vor Gottes hohen Thron / im Himmel / und ansehen
Sein heiliges Angesicht und Wesen / fort und fort /
Bin abgesendet her an diese still und ort:

Dass einen beystand ich der Magdalena leiste:

Denn Sie / gerrechen an von Gottes gutem Besse /

Im Tempel jetzt gewest / und Hym hat gehört /

Durch dessen Lehr ihr Herz bewegt ist und bekehrt /

Dass Sie Ihre vorzig thyn nunmehr vermaledehet /

Und ihre Sünden-schuld beweinet und bereuet /

Ablegend ihren Schmutz / und vorgebrauchten Brauch /

Und ganz auff besserung des Lebens ist bedacht /

Dass der Menschen viel dergleichen weise hören

Wohl / und sein heiliges Wort / und sich dadurch bekehrten

Wohl ihrem bösen weg / ohn menschlichen Schein /

Nicht besser ihrer Seel geholffen könne seyn.

Magdalena.

Diff Ort: was hab ich immermehr

Doch jetzt vernommen /

Als ich einmal in Tempel Gottes kommen /

Und gehört des Mannes Lehr /

Der Jesus wird / von Nazareth / genemmet /

Den ich sonst nie gesehen noch gekennet.

II

Wie

Er gütliche Leser ist zu erinnern / daß die nachgesetzte
gerühmte Poësie / so in der Magdalenaen Person für
gebracht wird / vermischt aus Trochäischen und Jambischen
von 4. 5. 7. 8. 9. 10. 11. 12. bis 15. syllabigen Versen
sey / und daß der Reim nicht allemwege in dem andern / sondern
gleiches art Epitius in seiner Daphne sich gebraucher / und
bey den Italiern gemein ist / auch sich am besten der reden-
den Muse bequemet. Die dabey sich befindenden Noten aber
belangend / ist die Erste und Andere Jambisch / die Dritte
Trochäisch / die Vierte aber / mit welcher beschloffen wird /
Dactylisch.



Wie ich denn auch zweiffe nicht /
 Und bekennet frey /
 Das Er-Christus selbst / vnd der Sohn Gottes sey.
 O wie ein lieber Mann!
 O freundliche Gebeden!
 Vergleichen wohl auff Erden
 Nimmermehr zu treffen an!
 O Aucterlicher Mund / O Honigfüße Lippen /
 Ganz voll Goldsilberstut /
 Die auch harte Stein vnd Klippen
 Vermöchten überwegen weis!
 Denn wie ein Schwerdt in Leib wird eingedrungen!
 Und durch ein Holz die See durchgehungen:
 Nicht anders seiner Predigt Macht
 Mir hat durchdrungen Herz vnd Sinn /
 Und gleichsam mich von mir gebracht /
 Das ich / als vor / ganz anders worden bin.
 Ach! ich armes Weib /
 Was sol ich doch anfangen /
 Die ich so viel der Missethat begangen /
 Mir verlectet Seel vnd Leib?
 Ach! wo sol ich mich hinvenden /
 Die ich schaw an allen enden
 Meine Sünde vor mir sehn /
 Vnd ihre schwere Straff auff Tust nach mir gehn?
 Der Tod auff mich
 Nicht seinen Preis / mich umbzubringen /
 Die Holt auch dürftiglich
 Sperrt ihren Nachen auff / mich zuverschlingen:

Mit

Mit aller macht der Sakan an mich setz /
 Auch mein Gewissen selbst mich noget vnd verlegt.
 O elende Magdalen!
 Ach! wie willst dir's machen denn
 Vnd angreifen nun?
 Wist du in dieser Angst / vnd schweren Herzenspeygen /
 Denn ganz vnd gar verzagen?
 O nein / O nein / Das mußt du auch nicht thun.
 Dem ich erlantz mich
 Der wort / die gleichsals ich
 Gehört in dieser Stunde /
 Aus Jesus heilgem Munde:
 Kommt her / kombt alle der zu mir / den Thron der Gnaden /
 Die ihr mühselig seid / mit Sünden-last beladen /
 Ich / Ich wil euch erquicken /
 Vll seichtern euer drücken.
 Darumb ade / O Welt / ade verfluchte Luft!
 Ade verdampter Pracht!
 Ihr / ihr habt mich geführt in diesen Schandenwust!
 Ihr / ihr habt mich so sündigen gemacht!
 Ihr / ihr habt mich also bethöret /
 Mir Herz vns Sinn verkehrret!
 Du schändes Hauptgebirde /
 Du angefügtes Haar / vnd falsches Nindgerwinde /
 Die ihr der Paphler Herz in böse Luft verwirret /
 Vnd verirret!
 Hinnweg von mir / hinnweg /
 Gehet hin / geht immer hin / den breiten Höllen-steg!
 Auch du Nacht vnd Hals /
 Ihr Perlen gleichsals /

A in

Mam

Armbänder/ Ketten/ Ring/ vnd anderes Geschmeide/
 Bisher meine Freude/
 Die ihr der Duhler Herrs vnd Sinnen
 Verstricken künket vnd gewinnen:
 Weroraus du/ vor der ich nun erschrecke/
 Des geilen Leibes Decke/
 hinweg/ von mir hinweg/
 hinweg/ gehst alles hin/ den Teuffels: Hölle: Stieg:
 Mein Herrs allein dem HERREN JESU CHRIST
 Nunmehr ergeben gönglich ist/
 Vergessend aller üppigkeit/
 Der ich/ leider: mich/
 Hab so schandlich
 Gebräuchet/ bis auff diese Zeit.
 Drum wil ich gehen ohne schew
 Zu Ihm/ in Simons Haus hienem/
 Wo Er zu Tische sitzt/ sambt andern in gemein/
 Die Tüffe saltzen Ihm mit dieser Speerrey:
 In einer stunn' hieneben Ihm bekennen/
 Meiner Sünden grosse zahl/
 Die ich nimmer alszunahl
 Kan erziehen oder nennen:
 Hoff/ Er werde solche Schuld
 Vergessen mir/ aus lautter Gnadenhuld:
 Ich habe selber ja gesehen vnd vernommen/
 Seine Güte vnd Freundigkeit/
 Damit Er ist zu hüffe denen kommen/
 Die wegen ihrer Sünd' empfunden New vnd Leid/
 Vnd Heil vnd Trostes Gaben/
 Im Glauben unmöglich bey Ihm gesucht haben.

Ander

Ander Auftritt.

Engel.

West nun die Sagdalen/ als man von ihr vernommen/
 Sich eines besseren hat bedacht/
 Vnd ist zu ihrer Sünd Erkennuß recht gekommen/
 Sie sich alsobald zu JESU macht;
 Bekennet demüthiglich Demfelben ihre Schulden/
 Mit wahrer Berrgen-New vnd Leid/
 Vnd bittet inniglich/ ihm seine Gnaden-palden/
 Vnd umb verzeihungs-mildigkeit:
 Sie küßet überdas vnd salbet Ihm die Füße/
 Auch solche mit viel Threnen netze/
 Vnd singet Davids Lied/ das Er zu Edet außließ/
 Da Er so schwache Ihn hat verletz.
 O wohl/ O allen wohl! die gleicher weis' vnd massen
 Bekennen ihre Missethat/
 Mit New' vnd Glaubens-brunnf: Sedt nimmer sie wied lassen
 Ihn seine Güsse/ Trost vnd Raht.

Magdalena.

M Jesu/ Edtes Sohn/
 Der Du warhafftig bist/
 Der verheßne Christ/
 Wons Himmels-Thron
 In diet Welt gekommen/
 Daß Du zur Busse ruffst/ die Sünder/ nicht die Frommen:
 Joh/

Und die ich bin
 Ich' die ich bin
 Hier bey Dir mich einstelle /
 Als bey einer Brunnenquelle /
 Aller Güte vnd Gnaden /
 Lieb vnd Barmhertigkeit /
 Weil ich bin in grossen Leid /
 Vnd bekümmert
 Mit solcher Sünden-bürde /
 Die des Himmels Thaw so groß /
 Vnd der Erden weiter Schoß
 Nicht ertragen würde /
 Ja deuer so viel als der Sand /
 So lieget an des Meeres strand /
 Als allzuwohl dir wissend ist /
 O trawter Heyland / Jesu Christ /
 Welch' / ob ich wohl sie nimmermehr kan nennen /
 Ich doch in einer Lunn / hiermit dir wil bekennen /
 Mit wahrer Herzens reu /
 Vnd starker Zuversicht darbey /
 Du werdest seyn bereit /
 Mir zuergeigen Gnad / Huld vnd Barmhertigkeit /
 Denn im Fall über mich du dich nicht wirst erbarmen /
 Woch alsdenn mir Armen /
 Weil ich ewiglich muß seyn
 Verflossen zu der Hellen-Fein.
 Drum erbarm' / erbarne dich /
 Jesu / über mich /
 Sieh an diese meine Zähren /
 Die einer Wasserfluth gleich sich bey mir vermehren /

Vnd

Und ich aus New' ob meiner Mißthat /
 Die fast kein Ziel nicht hat /
 So mildiglich vergesse /
 Auf deine heiligen Tug /
 Welch' ich / aus Liebe gegen Dir /
 Vnd brünstiger begier
 Dir trockene mit meines Heuptes Saart /
 Vnd deshalben
 Mit küßlen vnd mit salben /
 Keinen Fleiß nicht spare.
 Ich nur O HERR / weil ich so herzlich meine /
 Beschüßlich mir ersühne /
 Vnd sprich mich los mit einem Wort allein /
 Von meiner schweren Sünden-Fein:
 Ich keines wegcs kan zuvor vnd eh auffsehen /
 Vnd von himmen gehen /
 Du machest mich denn frey von meinen Sünden /
 Vnd lässest deine Gnad vnd Güte rich empfinden:
 Ja ich lieber schwimmen wolte /
 In meiner Thränen fluth alhier /
 Als das ich solte
 Hülflos scheiden weg von dir.
 Hat David doch / nachdem er auch befunden
 Sich Kranck vnd schwach / an gleichen Sünden-Wunden /
 Wie ich befinde mich / /
 Vnd drauff zu Gott geruffen ängstlich /
 Vergebung solcher schuld empfungen /
 Als war sein verlangen /
 Drum laß / O HERR / wie ihm / mit auch gelingen /
 Die ich mit ihm wil Jesu kläglich singen.
 Erbarne dich mein O HERR Gott / ic. **Darff**

Dritter Auftritt.

Engel.

Sie mit Theuren Saphiren Thron/
Endlich fröhlich können gehen
Weghmit Ihre Thronen dar;
Dieses ist auch wiederfähret
Magdalenen/ die gewähret
Nun ist/ was sie dießelk war,

Dem weil Christus ihr vergebet
Ihre Sünde/ so im Leben

Sie bissher begangen hat;
Sie höchstfröhlich im Gemüthe
Rühmt vnd preiset seine Güte/
Vnd ihn dancket für solche Guad/

Nach verbeisset abzustehen

Fort vom bösen/ vnd zugehen
Auff dem guten wandels weg;
Er sie nur mit seinem Besse
Nie verlasse/ sondern lesse
Bestand ihr/ auff jedem Stig

Beste Stet/ daß sich bequemen
Wiese viel/ von ihr zurechnen
Ein Exempel/ seherget;
Nimmer thun/ was sie begangen/
Christlich leben/ vnd gelangen
Endlich in der Seligkeit.

Magda.

Magdalena.

Seine Seele freue dich
Vnd Jauchze bey dir inniglich/
Erhebe die Darmherzigkeit
Vnd güte/ so groß/ weit vnd breit/
Des H E X E N J E S U Christi/
Der dir du hülfte kommen/
Dich deiner Bürd entnommen/
Dann gleichsam du nun-erwehoben bist;
Denn Er nicht nur das Verck/ so ich ihm hab erwiesen/

Durch nekung seiner Füße/
Durch Salbung vnd durch Küsse/
War höchlich hat gepriesen:

Sondern auch sich dieser massen
Ganz tröstlich gegen mir
Also vernemen lassen:

Die Sünde sind vergeben dir/
Dein Glaube dir gescholffen hat/
Wich hin im Friede deinen Pfad

Duß/ D Hönigsluste Worte
Voll Labung vnd voll Saft/
Voll Wirkung vnd voll Kraft/
So widerbracht mich aus der Höllen Pforte/
So mich erlöset vom ewigen vertriben/
So mir das HELL END Seligkeit erwerben.

Jetzt ist ich an stat der rauhen Aebner hier/
Die sehr das Herz im Leibe mir
Veraget vnd gestochen/
Abzehrliche Woth vnd Nothen aufgebrochen;

B 4

Text

Vest kauff in mir / an stat der Gall und Bitterkeit /
 Ein süßer Bach von Milch und Honig zubereit.
 Wie kan an stat der Klage /
 Wie eine Nachtigal / mein Mund mit freuden singen /
 Du stat der Angst und Plage /
 Die künfft in Frölichkeit mit aller lust erschwingen.
 Wie aber / wie soll ich wohl gegen dir /
 Jesu / meine höchste Zier /
 Dankbar mich erweisen?
 Wie soll ich deine gnaden gunt /
 Und güt' und grosse Liebesbrunnst
 Können gunt und pfeifen?
 Was sol ich doch dafür
 Immermehr vergelten dir?
 Ich wil den Kelch / den Kelch des Heiles nehmen /
 Dich deines Nahmens Lob zu predigen nicht schämen:
 Ich wil dein Creuz mir auff den Nacken legen /
 Dir folgen nach
 Durch Angemach /
 Durch Trübals Wind vnd Regen:
 Ich wil mein ganges Leben
 Dir / einig dir / ergeben /
 Nach dir mich richten eben;
 Und wie mein Herz erfüllt vor war mit bösen lusten;
 So wil hinfür ich es mit reinigkeit außwischen /
 Mit Gottesfurcht / mit Massigkeit /
 Zucht / Demuth / eingegebenheit /
 Und mit mehr dergleichen sachen /
 So fröm vnd Christlich machen:
 Da ja ich wil darnach nur einig streben /
 Das ich anstell also mein ganges thum vnd Leben /

Wie

Wie vnser Landes-Mutter hier /
 Der Perin essimmen Glanz / Preiß / Ehre / Eron vnd Zier /
 Die in der warheit offenbar /
 Erweist sich / zu jederzeit /
 Ein Muster der Gottschligkeit /
 Vnd aller Tugend Spiegel / klar /
 Dergleichen kaum von seiner güldnen Bahn
 Geschawet jemals Phœbus an.
 Du nur / D. H. E. R. A. / mit deiner grade mit
 Beystand leiste für vnd für /
 Daß ich führe guten Thum vnd Handel;
 Im gangen Leben Thum vnd Hoffnung / Liebe /
 Daß im Glauben / Hoffnung / Liebe /
 Ich bleibe mit beständigkeit /
 Gute Nitterschafft hier übe /
 Bisß du mir einst / nach dieser Zeit
 Der Ehren werthe Eron / im Himmel wirst auffsetzen /
 Vnd mich mit rechter freud / in ewigkeit / ergesse.



Chor der Engel.

O Reich wie sich sehr frölich ein Herte befindet /
 Vnd sondere lust in dem Bergten empfindet /
 Im fall er sein Schickslein freigt wieder zur stat /
 So stend von ihm verlogen sich hat.

Derglei-

Dergleichen uns Engeln / im Himmel und Erden /
 nicht größer machen gemacht sein werden /

Als wenn sich ein Sünder zu Gott bekehret /
 Vom bösen / damit er gewesen beschwert.

Derwegen wie stillsch die Stimmen erklingen /
 Und über Wagdelagen frolocken und singen /

Stewell sie hat ihre Wiffhandlung erkant /
 Durch Duff sich gleichig zu Gott gewandt.

Ⓢ daß wir doch betten uns frolich zumachen
 Ist anlaß / ob solchen und gleichen versachen :

Wie wolsten wir doch mit so herrlich begiet /
 Gott ewiglich Loben und Danken dafür :

Indessen wie wünschen / Ihm Ehr in der Höhe /
 Und daß auff der Erde sey Fried / und besthe /

Diege Menschen ewige sich freundlicher will /
 Und eine vom Kriege gerühige still :

Schurklicher Eraven Genaplin hierneben
 Auch wünschen wir / langes und froliches Leben /

Samt allen den Ahrigen / und daß der Kranck
 Der Haut verbleibe bey ewigem Glantz.

¶ ¶ ¶



Schütz, Monteverdi und die »Vollkommenheit der Musik« – *Es steh Gott auf aus den Symphoniae sacrae II (1647)*¹

von

GERALD DREBES

Meinen Eltern

Das Konzert *Es steh Gott auf* (SWV 356) aus den *Symphoniae sacrae II* (1647) gehört aufgrund seiner besonderen Beziehungen zu Meisterwerken Monteverdis zu den am häufigsten besprochenen Werken von Heinrich Schütz. Dabei hat »diese merkwürdige Parodie« (Werner Braun)² ganz unterschiedliche Bewertungen erfahren: Hans Größ z. B. galt es als »im Grunde genommen eines der wenigen

1 Der vorliegende Aufsatz geht auf eine Hausarbeit zurück, die anlässlich eines in Tübingen von Arnold Feil geleiteten Seminars über die *Symphoniae sacrae II* entstand und im Januar 1987 fertiggestellt wurde. Infolge eines mir dankenswerterweise von der italienischen Regierung und dem DAAD ermöglichten Studienjahres in Bologna konnte ich sie für den Druck weitgehend neu schreiben. Außerdem möchte ich noch der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom und Ludwig Finscher danken. Eine stark verkürzte Fassung dieses Textes hat der Verf. auf der Arbeitstagung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft Ende September 1991 in Bad Köstritz vorgetragen.

Bei *Es steh Gott auf* beziehe ich mich auf Werner Bittingers Edition in: NSA 16, S. 27-41, in der – wie bei meinen Vierdanck-Notenbeispielen! – die Notenwerte in den Tripla-Abschnitten auf die Hälfte verkürzt sind. Zum Vergleich bieten sich an die in *Es steh Gott auf* zitierten Duette Monteverdis – *Armato il cor* (SV 150) und die *Ciaccona Zefiro torna* (SV 251; MGA 9, S. 27-31 bzw. 9-20) – sowie sein *Combattimento di Tancredi et Clorinda* (SV 153; MGA 8, S. 133-156). – In den vorstehenden Angaben bezieht sich »SV« auf: Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke* (SV). Kleine Ausgabe, Bergkamen 1985, und »MGA« auf: Gian Francesco Malipiero (Hrsg.), *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Asolo 1926-1942 und Venedig 1966, z. T. revidierter Nachdruck Wien 1954-1968.

Zur Einführung und Orientierung über die bisherige Forschungslage s. Hermann Jung, *Schütz und Monteverdi*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986, S. 271-295. Danach erschien – ohne besonderen Bezug auf unser Stück – Werner Braun, *Schütz und der »scharfsinnige Herr Claudius Monteverde«*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 16-23. Eigens hingewiesen sei auf die Beiträge von Wolfgang Osthoff: *Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing 1960 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 38-43, und *Heinrich Schütz – die Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens*, in: SJB 2 (1980), S. 78-102, speziell S. 84-89. Die oft zitierte Dissertation von Walter Kreidler (*Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi*, Stuttgart bzw. Kassel 1934) ist aufgrund der Nichtberücksichtigung der übrigen Musik »alla battaglia« und überhaupt des stilistischen Kontextes in wesentlichen Teilen irreführend. Der neueste Beitrag zu unserem Stück stammt von Massimo Ossi, 'L'armonia raddoppiata': *On Claudio Monteverdi's 'Zefiro torna', Heinrich Schütz's 'Es steh Gott auf', and Other Early Seventeenth-Century 'Ciaccone'*, in: Studi musicali 17 (1988), S. 225-253.

2 Braun (s. Anm. 1), S. 23 (Diskussion) und ebenda Hans Größ.

Werke von Schütz«, die »nicht gelungen« seien²; für Hans Joachim Moser indes hat es Monteverdi z. T. »wesentlich übertrumpft«³.

Immerhin wird sich aus dem Folgenden ergeben, daß *Es steh Gott auf* allein schon aufgrund seiner Faktur einen noch erheblich höheren musikgeschichtlichen Stellenwert beanspruchen darf, als ihm bislang zugebilligt worden ist! Bei aller Ausführlichkeit versteht sich der werkanalytische Teil dieses Aufsatzes als Auswahlkommentar und zusammenfassende Interpretation. Eine Reihe von Aspekten werde ich noch eingehender an anderer Stelle erörtern⁴.

I

Datierung

Der *Es steh Gott auf* zugrundeliegende Psalm 68, 2-4, wurde seinerzeit vergleichsweise häufig vertont⁵, und eine der Parallelkompositionen ist für die genauere Datierung unseres Stücks von Belang: Aus der Widmungsvorrede und der Vorrede an

3 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel 1936, rev. und erw. ²/1954 (im folgenden: Moser, Schütz), S. 480.

4 In meiner Dissertation über den Stil der *Symphoniae sacrae* II und III (1647/50) sowie in einem Aufsatz über die Schlußciaccona von *Es steh Gott auf* und die vergleichbaren Ciaccone. Hinzu kommt meine Arbeit *Monteverdis »Kontrastprinzip«, die Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch und das »Genere concitato«*, in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 29-42.

5 1. Italienische Komponisten (*Exurgat Deus*):

Giovanni Giorgio Sparaciarri, in: *Breve corso di concetti musicali*, Venedig 1630 (A,T,Bc.).

Giovanni Battista Aloisi, in: *Contextus musicarum proportionum*, Venedig 1637 (S₁, S₂, A, T, B, Bc.).

Giuseppe Scarani, in: *Concerti ecclesiastici*, Venedig 1641 (S,A,T,B,Bc.).

Domenico Massenzio, in: *RISM 1642*¹ (B₁, B₂, Bc.).

Filippo da Cavi, ebd. (A, T, B, Bc.).

Giuseppe Tricarico, in: *Concentus ecclesiastici*, Rom 1649 (S₁, S₂, B, Bc.).

(Es handelt sich um einen zeitlich begrenzten Ausschnitt aus einer Liste von *Exurgat Deus*-Konzerten, die mir Gunther Morche [Heidelberg] freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Ich danke außerdem der Bibliothek des Bologneser Konservatoriums für Kopien dieser Stücke.)

2. Deutsche Komponisten (*Es stehe Gott auf*)

Heinrich Schütz, in: »*Beckerpsalter*«, Freiberg ¹/1628, Dresden rev. ³/1661 (mit Bc.) (S,A,T,B; SWV 165a bzw. 165).

Ders., in: *Symphoniae sacrae* II, Dresden 1647 (S₁, S₂/T₁, T₂, V₁, V₂, Bc.; SWV 356).

Ders., *Es stehe Gott auf*, à 13, nicht überliefert (s. Joshua Rifkin und Derek McCulloch, Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD* 17, S. 32).

Johann Vierdanck, in: *Erster Theil Geistlicher Concerten*, Greifswald 1641 (S₁, S₂, V₁, V₂, Bc.), hrsg. von Gerhard Weiss, in: *EdM, Sonderreihe* 6, S. 141-150.

Ders., in: *Ander Theil Geistlicher Concerten*, Rostock 1643 (A,T,B,V₁, V₂, Vln/Fag, Bc.), hrsg. von dems., in: *Erbe, Sonderreihe* 7, S. 143-159.

Samuel Capricornus, *Exurgat Deus*, Berlin, Deutsche Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz, Mus. ms. 2967 (B₁, B₂, Fag, Bc.).

Ders., in: *Dritter Theil Geistlicher Harmonien*, Stuttgart 1664 (S₁, S₂, B,V₁, V₂, Fag, Bc.).

Sebastian Knüpfer, *Es stehe Gott auf*, nicht überliefert (s. DDT 58/59, rev. Neuauflage Wiesbaden 1957, S. XXI).

(Ich danke dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel für Kopien unseres Stücks sowie der Vertonungen von Vierdanck und Capricornus.)

den Leser der *Symphoniae sacrae* II⁶ geht hervor, daß Schütz mit ihrer Abfassung begann, als er erfahren hatte, daß seine 1629 in Venedig gedruckten *Symphoniae sacrae* I in seinem Heimatland »an etlichen fürnehmen Orthen / mit deutschen Texten / an stat des Lateinischen / gantz hindurch unterleget / fleissig musiciret« wurden. Die *Symphoniae sacrae* II habe er »nach unterstandenen Anfange [...] neben anderer meiner Arbeit (wie es allhier zu gegen ist) mit Göttlicher Hülffe entlich verfertigt«, von einer Publikation jedoch vorerst abgesehen und »dieses vor etlichen Jahren allbereit von mir verfertigte Wercklein«⁷ »vor zweyen Jahren nunmehr« – wohl 1644 – dem Widmungsträger im Manuskript übergeben⁸. Für den Druck (1647) schließlich hat er die Sammlung revidiert und erweitert.

Bei *Es steh Gott auf* nun gibt es Anzeichen dafür, daß es Johann Vierdanck (um 1605-1646) vor seiner zweiten Vertonung dieser Verse (1643)⁵ bekanntgeworden ist: Denn deren Anfang ähnelt dem Singstimmeneinsatz bei Schütz, der damit wiederum ein Duett Monteverdis (s. u.) zitiert:

Beispiel 1 a

The musical score for Example 1a consists of seven staves. From top to bottom: Violino I, Violino II, Violone ò Fagotto, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The Basso continuo part is marked 'Stromenti' and includes figured bass notation. The vocal parts (Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by rests.

6 Faks. in: NSA 15, S. XXIV f.

7 Als Frühfassungen (nicht nach 1635) sind erhalten SWV 341a, 348a, 352a und 361a.

8 Da dies während seines letzten Dänemarkaufenthaltes geschah, ist die Zeitangabe auf das Jahr seiner Rückkehr (1644) zu korrigieren. Nichts deutet auf eine weitere Reise 1645 hin (s. Ole Kongstedt, *Archivalische Quellen zum Wirken von Heinrich Schütz in Kopenhagen*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 41).

Beispiel 1 b

45

et wer den,
et wer den,
et wer den, es steh Gott

Stromenti
6 # # # b f f f f

Tutti

50

es steh Gott auf, es steh Gott auf,
es steh Gott auf, es steh Gott auf,
auf, es steh Gott auf, daß sei - ne

Dieses Motiv von drei gleichmäßig repetierten Ganzen mit einem Quart- oder Quintsprung aufwärts zu einem (z. T. mit Pausen) eine ganze Mensur füllenden Zielton könnte naheliegend oder banal erscheinen. Die Lösungen der anderen Komponisten für die Vertonung dieses Kolons sind jedoch verschieden, und auch sonst ist in Passagen, die eine Aufstiegsfigur enthalten oder »alla battaglia« komponiert sind, noch keine Parallelstelle belegt. Es wird sich also um ein Zitat handeln.

Weitere signifikante Gemeinsamkeiten sind anfangs die Mensur, ihr Wechsel mitten im zweiten Psalmvers vor »und die ihn hassen«⁹ und der Beginn der Vertonung des folgenden Verses (vgl. Schütz, M. 63-65) in einer abschließenden und eröffnenden D-Dur-Harmonie mit dem gleichen Dreiklangsmotiv:

Beispiel 2

Sinfonia

81

92

hen!

hen!

hen!

Ver - trei-be sie,

Ver -

Ver - trei-be sie, ver -

Stromenti

Voci

Schließlich stellt Vierdanck in beiden seiner Stücke am Anfang des letzten Verses wie Schütz den Luthertext um: »Aber die Gerechten« anstatt »Die Gerechten aber«. Da Schütz Monteverdi notengetreu und länger zitiert und in seiner Vorrede nur ihn als Quelle nennt, dürfte hier Vierdanck ihm – seinem langjährigen Lehrer – gefolgt sein und nicht umgekehrt¹⁰.

9 Nach $\frac{3}{1}$ jetzt C bzw. ϕ , s. Schütz, M. 47 f.; dies sonst nur bei Sparaciaci (s. Anm. 5).

10 Die wohl durch Christiane Engelbrecht verbreitete Angabe, daß auch Vierdancks Stück einen Ciacconabaß verwende, beruht auf einem Versehen (*Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert*, Kassel 1958 [= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14], S. 107, Anm. 1).

Für den Terminus post quem unseres Stücks nun ist außer den zitierten Passus der Widmungs- und Vorrede relevant, daß in ihm zwei Duette Monteverdis zitiert werden, die Schütz bei einem Teil der Leser als bekannt voraussetzt (s. u.): es handelt sich um *Armato il cor* (»Gerüstet das Herz«) und die »Ciaccona« *Zefiro torna* (»Zephir kehrt zurück«), beide erschienen in den *Scherzi musicali* von 1632. Ein Indiz dafür, daß seine Quelle dieser Druck war, mag sein, daß sie dort als einzige zweistimmige Kompositionen nebeneinander stehen. Er könnte sie gegebenenfalls aber auch schon während seines zweiten Venedigaufenthaltes (1628/29) kennengelernt haben, denn Monteverdis Madrigale kursierten ja oft jahrelang vor ihrer Veröffentlichung in Abschriften. (Noch früher dürfte die »Ciaccona« kaum entstanden sein¹¹.)

Für einen späteren Terminus post quem sprechen mögliche Zusammenhänge mit Monteverdis 8. Madrigalbuch (1638): Das dort veröffentlichte – freilich schon 1624 uraufgeführte – *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (»Der Kampf zwischen Tancredi und Clorinda«) scheint *Es steh Gott auf* an einigen Stellen beeinflusst zu haben. Und vielleicht sind sein anfänglicher Battaglia-Abschnitt mit dem Zitat des im 8. Madrigalbuch wiederabgedruckten *Armato il cor* und die extrem gegensätzliche Faktur der drei Großteile Schütz' Reaktion auf Monteverdis Vorrede, die er in seiner eigenen zitiert (s. u.).

Es steh Gott auf dürfte also zwischen den Jahren 1632 und 1643 entstanden sein.

Schütz' Italienrezeption: 'Imitatio' und 'Aemulatio'

Für die persönliche Beziehung zwischen Schütz und Monteverdi wird gemeinhin ein Passus aus dem Nachruf des Dresdner Hofpoeten David Schirmer von 1672 angeführt: »Der edle Mont de verd wies ihn mit Freuden an / Und zeigt ihm voller Lust die oft gesuchte Bahn / Daß er sich mit der zeit viel höher auffgeschwungen«¹². »Die Angabe 'Der edle Mont de verd wies ihn mit Freuden an'« fand Hans Heinrich Eggebrecht »nach Zeit (1672), Ort (eines der Poeme der Druckausgabe der Leichenpredigt) und Verfasser [...] äußerst fragwürdig«¹³. Dem steht aber u. a. entgegen, daß Schirmer bereits seit 1650 Schütz' Kollege war (wie SWV 434 belegt, hat er zumindest einen seiner Texte vertont). Bis auf weiteres dürfen wir davon ausgehen, daß Schirmer in diesem Punkt richtig informiert war.

Andernfalls ließe sich seine Aussage auch als alter biographischer Topos erklären: Waren in den Werken eines jüngeren Meisters Einflüsse eines älteren erkennbar, so nahm man oft ein Lehrer-Schüler-Verhältnis an, ohne das als Vermutung zu

11 Näheres in meinem geplanten Aufsatz über die Vokalciaccona (s. oben Anm. 4). *Armato il cor* ist auch von dem im Vergleich zu Monteverdi wohl erheblich jüngeren Antonio Marastone vertont worden, in: *Concerti a due, tre et quattro voci*, Venedig 1624 (einzeln hrsg. von John Whenham, *Duett and Dialogue in the Age of Monteverdi* 2, Ann Arbor 1982, S. 256-259). Aufgrund der Übereinstimmung in einem Detail setzt Garry Tomlinson für die Komposition Monteverdis als Terminus ante quem das Jahr 1624 (*Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley 1987, S. 200 f.).

12 Zit. nach Moser, *Schütz*, S. 609.

13 Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959, verb. und erw. Neuausgabe Wilhelmshaven 1984, S. 35, Anm. 15.

kennzeichnen. Als Quelle könnte ihm dabei die Vorrede der *Symphoniae sacrae* II gedient haben: das einzige erhaltene Dokument der Zeit, das die beiden in Beziehung setzt¹⁴:

Dieweil ich auch in dem Concert: Es steh GOtt auff / etc. des Herrn Claudii Monteuerdens Madrigal einem Armate [recte: Armato] il Cuor, &c. so wohl auch einer seiner Ciaccona, mit zweyen Tenor-Stimmen / in etwas wenigens nachgangen bin / so lasse ich (wie weit solches von mir geschehen sey) die jenigen hievorn urtheilen / welchen itzto gedachte Composition bekend ist. Wolle aber deßwegen niemand meine übrige Arbeit in ungleichen Verdacht ziehen / als der ich nicht gefliessen bin / mit frembden Federn meine Arbeit zu schmücken.

Ähnlich apologetisch äußerte sich 1641 sein Vetter Heinrich Albert¹⁵, und schon 1611 schrieb der damals als Musiktheoretiker bekannte Jenaer Kantor Georg Quitschreiber einen (nur wenige Seiten umfassenden) Traktat *De parodia*, um unter der Überschrift »An Parodia Musicalis concedatur?« dieses zuvor so beliebte Verfahren zu verteidigen¹⁶. Der nunmehr erhobene Vorwurf, gegen den sich diese drei Autoren verwahrten, betraf auch – und darum handelt es sich in *Es steh Gott auf* – das Zitieren¹⁷:

Er kann sich wol mit frembden Kleidern so lang behelffen / biß er sich mit seinem eygnen Habit vnd Kleidung offentlich darff sehen lassen / aber keines wegs gantze Clausulen abstellen vnd außspicken¹⁸.

Nicht davon berührt waren einfache Kontrafakturen; und so bezeugen u. a. eine Reihe von deutschen und lateinischen geistlichen Umtextierungen in Leipziger Sammeldrucken zwischen 1641 und 1649 die Rezeption von Monteverdis 8. Madrigalbuch in Deutschland¹⁹.

Die Formulierung »Und zeigt ihm voller Lust die oft gesuchte Bahn / Daß er sich mit der zeit viel höher auffgeschwungen« könnte Schirmer indes aus einer anderen Stelle aus Schütz' Vorrede, die auf Monteverdi Bezug nimmt, gewonnen haben:

[...] die darinnen bey dem meisten theil [sc. der Deutschen] noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier / beydes dero composition und rechten Gebrauch betreffende / (wor-

14 Siehe oben Anm. 6.

15 Heinrich Albert, *Arien* IV, Königsberg 1641, Vorrede, in: DDT 12, rev. Neuaufl. Wiesbaden 1958, S. 108.

16 Georg Quitschreiber, *De parodia*, Jena 1611. (Ich danke dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv für Kopien dieses Traktats.)

17 Zu Schütz' übrigen Parodien (im engen Sinne) s. Werner Breig, *Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz*, in: *Musica* 26 (1972), S. 17-20.

18 Johann Andreas Herbst, *Musica poetica*, Nürnberg 1643, S. 115; s. Werner Braun, *Zur Parodie im 17. Jahrhundert*, in: Georg Reichert u. a. (Hrsg.), *Kgr.-Ber. Kassel 1962, Kassel 1963*, S. 155, und (mit weiteren Belegen) Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982, S. 66.

19 Siehe mit weiteren Belegen das SV, S. 38-41 und 121. Eine einst mit Schütz in Verbindung gebrachte deutschsprachige Fassung von Monteverdis *Combattimento* stammt nach Auskunft von Wolfram Steude textlich von seinem nur ein Jahr älteren Kasseler Mitschüler und renommierten Dichter Diederich von dem Werder (ebd., S. 139).

durch doch nach des scharffsinnigen Herrn Claudii Monteuerdens Meynung / in der Vorrede des achten Buchs seiner Madrigal / die Music nunmehr zu jhrer entlichen Vollkommenheit gelanget seyn soll) [...].

Diese »heutige Italianische Manier« wird im folgenden Satz beiläufig näher beschrieben:

[...] dieselbige heutige Italianische / und auff derer Art gerichteten Composition / nebenst dero gebührlichen Mensur, über die darinnen angeführten schwarzen Noten [...]

Des weiteren nennt Schütz in diesem Zusammenhang den »stäten ausgedehneten musicalischen Strich auff dem Violin«²⁰. Noch in der Vorrede zu seinen *Symphoniae sacrae* III (1650) »erinnert« er an

daß jenige / was hiebevorn in meinem ausgelassenen Andern Theil Symphoniarum Sacrarum, de Musica Moderna, oder von heutiger Manier der Composition, und wegen des hierüber sich gebührenden rechtmässigen Tacts, ad Lectorem gedacht worden ist [...]»²¹.

In Monteverdis Vorrede hingegen ist von »Tact«, »Mensur«, »schwarzen Noten« und Stricharten überhaupt nicht die Rede. Wie ich an anderer Stelle dargelegt habe, sieht dieser die 'Vollkommenheit' der Musik in ihrer 'Vollständigkeit' in bezug auf den Affektausdruck: durch den »weichen« (»molle«), den »gemäßigten« (»temperato«) und den von ihm selbst entwickelten zornig-»erregten Stil« (»genere concitato«), der als (extremer) Kontrast erst die stärkste Affektbewegung ermöglichte²².

Es scheint also, daß Schütz – wenn man nicht eine Fehlinformation oder ein grobes Mißverständnis annehmen will – den (abgesehen vielleicht von der Aufbruchsstimmung der Florentiner Camerata) unerhörten Anspruch Monteverdis

20 Siehe Anm. 6. Im programmatischen Anfangsstück von Monteverdis 8. Madrigalbuch *Altri canti d'amor* (SV 146) findet sich die Vortragsanweisung »mit langen und sanften Bogenstrichen« (»con arcate lunghe e soavi«; MGA 8, S. 26). Daß sich Schütz – wie es Werner Braun (s. Anm. 1, S. 19) voraussetzt – hierin erst von Monteverdi »anregen ließ«, ist meines Wissens sehr unwahrscheinlich. So zählte z. B. in Deutschland bereits Michael Praetorius zu den Violineffekten »stille lange striche« (*Syntagma musicum* 3, *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks. Kassel 1958 [= Documenta musicologica I/15], S. 148).

21 Faks. der Vorrede in: NSA 18, S. XVI. Dementsprechend schrieb Johann Rosenmüller – der am Vertrieb der *Symphoniae sacrae* II beteiligt war (s. Bittingers Vorwort zu NSA 15, S. VII)! – in der Vorrede seiner *Kernsprüche* II, Leipzig 1652/53: »Sonsten mit was vor Mensur oder Tact dergleichen Art der Composition soll musiciret werden / habe ich hier vor unnöthig fernere Erinnerung zu thun gehalten. Alldieweil Herr Heinrich Schütze [...] in seinem andern Theil Symphoniarum Sacrarum meines Erachtens allbereit zur Gnüge davon berichtet hat.« (Hinweis auf diese Vorrede von Moser, *Schütz*, S. 462, Anm. 1.) – Aus unserer Sicht hatte Schütz nicht »zur Gnüge davon berichtet«, sondern sich in bezug auf »Mensur oder Tact« auf die nachdrückliche Aufforderung beschränkt, sich gegebenenfalls über die moderne italienische Praxis zu informieren (s. Anm. 6).

22 Siehe meinen in Anm. 4 genannten Aufsatz, S. 32-34. Von den vielen Editionen dieser Vorrede verweise ich hier nur auf die neueste, zweisprachige von Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien 2), S. 143-146.

stillschweigend normalisiert hat. Denn daß die Musik überhaupt mit der (jeweiligen) »Musica moderna« zur unüberbietbaren Vollendung gelangt sei, war schon seit dem 15. Jahrhundert – doch ohne Bezug auf nur einen Meister – eine stets wiederholte Auffassung²³. Gerade mit dem Beginn des Generalbaßzeitalters galt das als Verdienst der Italiener, und Quitschreiber faßte es in seiner Rechtfertigung der Parodie folgendermaßen: »Illi scribunt, nos legimus« (»jene schreiben – wir lesen«)²⁴.

Doch schon wenige Jahre später (1617) schloß Johann Hermann Schein die Deutschen wieder mit ein²². Ich möchte daher auf das Verhältnis von Schütz und Monteverdi unter dem Gesichtspunkt der 'Aemulatio' eingehen²⁵, einem Begriff, der seit neuerem gelegentlich in der Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft verwendet wird²⁶. Dabei sollte man jedoch den neuzeitlichen Wortgebrauch von dem antiken unterscheiden:

Die eigentliche Bedeutung ist 'Nacheifer', 'Wetteifer', oft im negativen Sinne als 'Neid', 'Rivalität'. In der im 17. Jahrhundert sehr verbreiteten *Iconologia* des Cesare Ripa (1/1593) erscheint sie als »Emulazione« personifiziert und wird als 'Wetteifer, gleichzuziehen oder sogar zu übertreffen' beschrieben²⁷. Bislang nur singular belegt ist die Einschränkung auf den Aspekt des 'Überbietens' und die Abgrenzung von der »Imitazione«, die sich mit dem 'Gleichziehen' begnüge²⁸. So nennt sie der Musiktheoretiker Lodovico Zacconi (1622) als Voraussetzung, um den Gipfel einer Kunst zu erreichen²⁹. Dementsprechend wird in einem neuen Literaturlexikon

23 Kritisch vermerkt von Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, Faks. Rom 1934 und New York 1967, S. 80). Gegen eine solche Auffassung wandte sich auch Lodovico Zacconi (*Prattica di musica I*, Venedig 1592, Faks. Bologna 1967, fol. 13^v). Positiv hingegen Johann Hermann Schein (*Banchetto musicale*, Leipzig 1617, Widmungsvorrede, in: Johann Hermann Schein, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* 9, hrsg. von Dieter Krickeberg, Kassel 1967, S. X f.) und Michael Praetorius (s. Anm. 20, Widmungsvorrede): »[...] jetziger zeit / da die Music so hoch gestiegen / das fast nicht zu glauben / dieselbe numehr höher werde kommen können«. Diese Aussagen von Schein und Praetorius widersprechen der Auffassung von Werner Braun, daß Schütz sich nicht mit Monteverdis Meinung »identifiziert« habe, da »der Abschluß des 'Höhersteigens' der Kunst [...] bisher in einer Art Stil- und Leistungsgleichheit mit dem Engelsgesang gesehen« worden sei (Belegstellen führt er nicht an; s. Anm. 1, S. 21).

24 Siehe Anm. 16, fol. 2^r.

25 Die Anregung hierzu verdanke ich Ludwig Finscher.

26 Grundlegend Arno Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Diss. Köln 1959; Rezension von Manfred Fuhrmann, in: *Gnomon* 33 (1961), S. 445-448. Außerdem G. W. Pigmann III, *Versions of Imitation in the Renaissance*, in: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), S. 1-32. Für die Kunstgeschichte s. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 264 f., und für die Musikwissenschaft zuletzt Thomasin K. La May, *'Imitazione' in Monteverdi's Canzonettas and the Madrigals, Books I-III*, 2 Bde., Diss. Univ. of Michigan 1987, S. 2-30.

27 Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1/1593, erw. Ausgabe Padua 1611, Nachdruck New York 1976, S. 140 f.

28 Als einziges Beispiel kann Pigmann (s. Anm. 26, S. 3) nur Bartolomeo Ricci anführen (*De imitatione*, 1/1541, Ausgabe Venedig 1545, fol. 43^v). Der Italianist Ezio Raimondi (Bologna) wies mich noch hin auf Federigo Menini, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, 1/1677, Ausgabe Venedig 1678, S. 264.

29 Lodovico Zacconi, *Prattica di musica II*, Venedig 1622, Faks. Bologna 1967, S. 129 f.

»Aemulatio« als »wetteiferndes Nachahmen und Überbieten eines Vorbildes« definiert³⁰.

Von diesem Wortgebrauch aber differiert – was bislang vernachlässigt worden ist – ihre spezifische Bedeutung in der Antike: Auch hier erscheint sie nicht als Terminus technicus, sondern als einer von mehreren Ausdrücken für eine Form literarischer Abhängigkeit der Römer von den Griechen, die der Altphilologe Arno Reiff von der 'Imitatio' – für die er jedoch manchmal synonym gebraucht wurde³¹ – abzusondern versucht hat. Unterscheidende Merkmale seien die teilweise stoffliche Selbständigkeit, gesuchte Unähnlichkeit und die Betonung der eigenen Leistung³².

Dies zielte aber nicht auf 'Überbietung' eines Vorbildes, sondern auf 'Gleichwertigkeit'. (Der Aspekt der Überbietens wird im übrigen bei den modernen Derivaten von »Aemulatio« zurücktreten, da er wie im Lateinischen auch wieder bei dem sich jetzt international verbreitenden Computerfachwort 'Emulation' fehlt.) Paradebeispiel für eine solche Gleichwertigkeit war (bezogen auf das Epos Homers) Vergil³³. Oft kam als Eigenschaft des »aemulus« noch die des »princeps« hinzu, der als 'erster' eine griechische literarische Form bei den Römern einführte³⁴.

In unserem Falle nun verhält es sich analog: Schütz behauptet ja, er sei Monteverdi nur »in etwas wenig nachgegangen«, betont seine Eigenständigkeit und fordert den Leser zum Vergleich geradezu auf. Zwar gibt er sich sehr bescheiden, wenn er in anderen Zusammenhängen sagt, er sei »vntter den fürnembsten Musicis in Europa [...] gewesen« und habe »nur einen Schatten ihrer Kunst erlanget«³⁵, er wolle keines seiner Werke »iemand zur Information oder gewissen Modell vorstellen und recommendiren« und auf die »gleichsam Canonisirte Italianische und andere / Alte und Newe Classicos Autores«³⁶ verweist.

Doch nimmt er mehrfach für sich in Anspruch, stilistische Neuerungen der Italiener als erster in Deutschland eingeführt zu haben³⁷ – und hat das auch in *Es steh Gott auf* wohl zumindest mit der Ostinatoform der Ciaccona getan. (Ein unbekanntes Beispiel der Rezeption unseres Stücks findet sich in Werner Fabricius' Konzert *Surrexit Christus hodie* [»Heute ist Christus auferstanden«] von 1662. Auch er verwendet an entsprechenden Textstellen einen Ciacconabaß und Orgelpunkte³⁸.)

30 Ulrich Müller, Art. *Aemulatio*, in: Metzler-Literatur-Lexikon, Stuttgart rev. und erw. 2/1990, S. 4.

31 Fuhrmann (s. Anm. 26), S. 446 f.

32 Reiff (s. Anm. 26), S. 37 f. und 69.

33 Ebd., S. 109 f.

34 Ebd., S. 63.

35 Brief vom Februar 1633, Schütz GBr, S. 125.

36 Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* (1648), zit. nach NSA 5, S. VII.

37 Vorrede zu den *Psalmen Davids* (1619; Schütz GBr, S. 64), Brief vom Februar 1633 (ebd., S. 125 f.), Vorrede zur »*Weihnachtshistorie*« (1664; ebd., S. 285 f.).

38 Werner Fabricius, *Surrexit Christus hodie* (*Dialog à 18*), in: *Geistliche Arien, Dialogen und Concerten*, Leipzig 1662. Teils als Grundlage einer »Sonata«, teils zu den Worten »Christus verè surrexit« erscheint hier 14mal repetiert ein Ciacconabaß, der aus den sieben punktierten Breven c'-g-a-e-f-e-g besteht. Fünf bis sieben Mensuren lange Orgelpunkte verwendet er bei »Surrexit Christus«, »Alleluja« und »Vicit Leo«. (Am Anfang dieser Werksammlung findet sich auch ein empfehlendes Epigramm von Schütz; s. Schütz GBr, S. 383!) Erster Reflex auf *Es steh Gott auf* in bezug auf den Ostinato sind vielleicht die Ciacconabaßzitate (jedoch in der C-Mensur) von Rosenmüller (s. Anm. 21) in: *Also hat Gott die Welt geliebet*.

Marco Scacchi schrieb Schütz um 1648 sogar das Verdienst zu, überhaupt den modernen italienischen Stil als erster nach Deutschland gebracht zu haben³⁹! So werteten ihn seine Landsleute als »parentem nostrae musicae modernae« (»Vater unserer modernen Musik«)⁴⁰, »dem es die Teutschen zu danken hätten, daß sie es nunmehr eben so hoch, wo nicht höher bringen konnten, als die Italiäner«⁴¹.

Ein solches 'Übertreffen' schließlich ist neuerdings mit Berufung auf den italienischen Humanisten Pietro Bembo als 'Superatio' benannt worden (und war eine »gattungsspezifische Tendenz« des Madrigals)⁴². Hinzu kommt als erster Schritt der Auseinandersetzung mit ausländischen Klassikern die 'Interpretatio' ('Übersetzung'), wie sie z. B. besonders von Schütz' Dichterzeitgenossen Martin Opitz praktiziert wurde und ebenfalls mit gewissen musikalischen Parodieverfahren vergleichbar ist.

Man kann also im generellen bzw. speziellen Sinne vier Stufen künstlerischer Abhängigkeit von einem Vorbild unterscheiden: Interpretatio – Imitatio – Aemulatio – Superatio.

Jedenfalls mag diese Diskussion dazu anregen, die musikalischen Verhältnisse differenzierter zu sehen, als es der auch für unser Stück oft bemühte Sammelbegriff 'Parodie' nahelegt.

II

Ich stelle meiner Analyse eine Dispositionsübersicht des Werkes voran (S. 36):

Die Form unseres Stücks hat die Forschung besonders interessiert. Dabei ist sie jedoch zu unterschiedlichen und mehr oder weniger mangelhaften Ergebnissen gelangt: Für Bittinger⁴³ »gliedert sich das Konzert [...] in vier (Groß-)Abschnitte«. Im Unterschied zu meiner Dispositionsübersicht setzt er damit nach M. 63 eine Hauptzäsur an. Doch diese scheint denjenigen untergeordnet, die

39 Brief von Marco Scacchi an Christoph Werner (ca. 1648), abgedruckt in: Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg/Br. 1926, S. 83-89, hier S. 86.

40 Elias Nathusius (1657), zit. in: Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs* 2, Leipzig 1926, S. 144. Bereits 1625 nahm sich Daniel Selich Schütz' *Psalmen Davids* (1619) expressis verbis zum Vorbild (*Opus novum, Geistlicher Lateinisch und Teutscher Concerten und Psalmen Davids*, Wolfenbüttel 1625, Vorrede; referiert von James L. Brauer, *Instruments in Sacred Vocal Music at Braunschweig-Wolfenbüttel*, Diss. New York 1983, Bd. 1, S. 144 f.).

41 Mit Bezug auf den Zeitraum um 1662 referiert von Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck Berlin 1910, S. 75; doch ähnlich schon M. Andreas Rivinus in einem Distichon auf Schütz in den *Kleinen Geistlichen Konzerten* I (1636; SGA 6, S. VI). Moser (Schütz, S. 201) zitiert noch aus dem Goslarer Sammeldruck RISM 1638⁵: »Ja die Teutschen selbst [Schütz u. a.] haben ihnen [Viadana u. a.] diese Kunst abgelernt, also daß nunmehr manche Teutsche Nachtgall eine welsche wohl übertreffen sollte«. Für die Gleichwertigkeit von Schütz s. auch Heinrich Albert, *Arien* VI, Königsberg 1645, Vorrede, in DDT 13, rev. Neuauf. Wiesbaden 1958, S. 174.

42 Pochat (s. Anm. 26). Zum Aspekt des Überbietens im Madrigal s. Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber 1990 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), Teilband 2, S. 479. Zum Konzept der Superatio in der Poetik siehe z. B. Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter* 3, Nürnberg 1653, Nachdruck Darmstadt 1969, Kap. 5, S. 42.

43 Siehe NSA 16, S. IX f.

A

	»BATTAGLIA«				»MODULATIONSTEIL«			
	Sym- phonia	Einführung der Singstimmen		Antitheton und 'Flucht'	Vergleiche 'Rauch' 'Wachs' (Protasis)			
M.	1---13	14-30 ~ 31-47		48-----63	64---78	79-----107		
Länge C:	13	3 1: 17	17	C: 16	15	29		
		13	34					
		47			60			
Text:	Gott (Stärke)				Die Gottlosen (Flucht und Untergang)			

B

	CIACCONA									
	a Antitheton (Apodosis): G-Teil				a''': e-Teil					
	'Thema'	Variationen			'Thema ^e '	Variationen ^e			Schluß	
M.	108-19	120-31	132-43	144-55	156-59	160-63	164-71	172-75	176-82	
Länge 3:	12	12	12	12	4	4	8	4	C: 7	
		48				16+4			7	
		75								
Text:	Die Gerechten vor Gott (Freude)									

Die Umfänge der drei Hauptteile »Battaglia«, »Modulationsteil« und Ciaccona (47, 60, 75 Mensuren) verhalten sich annähernd wie 3:4:5.

durch extreme Gegensätze (mit Mensurwechsel) ausgezeichnet sind (nach M. 47 bzw. 107). Für eine Großeinteilung unvertretbar indes und schon hier von ihm selbst nicht durchgehalten ist Bittingers Prinzip, das Stück »nach Maßgabe jener Binnenkadenzen, deren Schlußakkord taktfüllend ist« zu gliedern (M. 13 und 30 hat er nicht berücksichtigt).

Auch die Strukturskizze von Ossi⁴⁴ ist in vieler Hinsicht nicht akzeptabel: So gliedert er das Stück in fünf Teile, die ich als »Symphonia«, »Einführung der Singstimmen«, »Modulationsteil«, »Ciaccona« (bei Ossi ohne den »Schluß«) und »Schluß« bezeichnet habe. Dabei erfährt der letzte Abschnitt – der keinen neuen Text aufweist – eine viel zu große Gewichtung und Absonderung. Ist er doch – mit Beginn des an dieser Stelle in den vergleichbaren Ciaccone üblichen Mensurwechsels – nichts anderes als eine sieben (nicht sechs!) Mensuren lange »Rückmodulation« und ausgedehnte Schlußkadenz, um das »Perpetuum mobile« zu einem Ende zu bringen. Außerdem setzt Ossi den Beginn des »Modulationsteils« bereits in M. 47 an, die hingegen nichts weiteres enthält als die Schlußsilbe der »Battaglia« als Ultima einer Kadenz. (Der Mensurwechsel dürfte indes – auch wegen der vorangehenden Hemiole – erst in der folgenden Mensur zur Geltung kommen.) Schließlich ist Ossi's Kadenz- oder Tonartenplan des mittleren Großteils – »G-a-A-D-G-d-C-a-d-e-C-D« –

44 Siehe Anm. 1, S. 232

sehr lückenhaft: Nicht angeführt ist u. a. die auffälligste Kadenz des ganzen Stücks, die seltene Mi-Klausel nach H-Dur (M. 48-50).

Der detailliertere, von Moser⁴⁵ übernommene Formplan von Willi Schuh schließlich wird verfälscht durch seine Analogisierungsbestrebungen⁴⁶: So untergliedert er den mittleren Großteil (ohne das »Zwischenglied ['und die ihn hassen']«, M. 48-50) in vier Abschnitte – wobei seine Zäsur in M. 95 vergleichsweise schwach erscheint – und diese jeweils in »Text - Sinf. - Text«. Doch handelt es sich bei M. 72 f. und 100-102 schon wegen ihrer Kürze nicht um »Sinfonien«, sondern um (erweiterte) Instrumentalechos. Außerdem harmonisiert Schuh die Abschnittslängen in der Ciaccona und untergliedert den G-Teil in vier plus vier Abschnitte à sechs Mensuren und den e-Teil in fünf à vier Mensuren. Dabei zertrennt er in M. 110 f. das Instrumentalecho auf der zweiten Hälfte des Ciacconabasses von dem identischen Singstimmduett auf der ersten. Auch die Zäsur nach M. 137 ist nicht sinnvoll, da der neue Abschnitt – verschränkt mit dem vorangehenden – zweifelsfrei bereits in M. 136 beginnt. Schließlich teilt Schuh M. 164-171 in zwei Hälften, die indes durch den nur wenig variierten Stimmentausch wie die übrigen Abschnitte des e-Teils eine Einheit bilden.

»BATTAGLIA« – Die Stärke Gottes (M. 1-47)

47 Mensuren lang erklingt – mit Ausnahme der Kadenzen als musikalischen Interpunktionen – über einem Orgelpunkt, rhythmisch belebt, in wechselnder Lage und nur wenig figuriert, ein einziger G-Dur-Akkord! Ein so ausgedehnter Orgelpunkt kommt sonst bei Schütz und Monteverdi nicht vor. In *Armato il cor* dauert er – jedoch wegen der Textstelle »nell'amoroso regno« (»ins Reich Amors«) nicht streng durchgeführt – immerhin 25 Mensuren⁴⁷. Auch bei den Zeitgenossen erscheint dergleichen zumindest in der Vokalmusik nur singular⁴⁸.

Diese extreme tonartliche Festigkeit deute ich aufgrund ihres krassen Gegensatzes zum extrem »modulierenden« Mittelteil ('Untergang der Gottlosen') und auch gemäß Georg Philipp Harsdörffers Charakterisierung des 'Mixolydius connexus' (der Tonart unseres Stücks⁴⁹) als Figur der Stärke Gottes (s. u.).

45 Moser, Schütz, S. 481


46 Willi Schuh, *Formprobleme bei Heinrich Schütz*, Leipzig 1928 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen 8), Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1976, S. 103

47 MGA 9, S. 27 f. In *Altri canti di Marte* (SV 155) aus dem 8. Madrigalbuch findet sich ein 31 Mensuren langer Orgelpunkt (MGA 8, S. 184-189).

48 In Martino Pesentis *Hor che guerriera tromba* (in: *Capricci stravaganti*, Venedig 1647, I-Bc), das weitgehend auf einem Orgelpunkt aufgebaut ist, dauert er am Schluß 60 Mensuren; bei Donino Garsis einfacher *Battaglia* (1620/21) sogar ununterbrochen das ganze Stück, d. h. 107 Mensuren (hrsg. von Helmuth Osthoff, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, Leipzig 1926, erw. Nachdruck Wiesbaden 1973, S. 166-168) und 35 Mensuren in Michael Praetorius' *Courrant de Bataglia* (aus *Terpsichore*, Wolfenbüttel 1612, in: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius* 15, hrsg. von Günther Oberst, Wolfenbüttel 1929, S. 48).

49 Es ist bislang für die Analyse noch kaum berücksichtigt worden, daß die Vermischung von Authentus und Plagalis schon ab 1600 in Deutschland als 'Modus connexus' ('mixtus', 'compositus', 'conjunctus') musiktheoretisch eingegliedert wurde (s. Siegfried Gissel, *Zur Modusbestimmung deutscher Autoren in der Zeit von 1550-1650. Eine Quellenstudie*, in: Mf 39 [1986], S. 213-216). So unterscheidet Georg Philipp Harsdörffer nicht mehr zwischen authentisch und plagal und verknüpft den Mixolydius mit der Tugend der »Stärke oder Großmütigkeit« und charakterisiert ihn als »ernstlich und gleichsam zum Streit reizend«, »zornig«. Als Beispiel dient ihm eine battaglia-artige »Symphonia« für zwei Clarini und Posaune (*Frauenzimmersprachspiele* 5, Nürnberg 1645, Nachdruck Tübingen 1969, S. 295, 297, [635], [658 f.]). Auch aus den von


Symphonia (M. 1-13)

Die einleitende »Symphonia« kann in drei Abschnitte gegliedert werden: Der erste ist geprägt durch die extrem tiefe Lage und die kriegerisch-daktylische Figur , die im Bc. (M. 8 f.) als Paukenimitation wirkt und an dieser Stelle vielleicht im Sinne des Komponisten sogar mit einer Pauke besetzt werden könnte⁵⁰. Mit ihrer mensurübergreifenden Tonrepetition – und auch angesichts der weiteren Beziehungen dieses Großteils zu Monteverdis Battagliastil – erscheint sie als Reflex auf das ausgedehnte Sechzehntel-Tremolo seines »Genere concitato« (s. u.).

Im mittleren Abschnitt (M. 6-10), der mit dem Anfang gleichlang ist (je zweimal 2½ Mensuren), erhalten die Violinstimmen eine melodische Qualität: Sie bilden in der ersten Hälfte eine Aufstiegsfigur bis zur sehr hohen Lage, in der zweiten eine Abstiegsfigur bis zur sehr tiefen Lage. Eine solche Oberstimmenkurve ist auch sonst in der damaligen Musik »alla battaglia« belegt⁵¹.

Die obere Grenzlage (h" und g"), Mitte und Höhepunkt des Vorspiels, wird durch eine fanfarenartige, nicht mehr durch 'formende' Halbe gebremste Fortspinnung erreicht. Hiermit sind wir auch an einem rhythmischen Wendepunkt, denn die daktylische Figur geht jetzt auf den plötzlich belebten Orgelpunkt über. Dies ist in unserem Stück das einzige Mal, daß der Bc. – hierin vielleicht angeregt von Monteverdi⁵² – an der Motivik der anderen Stimmen teilhat. Außerdem erinnert diese Stelle an die seltene hoquetusartige Pausentechnik des *Combattimento*⁵³:

Gissel angeführten Theoretikerdefinitionen eines authentisch-plagalen 'Gesamtmodus' (Carl Dahlhaus) geht nicht hervor, daß sie sich »expressis verbis« nur auf mehrhörige Werke bezögen (gegen Walter Werbeck, *Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Sjb 12 [1990], S. 148).

- 50 Denselben Rhythmus bilden in Schütz' Konzert *Jubilate Deo in chordis et organo* (SWV 276, M. 29-32) komplementär die Instrumente zu den Worten »in tympano«. In SWV 343 (*Herr, unser Herrscher*), M. 41-46, erscheint  bei »daß du vertilgest den Feind«. Nur sehr bedingt vergleichbar sind indes die Stellen mit jambischen bzw. daktylischen Tonrepetitionen von Tarquinio Merula (»zur Nachahmung eines Pferdes« – »ad immitatione di un cavallo«) und Monteverdi (jeweils von 1638), die Ossi (s. Anm. 1, S. 229) anführt. – Johann Schop erlaubt im Index des Bc. seiner *Geistlichen Konzerte* (Hamburg 1644) die Verwendung von »Trommeten und Heer-Paucken« (zit. nach Brauer, s. Anm. 40, S. 141). Zu Schütz' Besetzungsangaben in den *Symphoniae sacrae* II s. Anm. 72.
- 51 Francesco Cavalli, *La virtù degli strali d'amore*, Venedig 1642, I-Vnm, Anfang: »Sinfonia in Battaglia«, fol. 3^v (s. auch die Anfangssinfonia der ersten Parallelvertongung von Vierdanck [s. Anm. 5]). Ältere Beispiele bringt Rudolf Gläsel, *Zur Geschichte der Battaglia*, Diss. Leipzig 1931, S. 141, Notenbeispiel 23.
- 52 Eugen Schmitz hat (bei allerdings lückenhafter Quellenkenntnis) das Aufkommen eines »selbständig charakterisierenden, tonmalerischen« Bc. Monteverdi und besonders seinen *Madrigali guerrieri* zugeschrieben (*Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts I. Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 1914, Nachdruck Hildesheim 1966, S. 42).
- 53 MGA 8, S. 139, M. 139-141; ähnlich S. 142, M. 175 f.

Beispiel 3

Streicher

8 Non dan - no i col - pi hor fin -

Es handelt sich wohl auch bei Schütz um eine Nachahmung der schlagenden (»colpi«), sich kreuzenden Klingen und außerdem zusammen mit der Abstiegsfigur zugleich um eine Art Kontrapunktierung von Schwerter- und Paukenimitation.

Gemessen an der übrigen, vergleichsweise einfachen zeitgenössischen Musik über einem Orgelpunkt stellt die beschriebene Variation und Durchformung einer einzigen G-Dur-Harmonie eine besondere und vielleicht für den Komponisten charakteristische Leistung dar (s. u.)!

Einführung der Singstimmen (M. 14-47)

Die 'Einführung' entspricht dem Beginn von Monteverdis *Armato il cor*, dessen Anfang M. 14-18 sogar notengetreu übernommen ist⁵⁴. Schütz hat bei diesem Zitat Luthers Text geringfügig verändert: der 'Sinalefe' ('Verschmelzung') »Armato il« entspricht die Apokope »steh'«. Über das ganze Stück hin erstrebt er offenbar eine regelmäßige Alternation von Hebung und Senkung⁵⁵. Im Gegensatz zu den deutschsprachigen Parallelkompositionen von Vierdanck und Capricornus⁵⁶ vermeidet er die Aufeinanderfolge zweier unbetonter Silben wohl zugunsten einer schärferen Deklamation.

Die zunehmende rhythmische Diminution vom Beginn des zweiten Abschnittes an (M. 19 ff.) ist eine Eigenheit der Musik »alla battaglia«⁵⁷ und vielleicht genetisch

54 MGA 9, S. 27 f.; dadurch angeregt wurde vielleicht auch die Stelle »Und er stund auf« in Schütz' Konzert *Siehe, es erschien der Engel des Herrn Joseph im Traum* (*Symphoniae Sacrae* III, SWV 403), M. 74-80 (NSA 19, S. 11 f.).

55 Apokopen bei »steh' Gott auf«, »Feind' zerstreuet«, »Vertreib' sie«; Wortauslassungen bei »[und] von Herzen [sich] freuen«.

56 Siehe oben Anm. 5.

57 Vgl. Monteverdis »Sinfonia da guerra« im *Ulisse* (SV 325, MGA 12, S. 167) und Cavallis »Sinfonia in Battaglia« (s. Anm. 51).

eine Anspielung auf konkretes Schlachtgeschehen, d. h. die Beschleunigung der Truppen beim Herannahen an den Feind⁵⁸.

Der zweite Teil beginnt M. 31-35 wie der Monteverdis, jedoch mit dem Unterschied, daß dort der Anfang mit dem Schluß des ersten Teils zwei Mensuren lang verschränkt und somit verbunden ist. Außerdem fügt Schütz den Singstimmen sozusagen als 'Instrumentaleinbau' noch einen ambitusgleichen Violinenchor hinzu. Dieser ähnelt vom Beginn der Diminution an (M. 36 ff.) einem Abschnitt aus dem *Combattimento* («Guerra»)⁵⁹:

Beispiel 4



Der ganze Bc., Singstimme 2 bis M. 42 und Singstimme 1, M. 42-47, sind identisch mit dem solistischen ersten Teil: Entsprechend dem Instrumentalchor kann man daher die jeweils sekundäre Singstimme als 'Vokaleinbau' betrachten. Dabei konnte Schütz diese auch noch weitgehend kanonisch führen, weil das Melodiegerüst ausschließlich aus benachbarten Dreiklangstönen besteht.

»MODULATIONSTEIL« – Flucht und Untergang der Gottlosen (M. 48-107)

Der Mittelteil kontrastiert zur »Battaglia« und Schlußciaccona dadurch, daß er nicht in einem Akkordgerüst bzw. auf einem Grundton verharret, sondern fortwährend »moduliert«. So besteht ab M. 64 das ganze Stück vornehmlich aus »vollständigen« und »erweiterten Kadenzen« und extrem ausgedehnten Quintschrittsequenzen in schneller Viertelbewegung! Diese extreme tonartliche Labilität (besonders bei »so müssen umkommen«, M. 83-107) ist Ausdruck der Flucht und des Untergangs der Gottlosen⁶⁰. (Die Textstelle »müssen, so« erscheint auf allen Stufen der Tonart: in C, D, d, e, F, G, g, A, a, B, h! Die Quintschrittsequenz am Schluß erreicht – wohl von Monteverdi angeregt [s. u.] – mit vier Mensuren einen singulären Umfang.)

Der Anfang des »Modulationsteils« (M. 48-63) ist textlich durch den Parallelismus membrorum verknüpft und tautologisch mit dem Finalsatz der 'Einführung' («daß seine Feind zerstreuet werden« – »und die ihn hassen, für ihm fliehen«). Die

58 Jean Tabourot (= Thoinot Arbeau), *Orchésographie*, Langres 1588, hrsg. von Laura Fonta, Paris 1888, Nachdruck Genf 1970, 1. Teil; ohne genaueren Nachweis referiert von Gläsel (s. Anm. 51), S. 53: »Beim Herannahen an den Feind, wenn die Reihe sich enger schließt und die Schritte schneller werden, muß der Tambour von den 'minimes blanches' zu 'minimes noires' ♪♪ zu schlagen, als wolle er gewissermaßen sagen: 'dedans, dedans!'«

59 MGA 8, S. 149 f., M. 303-306.

60 Nach Bernhard Meier verwendete man zur Zeit der klassischen Vokalpolyphonie die 'Commixtio tonorum' – d. h. das kurzzeitige Ausweichen auf einen Modus mit anderer Finalis – zur Darstellung u. a. folgender Wortbereiche: 'Verwirrung', 'Schwanken', 'Überwältigung', 'vergeblich' und 'Res tristis' (*Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 302-306).

Komponisten machten sich das in der Regel zunutze, um erst hier – mehr oder weniger – den sehr verschiedenen Affekt des Hasses (»Feind«) auszudrücken. Schütz geht darin viel weiter auch als seine deutschen Kollegen⁶¹, indem er M. 48-50 diese Einheit durch einen extremen Kontrast zertrennt: ein ruhiges Quasi-Rezitativ mit 'wortdarstellender' (Stefan Kunze)⁶² Mi-Klausel nach H-Dur, einer auch bei Schütz noch ungewöhnlichen Kadenzstufe.

Sein Meisterschüler Christoph Bernhard bezeichnete sie um 1660 als »selten«, »angesehen [...] [sie] nicht gar annehmlich ist, oder doch im übrigen die Semitonia sehr geändert erfordert«⁶³. Dies führt uns auf die Frage nach der vorauszusetzenden Stimmung. Hierfür aufschlußreich ist eine erst vor kurzem bekanntgewordene Passage aus einem Schützbrief vom 29. Januar 1658: »[...] weil die heutigen Musici, nachdem sie im alten Fundament nichts zuendern wissen / fast das gantze Systema in frembde und ungewöhnliche Commata verrücken / etwas neues damit herzuführen [...]«⁶⁴. Er selbst dürfte also an der mitteltönigen Stimmung festgehalten haben. Dabei stand er mit der Verwendung von H-Dur für den Affektausdruck von »hassen« in der Tradition der Madrigalisten. (So konnte es z. B. bei Gesualdo gerade im Mixolydischen »Bitterkeit« bedeuten⁶⁵.)

An der figürlichen Bedeutung dieser Stelle würde sich auch nichts ändern, wenn Schütz eine ideal-mitteltönige Dreiklangsintonation von H-Dur im Sinn gehabt haben sollte. Für diesen Fall konnte sich der von ihm für die Besetzung des Bc. vorgeschriebene Organist nach zeitgenössischen Theoretikeraussagen damit behelfen, daß er entweder eines der nicht seltenen Instrumente mit gebrochenen Obertasten für Dis/Es verwendete, das Dis ausließ oder stattdessen D spielte oder das Dis verzierte⁶⁶. Damit bezogen sich die Theoretiker aber zumindest teilweise auf erst aus Transpositionen resultierende H-Dur-Stellen, die ohne Änderungen zu unerwünschten Effekten geführt hätten.

Jedenfalls ist es ein gravierender Mangel der Historischen Aufführungspraxis, daß sie – mit Ausnahme der Musik für Tasteninstrumente – die mitteltönige Stimmung vielfach nicht realisiert!

Im folgenden dritten Psalmvers wird das Thema des zweiten Verses durch zwei chiasmisch gebaute Vergleiche ('Rauch', 'Wachs') ausgeführt und gesteigert (»ver-

61 Siehe oben Anm. 5.

62 Stefan Kunze, *Bedeutend durch Musik. Beobachtungen zur Sprachvertonung in der Musik von Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden, Tl. 2, S. 53-56 und 171-173, hier S. 54.

63 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus* (um 1660), hrsg. von Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel erw. 2/1963, S. 96 (Kap. 50, § 3) und S. 95 (Kap. 48, § 4).

64 Brief an Otto Gibelius vom 29.1.1658, z. T. abgedruckt in dessen *Propositiones mathematico-musicae*, Minden 1666, S. 39 f. (zit. nach Franz Josef Ratte, *Die Temperatur der Clavierinstrumente*, Kassel 1991, S. 301).

65 Karin Wettig, *Satztechnische Studien an den Madrigalen Carlo Gesualdos*, Frankfurt/Main 1990 (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 45), S. 82.

66 Hierzu ausführlich Ratte (s. Anm. 64), S. 343-371, bes. 346, 368, 371. Ein Umstimmen von Es (das in *Es steh Gott auf* nicht vorkommt) nach Dis wurde zwar für Saiteninstrumente empfohlen, aber ausdrücklich nicht für die Orgel. Das Problem der bei Schütz vorauszusetzenden Stimmung ist jetzt erstmalig näher untersucht worden von Mark Lindley, *Heinrich Schütz: intonazione della scala e struttura tonale*, in: *Recercare* 1 (1989), S. 41-96.

treibe [...] umkommen«). Das letzte Kolon bildet zugleich die antithetische Protasis für den gesamten Schlußvers und somit die verbindende Klammer zur extrem gegensätzlichen Ciaccona:

3 »so müssen umkommen die Gottlosen für Gott«

4 »Aber die Gerechten müssen sich freuen [...] für Gott [...]«

Schließlich fällt auf, daß das Komma »so müssen umkommen« im Gegensatz zu den Parallelvertونungen⁶⁷, die sich hier kurzfassen, schier endlos wiederholt wird. Dabei betont Schütz durch relativen Spitzenton und Wiederholung »müssen«. An diesem Punkt nun bietet es sich an, auf durch Eigenheiten der verschiedenen Sprachen und Übersetzungen begünstigte Unterschiede der deutschen und lateinischen Vertونungen unseres Bibelabschnitts einzugehen:

Das Modalverb »müssen« wird weder hier noch im vierten Vers (siehe z. B. M. 113) im hebräischen Original ausgedrückt. In der Septuaginta stehen an diesen Stellen Imperative bzw. ein Optativ, in der Vulgata voluntative Konjunktive (Wunschformen). In Anlehnung daran übersetzt Luther interpretierend und betont die unentrinnbare Zwangsläufigkeit des Untergangs der Feinde bzw. die felsenfeste Gewißheit der Freude der Gerechten. Schütz – der diese Sprachen beherrschte und seinem Schüler Matthias Weckmann einmal empfahl, für die Vertونung alttestamentlicher Texte Hebräisch zu lernen⁶⁸ – folgt Luther hierin entschieden: die übersetzerische Textauslegung wird durch die musikalische potenziert!

In der lateinischen Bibelfassung hingegen ist der Modus des Verbs bereits in seiner Endung enthalten, kann also musikalisch nicht eigens oder allenfalls nur indirekt durch Hervorhebung des Verbs ausgedrückt werden. Umgekehrt ausführlicher ist lateinisch »a facie« bzw. »in conspectu (Dei)« als deutsch »vor (Gott)«. Und gerade das haben bemerkenswerterweise (im ersten Fall) Sparacciarri, Scarani, Tricarico und (beides) besonders Capricornus⁶⁹ in ihren lateinischen Vertونungen mit langen Koloraturen ausgezeichnet!

CIACCONA – Die Freude der Gerechten vor Gott (M. 108-182)

Bei der Schlußciaccona handelt es sich quasi um einen zweiteiligen Variationensatz der 'Freude'. Der erste Teil in G gliedert sich in vier Abschnitte à zwölf Mensuren, der zweite Teil in e ebenfalls in vier à vier, vier, acht, vier Mensuren. Die Abschnitte des ersten Teils bilden zwar thematisch gesehen weitere Unterabteilungen; daß sie jedoch als übergeordnete Einheiten konzipiert sind, zeigt sich daran, daß

67 Siehe oben Anm. 5.

68 Mattheson (s. Anm. 41), S. 395 f. Bei anderen Stellen in den *Symphoniae sacrae* II vermutet Otto Brodde, daß Schütz den Urtext bzw. die Übersetzungen der Septuaginta oder Vulgata berücksichtigt hat (Heinrich Schütz, Kassel 1972, verb. 2/1979, S. 215 f.)

69 Siehe oben Anm. 5.

Schütz ihre Enden durch Kadenz mit Punktierung und Quartvorhalt markiert hat⁷⁰.

Vielleicht darf man diese ungewöhnliche Regelmäßigkeit der Untergliederung als Gegenmaßnahme verstehen zu dem geradezu ekstatischen Charakter der Ciaccona als solcher und den quasi unfäßbaren, weil endlosen Repetitionen des ostinaten Kurzbasses⁷¹ (die gleichwohl als Figur gemeint sein können; s. u.).

Das eigentlich Besondere und Erstaunliche jedoch ist folgendes: Der e-Teil ist dem G-Teil nicht nur formal sehr ähnlich, sondern mit Ausnahme des dritten (M. 164-171) in den einzelnen Abschnitten so eng verwandt, daß er ihn gleichsam »in nuce« repräsentiert und eine variierte und in bezug auf die Mensurzahl diminierte Zusammenfassung darstellt! (Aufführungspraktisch kann man mit Berufung auf Schütz⁷² die Variationenfolge und die Korrespondenzen durch Wechsel bzw. Gleichheit der Instrumentation verdeutlichen.) Die Faktur dieser Ciaccona erfordert daher eine etwas genauere Darstellung:

G-Teil (M. 108-155)

'Thema' (M. 108-119): Die Vertonung der von Schütz anders als Luther emphatisch vorangestellten⁷³ Konjunktion »Aber« kann man mit Massimo Ossi als Variante der in Monteverdis »Ciaccona« ebenfalls isolierten Vertonung von »note« auffassen⁷⁴. Was folgt, ist ein Extrembeispiel dafür, wie Schütz bisweilen einen Text 'komponiert', ja gleichsam aus einem Keim heraus gemäß dem rhetorischen Gesetz der wachsenden Glieder entwickelt⁷⁵:

Textteil	Aber,	aber die Gerechten,	die Gerechten müssen sich freuen,	aber die Gerechten müssen sich freuen
Ganze	3	4	7	7
Silben	2	6	9	11

70 Ausnahmen: M. 163, 155 f. statt Quartvorhalt Antizipation (außerdem mit Sprung nach e); 159 ohne Punktierung. (Auch die Änderung der Kadenzwendung der Singstimme 2 in die der Vl. 2 [M. 129 f. und 131 f.] dient der Herstellung eines Quartvorhalts.)

71 Vgl. aus einem anderen Zusammenhang folgende Textstelle (Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae hodegus curiosus*, Frankfurt 1687, Faks. Hildesheim 1972, S. 113): »Dieselben handeln ja gantz wider die Natur / denn da GOtt selber alles in gewisse Ordnung gesetzt / und ein jedes unterschieden / wie wir auch sehen an unsern Musicalischen proportionibus, welche der sensus fein zu unterscheiden weis / da machen sie wieder eine Unordnung / und gehen ad infinitum, welches der sensus nicht begreifen kan / davor erstarret / verwirret wird / und einen Abscheu davor hat [...].«

72 Auf der Titelseite der *Symphoniae sacrae* II spezifiziert Schütz die beiden Instrumentaloberstimmen »als Violinen, oder derogleichen« (NSA 15, S. XXIII). Innerhalb des dazugehörigen 175 Mensuren langen deutschen Magnificat (SWV 344) empfiehlt er fünf Mal verschiedene Besetzungswechsel.

73 Osthoff, *Schütz* (s. Anm. 1), S. 89.

74 MGA 9, S. 13; Ossi (s. Anm. 1), S. 234.

75 Dies ist teilweise auch von Osthoff (ebd.) dargelegt worden.

Das wird im ersten Variationenabschnitt musikalisch fortgesetzt (wenn man M. 126-130 in Singstimme 1 zusammennimmt):

müssen sich freuen,	müssen sich freuen, freuen und fröhlich sein
9½ Ganze	12½ Ganze

Diese Entfaltung findet nicht nur in der Horizontalen, sondern auch in der Vertikalen statt. Schrittweise wird von dem zur Verfügung stehenden Ambitus gleichsam Besitz ergriffen: M. 108-115 Einsätze in der Oberterz (h'), M. 116 Oberquint (d"), M. 120 Unterquart (d'), M. 127 f. Oberquint bis zur Oberoktav (g").

Mit stets abtaktigen Kommata⁷⁶ und Kola der noch gekoppelten Oberstimmen, bei regelmäßiger Alternation der Chöre, wird mit verständlicher, syllabischer Deklamation das Thema der Ciaccona vorangestellt.

Der 1. *Variationenabschnitt* (M. 120-131) gliedert sich in zwei Hälften à sechs Mensuren; letztere wiederum in zwei verschränkte Teile à zwei und fünf Mensuren. Das erste Komma beginnt – wie die folgenden bis M. 143 – auftaktig. Es variiert das letzte, textgleiche des 'Themas' (M. 117 f.) durch die Transposition in die tiefe Lage, die melodische Umkehrung mit Diminution und erweiternder Koloratur sowie durch die Fugierung. M. 122 f., Singstimme 2, ist identisch mit Monteverdis Passaggio bei »l'aer«⁷⁷.

Das zweite Komma hält sich sehr eng an das 'Thema' (M. 117 f.), indem es dieses zitiert und nur als Kontrapunkt die jetzt genaue melodische Umkehrung mit auffälliger unvorbereiteter Septime bildet. Das unmittelbar anschließende dritte Komma ist textlich neu, variiert aber nur wenig das erste, weil es dessen Anfang oktaviert wiederholt und die Koloratur auf die gleiche Länge ausdehnt. Zugleich unterbricht Schütz zur Steigerung durch Verdichtung (bis M. 149) die strenge Alternation der Chöre, indem die Vokalstimmen (M. 127) und die Instrumente (M. 129) mit dem dritten Komma jeweils eine Mensur »zu früh« einsetzen.

Der 2. *Variationenabschnitt* (M. 132-143) besteht aus zwei verschränkten Teilen à sechs und acht Mensuren. Der erste wird gebildet von einer vierstimmigen Fuga, deren thematischer Kern dem zweiten Komma des ersten Abschnitts (M. 126 f., Singstimme 2) entspricht, dessen zweite Hälfte mit der Septime er übernimmt.

Erst der zweite Teil (M. 136-143) enthält das Besondere des Abschnitts, nämlich übergebundene »Pfundnoten«. Die Anregung dazu stammt aus Monteverdis »Ciaccona«: M. 138-140 ist so gut wie identisch mit »care e gioconde«⁷⁸. Auch dieses Komma knüpft mit seinem Quintabwärtsgang und der Terzkopplung an das

76 Bei kleineren vokalen oder auch entsprechend instrumentalischen Abschnitten unterscheidet sich wie in der Rhetorik 'Komma' und 'Kolon', die indes nicht scharf zu trennen sind: Man bezeichnet mit 'Komma' eine meist syntaktisch unselbständige Einheit, die in der Regel ein bis drei Wörter umfaßt. Es ist dann Teil eines 'Kolons', das aus mehr als drei Wörtern besteht: ein Haupt- oder Nebensatz, der oft als spannungsschaffende 'Protasis' oder -lösende 'Apodosis' den Bestandteil einer 'Periode' bildet (s. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München erw. 2/1973, § 923-947).

77 MGA 9, S. 10.

78 Ebd., S. 13 f.

'Thema' (M. 117 f.) an. Als Kontrapunkt erscheint isoliert das letzte Komma der vorangehenden Fuga.

Der 3. *Variationenschnitt* (M. 144-155) ähnelt dem ersten formal durch die Teilung in zwei Hälften à sechs Mensuren und die Untergliederung der letzteren (hier ohne Verschränkung zwei plus vier Mensuren) sowie in M. 150 f. durch die Variation des 'Themas' (doch hier von M. 116 f.) an entsprechender Stelle wie in M. 126 f.

Die erste Hälfte setzt im Gegensatz zu den vorhergehenden Variationen betont abtaktig ein. Sie besteht im wesentlichen nur aus Koloraturen des einen Schlüsselwortes »freuen«. Vier chorisch abwechselnde Fugae sind zunehmend miteinander verschränkt. Dabei fallen in M. 146 f. und 149 die um eine Sekunde auf die Sexte über dem Grundton erhöhten Einsätze auf, die in dieser Ciaccona sonst nur auf akkordeigenen Tönen von G und e stattfinden.

Mit der zweiten Hälfte des Abschnitts und zugleich am Ende des Großteils in G tritt durch regelmäßige Alternation und Gleichheit der Chöre sowie weitgehende Koloraturlosigkeit eine Beruhigung ein. Zu diesem neuartigen – mit dem durch Vorhalte und Antizipationen gedehnten Quintabwärtsgang an den »Pfundnoten«-Teil erinnernden – Komma gibt es Parallelen in *Zefiro torna* bei »di soavi accenti«⁷⁹.

Am Ende steht das Wort, das Schütz bislang in der Ciaccona ausgelassen hatte, das von nun an aber in jedem Abschnitt vorkommt und den Grund der Freude bezeichnet: »Gott«.

e-Teil (M. 156-75)

'Thema^e' (M. 156-159): Der zweite Großteil beginnt mit einem Sprung nach e, einer 'Mutatio toni'. Das ist ein Indiz dafür, daß Schütz auch andere Beispiele der Gattung kannte, denn solche Tonartenänderungen kommen in der Vokalciaccona der Zeit gelegentlich vor, in *Zefiro torna* jedoch nicht. Dieses ostinate e-Moll übernimmt nach der Deutung Mark Lindleys »eine Rolle, die sich mehr derjenigen unserer Mollparallele annähert«⁸⁰. Dies setzt aber eine reinere Intonation von H-Dur voraus und scheint angesichts dessen, was ich zu M. 48-50 ausgeführt habe, fraglich.

In den vergleichbaren Ciaccone findet sich kein ostinates H-Dur (oder eine entsprechende Tonart), und so ziehe ich es vor, e-Moll auch hier nicht als »Vertreterklang« von G-Dur, sondern als 'Varietas', Ausdrucksintensivierung und Textausdeutung aufzufassen: der Ekstase (s. u.) der Gerechten vor Gott entspricht die tonartige »Ek-stasis« ('Aussichherausgetretensein') mit der charakteristischen »Dominante« H-Dur und der sehr tiefen Lage im Bc. (Auch daß der Urheber der Freude erst jetzt und häufig genannt wird, könnte damit zusammenhängen.) Außerdem verwendete für diesen Vers Sparacciari ebenfalls divergierende Tonarten (H-Dur, B-Dur, Es-Dur) und Vierdanck in seiner ersten Vertonung entsprechend eine auffällige Chromatik (z. B. melodisch die verminderte Quarte Fis-B), die ja auch sonst

79 Ebd., S. 10; auch bei »note«, S. 13.

80 Lindley (s. Anm. 66), S. 72 (»un ruolo che si avvicina di piú a quello della nostra relativa minore«).

nicht nur für schmerzliche, sondern u. a. auch für sehr freudige Affekte eingesetzt wurde.

Das 'Thema' hat mit dem in G viele Gemeinsamkeiten: Es enthält die Textgrundlage des Folgenden mit den von Schütz aus dem Material des vierten Psalmverses textlich parallel gebildeten Kommata »für Gott sich freuen« und »von Herzen freuen«. Damit betont er wie zuvor »freuen« und ermöglicht Koloraturen der vorletzten Silbe (Paenultima-Koloraturen). In bezug auf Länge, Lage und Stimmführung ähnelt das 'Thema' M. 112 f. Die Singstimmen sind gekoppelt und deklamieren in Halben; sie beginnen in Terzlage und halten sich wie M. 108-111 im engen Rahmen dieses Intervalls. Wie alle noch folgenden Kommata setzt das 'Thema' aber wieder auftaktig ein.

Der 1. *Variationenabschnitt*^e (M. 160-163) enthält wie die erste Hälfte seines Pendants nur ein Komma mit gleicher Silbenzahl und Länge (wie M. 121 f., Singstimme 2; doch statt Fugierung Kopplung der Stimmen und daher Verkürzung und Beruhigung) und eine entsprechende Koloratur bei demselben Wort »freuen«.

Der 2. *Variationenabschnitt*^e (M. 164-171) ist am deutlichsten als Variation seines Pendants zu erkennen, denn M. 165 bis 168, erste Ganze, ist – transponiert und bei Verdoppelung der langen Notenwerte – mit dem »Pfundnoten«-Komma M. 138, zweite Ganze, bis M. 140, erste Ganze, praktisch identisch; ebenso mutatis mutandis mit Monteverdis »Ciaccona« an der Stelle »zefiro torna«⁸¹. Schütz steigert dabei »freuen« durch die Dehnung »(von) Her(zen)«, was eine bremsende Wirkung haben mag, um das Ende dieses »Perpetuum mobile« etwas vorzubereiten.

Neu ist für unser Stück, daß dies mit einer Entsprechung der Einwürfe des Pendants zu einem Doppel-Komma verknüpft wird. Sie erscheinen auch hier als Kontrapunkte, jedoch in den Violinen nach oben oktaviert. Damit treten die Chöre im Hinblick auf den Schluß lagenmäßig auseinander. Dieser Abschnitt hat somit dieselbe Länge wie sein Gegenüber in G, nämlich acht Mensuren. Genau in der Mitte wird der melodische Höhepunkt der Ciaccona (h", g", danach auch als »Pfundnoten«) erreicht.

Der 3. *Variationenabschnitt*^e (M. 172-175) korrespondiert nicht mit dem G-Teil und stellt als melodisch-chromatische Steigerung vor der »Rückmodulation« und ausgedehnten Schlußkadenz gebärdenhaft gleichsam ein letztes Aufbäumen dar.

III

Vergleich mit Monteverdi

In *Es steh Gott auf* fügt Schütz im Vergleich zu den von ihm zitierten Duetten Monteverdis zwei Instrumentalstimmen hinzu. Daß er es nicht entsprechend als »Kleines Geistliches Konzert« konzipiert hat, dürfte – gemäß folgendem Praetorius-Zitat von 1619 – sowohl musikästhetisch als auch -soziologisch begründet sein:

Dieweil etlichen vnter vns Teutschen / so der jetzigen newen Italiänischen Invention, do man bißweilen nur eine ConcertatStimme allein / zu zeiten zwo oder drey in eine Orgel oder

81 MGA 9, S. 10.

Regal singen lest / noch vngewohnet / diese Art nicht so gar wolgefället / in Meynung / der Gesang gehe gar zu bloß / vnd habe bey denen / so die Music nicht verstehen / kein sonderlich ansehen oder gratiam. Darumb ich dann vff dieses Mittel bedacht seyn müssen / daß man einen Chorum oder Capellam mit 4. Stimmen darzu setze [...].

(Es folgt die Empfehlung, für Concerti von Lodovico Viadana u. a. »eine solche Capellam Fidiciniam« hinzuzukomponieren.)⁸²

So bezeichnete Schütz seine fast ausschließlich nur generalbaßbegleiteten *Kleinen Geistlichen Konzerte* (1636/39) als »klein«, »schlecht« und »gering«, nur als »Vorboten« seiner »bey Handen habenden bessern Wercke«⁸³, womit wohl auch das unten folgende Opus, d. h. die *Symphoniae sacrae* II gemeint sind, mit deren Publikation er u. a. wegen der »wiedrigen« Kriegszeit gezögert hatte⁸⁴.

Monteverdi hingegen beschränkt sich nicht nur auf die bloße Zweistimmigkeit, sondern scheut sich in seiner Ciaccona auch nicht vor bis zu vier Mensuren langen Pausen, in denen der Ostinato allein erklingt⁸⁵.

Bevor ich nun zur Detailbetrachtung komme, möchte ich dafür kurz meine Untersuchung über Monteverdis umstrittenen Begriff »Genere concitato« referieren⁸⁶: Er hat es nur allgemein als angeblich von ihm selbst erfundenen 'erregten Stil zum Affektausdruck des Zorns' definiert. Als einziges seiner möglichen Merkmale benennt er die Unterteilung einer Ganzen in 16 repetierte Sechzehntel, was – entgegen der bisherigen Forschungsmeinung – bislang in der Tat zuerst in seinem *Combattimento* belegt ist.

Von Monteverdis erhaltenen Werken vermag vor allem dieser Prototyp seinen Erfinderanspruch zu rechtfertigen, denn mit seinen Sechzehnteltremoli und anderen damals zumindest singulären Effekten wie dem Pizzicato und der hoquetusartigen Pausentechnik steht es einzigartig da⁸⁷. Den Begriff des »Genere concitato« – wie es oft geschehen ist – auch auf die schon seit Janequin in der Musik »alla bat-

82 Michael Praetorius (s. Anm. 20), S. 136 f. (recte 116 f.). In Handschriften sind solche Bearbeitungen erhalten (s. Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1981 [= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4], S. 210). Ein ähnlicher Fall bei Schütz ist das »Kleine Geistliche Konzert« *O Herr hilf* (SWV 297), das er später in den *Symphoniae sacrae* III in einer um zwei Violinstimmen erweiterten und etwas bearbeiteten Fassung mit hinzugefügter Anfangs- und Schlußsymphonia neu herausgab (SWV 402).

83 Widmungsvorreden zu Teil 1 bzw. 2, Schütz GBr, S. 136 und 140.

84 Vorrede zu den *Symphoniae sacrae* II (s. Anm. 6). Ähnlich beklagt sich Schein (s. Anm. 23, Bd. 5, hrsg. von Walter Werbeck, Kassel 1986, S. XI) in der Widmungsvorrede seiner bis zu sechsstimmigen Geistlichen Konzerte *Opella nova* II, Leipzig 1626; doch polemisiert er gegen »die jenigen / so nur die Ohren mit grossem Stentorischen Eselgeschrey angefüllt haben wollen«. (In diesem Sinne von »Eselgeschrey« spricht auch die Widmungsvorrede des Goslarer Sammeldrucks RISM 1637³.) Zu Schütz' Bevorzugung noch größerer vokal-instrumentaler Besetzungen s. auch die Arbeiten von Joshua Rifkin, *Henrich [sic] Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk*, in: SJB 9 (1987), S. 16–18, und Wolfram Steude, *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik*, in: SJB 12 (1990), S. 12, Anm. 19.

85 So am Anfang (MGA 9, S. 9), zwischen dem für ihn in typischer Weise mehrfach ansetzenden Einzelwort-Komma »note« (S. 13) und S. 14; s. Osthoff, *Spätwerk* (s. Anm. 1), S. 40.

86 Siehe Anm. 4, S. 29–33.

87 Nach Paolo Fabbri (*Monteverdi*, Turin 1985, S. 251) ist das Pizzicato hier erstmals in Italien belegt.

taglia« gebräuchlichen (fanfarenartigen) Dreiklangsbrechungen und (trommelartigen) Orgelpunkte⁸⁸ anzuwenden, erscheint indes nicht sinnvoll.

Die 'Einführung' ist mit dem Beginn von *Armato il cor* identisch bzw. entsprechend fortgeführt. Doch schon bei dem Instrumentaleinbau zeigt sich der Unterschied zu Monteverdis Battagliastil: statt formelhaft einfacher, doch affektiver⁸⁹ akkordlicher Repetitionen finden wir bei Schütz Stimmkreuzung, Fugierung und einen rhythmisch gegenläufigen Bc. Entsprechend verhält es sich in der Anfangssymphonia in rhythmischer Hinsicht: Anstelle des gleichmäßigen, ungegliederten Sechzehnteltremolos Monteverdis eine durch lange Halbe begrenzte, geschlossen wirkende »Phrase« mit daktylisch gestalteter Mitte. Bei längerer Wiederholung wird sie durch die Aufstiegsfigur gesteigert oder als sinnfällige Paukenimitation kontrapunktiert mit der Abstiegsfigur, die ihrerseits verknüpft ist mit der wohl vom *Combattimento* angeregten Pausentechnik⁹⁰.

Gerade die das Stück in drei Großteile gliedernden extremen Gegensätze erscheinen als Konsequenz und Indiz des tieferen Verständnisses von Monteverdis Musiktheorie: Laut der Vorrede seines 8. Madrigalbuches hatte dieser das »Genere concitato« erfunden, »weil ich weiß, daß es die Gegensätze sind, die in großem Maße unser Gemüt bewegen; daß das Ziel, zu bewegen, die gute Musik haben muß« (»sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona Musica«)⁹¹.

Daher stellt nach meinen Untersuchungen die Affektbewegung durch (extreme) Kontraste (auch ganzer Abschnitte) über die 'Vervollständigung' der Musik hinaus die tiefere Begründung für das »Genere concitato« und das 8. Madrigalbuch dar⁹². Hier findet sich m. W. sogar nicht nur für die Musik-, sondern auch die Literatur- und Kunstgeschichte die erste (neuzeitliche) Formulierung eines fundamentalen Kontrastprinzips!

In dieser Hinsicht mit *Es steh Gott auf* vergleichbar ist z. B. das programmatische Anfangsstück des 8. Madrigalbuches *Altri canti d'amor* (»Ein anderer singe von Amor«), in dem ein ostinater Lamentoabschnitt unvermittelt in eine Passage »alla battaglia« übergeht⁹³. Dem entspricht, daß Monteverdi am Ende seiner »Ciaccona«

88 Vgl. z. B. die in Anm. 48 erwähnte *Courrant de Bataglia* (1612) von Michael Praetorius und die *Galliard Battaglia* von Samuel Scheidt (aus: *Paduana, Galliarda* [...], Hamburg 1621, hrsg. von Gottlieb Harms, in: *Samuel Scheidts Werke* 2/3, Hamburg 1928, S. 27-29).

89 Siehe Athanasius Kirchers Definition der »Anaphora« (*Musurgia universalis* II, Rom 1650, Faks. Hildesheim 1970, Buch 8, S. 144).

90 Walter Kreidlers Deutung von Schütz' Battagliastil – die noch in neuester Zeit wiederholt worden ist – hält einer Überprüfung nicht stand: Der »Stile concitato« diene bei Schütz »nicht mehr zur [...] Darstellung menschlicher Affekte«, sondern »metaphysischer Inhalte« wie »Wunder«, »Auferstehung« und »Seligkeit« (s. Anm. 1, S. 130). Doch schon Kreidlers Kriterien für die Zuordnung seiner Belege für »Wunder« und »Seligkeit« (S. 122 f., 126 f.) zum »Genere concitato« – Quintschrittsequenz (s. meine Anm. 95) bzw. Punktierung – sind weder für dieses noch für den Battagliastil überhaupt kennzeichnend und auch von seinen Gefolgsleuten nicht dafür benannt worden.

91 Das italienische Zitat nach Ehrmann (s. Anm. 22), S. 143 f.

92 Siehe Anm. 4, S. 33-36.

93 MGA 8, S. 5-25.

bei dem herben Stimmungsumschlag »nur ich [...] weine« (»sol io [...] piango«) den Strom des Ostinato durch ein kraß unterschiedenes Rezitativ unterbricht⁹⁴.

Des weiteren dürften auch die extrem ausgedehnten Quintschrittsequenzen am Ende des »Modulationsteils« von Monteverdi angeregt sein, denn bei ihm kommen sie in solcher Länge mehrfach vor, sonst jedoch m. W. kaum⁹⁵.

Die Übernahmen im Schlußteil hatte Schütz schon selbst in seiner Vorrede angesprochen. Denn einerseits stand ja generell das Zitieren in Verruf, andererseits galt – wie ich es an anderer Stelle ausführen werde – für die Vokalciaccona im besonderen wohl die ungeschriebene Regel, diesem doch so kurzen Ostinato eine eigene Variante zu geben⁹⁶ und Übereinstimmungen – selbst bei Diminutionen und Koloraturen! – zu vermeiden.

Eine wichtige Gemeinsamkeit mit *Zefiro torna* ist schließlich die angesichts der Synkopierung des Baßmetrums singuläre Freiheit des Deklamationsrhythmus, der – ähnlich wie in der 'Einführung' – mit Ausnahme nur des Anfangs (M. 108 f.) stets von der Tripelmensur abweichende »Takte« bildet⁹⁷.

Der weitere – bislang oft mit Werturteilen verknüpfte – Vergleich der beiden Ciaccone bzw. darüber hinaus von Schütz und Monteverdi überhaupt wird durch die völlig verschiedenen Textvorlagen und den ungleichen Charakter der deutschen und italienischen Sprache m. E. erheblich erschwert: Grundlage der Vertonung ist bei Schütz ein einziger Psalmvers, der nur das eine Affektwort »freuen« variiert, bei Monteverdi aber ein ganzes, an Bildern abwechslungsreiches Sonett. Das begünstigt bei dem einen die beschriebene Variationenform, bei dem anderen die Motivvielfalt mit einer Reihe von Einzelwortdarstellungen.

Daß es Schütz aber auch anders konnte und wollte, bezeugt über sein italienisches Gesellenstück op.1 hinaus auch später sein Interesse an der Vertonung von deutschen Madrigalen, deren poetische Mängel er indes in einem Brief von 1653

94 MGA 9, S. 18 f.

95 Teilweise haben sie eine greifbar wortausdeutende Funktion; z. B. – ebenfalls mit betonten Sextakkorden – im *Combattimento* (»nodi tenaci« – »feste Würgegriffe«; MGA 8, S. 144, M. 189-193) und im *Ulisse* (»l'ho distrutta« – »ich habe ihn zerstört«; SV 325, III, 1; MGA 12, S. 175). An anderer Stelle im 8. Madrigalbuch sind sie sogar noch umfangreicher (SV 160; MGA 8, S. 264-267). Für die Aufwärtsführung der Sequenz in Quarten vgl. SV 315 (MGA 9, S. 102 f.). In den *Symphoniae sacrae* II begegnen längere Quintschrittsequenzen noch in SWV 344, M. 26 ff. (NSA 15, S. 34 f.) bei »von nun an werden mich selig preisen« und SWV 342, M. 116 ff. (NSA 15, S. 17 ff.) bei »wunderbarlich über alle Götter«.

96 Silke Leopold ist dies entgangen bei ihrer Besprechung einer Solomotette Monteverdis, auf die ich sonst genauer eingegangen wäre: Demnach »basiert« seine Vertonung von Ps. 150 *Laudate Dominum* (SV 287; in: *Selva morale*, Venedig 1640/41, MGA 15/3, S. 753-756) »auf musikalischem Material aus *Armato il cor* und *Zefiro torna*«. Von jenem habe er »die Dreiklangsmelodie« entlehnt« und seine Ciaccona »in Baß und Singstimme unmißverständlich zitiert« (*Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 211 f.). Die Gemeinsamkeit mit *Armato il cor* besteht jedoch nur darin, daß Dreiklangsbrechungen verwendet werden. Und gerade die Ciacconabaßformel in *Laudate Dominum* (M. 47 f.) unterscheidet sich in ihrer ersten Hälfte von der in *Zefiro torna* durch den an dieser Stelle häufigen Oktavsprung und die fehlende Synkopierung. Allein die Ähnlichkeit der Singstimme M. 48-54 (s. ihr Notenbeispiel, S. 212) mit dem Beginn von *Zefiro torna* läßt sich als Wiederaufnahme deuten.

97 Siehe auch die Notenbeispiele bei Osthoff, *Schütz* (s. Anm. 1), S. 88. Irrig ist demnach die Auffassung von Ossi, nach der die Oberstimmen dem Bc. auch rhythmisch folgen (s. Anm. 1, S. 239).

beklagt: so habe er »zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen geraspelt / was michs aber für Mühe gekostet / ehe Ich demselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können / weiß Ich am besten«⁹⁸.

Bedeutung der Ciaccona bei Ps. 68, 4

Passagen mit ostinaten Bässen kommen bei Schütz gelegentlich vor⁹⁹. Daß er gerade für ein geistliches Werk ausgerechnet die Ciaccona verwendet und sich nicht wie seine Zeitgenossen bei der Vertonung von Ps. 68, 4 mit einem freudigen Dreiertakt (und z. T. Chromatik) begnügt, mag als gewagt erscheinen. Denn die Ciaccona wurde auch noch zur Jahrhundertmitte als der damals »leidenschaftlichste und zügelloseste aller Tänze«¹⁰⁰, als unwiderstehlich lasziv kritisiert. Schon der Tanz als solcher in der Kirche war jahrhundertlang Gegenstand von Polemiken, die in eigenen Traktaten Niederschlag fanden¹⁰¹. Und vielleicht war Martin Geiers Leichenrede auf unseren Komponisten mit ihrer Kritik an der neuen Kirchenmusik sogar im Sinne des späteren Schütz: »mehr reimet sie sich zum Theatro und Tanzplatz als zur Kirche«¹⁰².

Für die Verwendung des Tanzes und speziell der Ciaccona in unserem Stück kann man nun verschiedene Gründe anführen (s. u.):

Als Ausdruck der Freude ist er im Alten Testament mehrfach belegt; z. B. Ps. 30, 12: »Du hast mir meine Klage verwandelt in einen Reigen, du hast mir den Sack der Trauer ausgezogen und mich mit Freude gegürtet«.

Das zweite der Verben im vierten Vers – auf hebräisch so viel wie 'frohlocken', 'sich freuen', 'triumphieren', 'jubeln' – wird in der Vulgata mit »exultare« übersetzt, das etymologisch 'hoch aufspringen' und von daher 'sich ausgelassen tummeln', 'frohlocken' u. ä. bedeutet. So kommentiert Luther die Stelle »et exultent« denn auch folgendermaßen: »mit dem Herzen und mit dem Körper« (»corde et corpore«)¹⁰³.

Und Martin Geier (* 1614) – nach 1664 als Dresdner Oberhofprediger Kollege des pensionierten Schütz – schrieb 1666 in seinem höchst geschätzten Psalmkommentar zum vierten Vers: »Es häufen sich hier synonyme Ausdrücke, um die Glut der Freude, ihre Fortdauer, Vielfalt, Wiederherstellung etc. auszudrücken« (»Cumulantur hinc verba affinia, ad exprimendum gaudii ardorem, continuitatem, mutiplicitatem, restaurationem &c.«)¹⁰⁴: der »Glut der Freude« entspricht der Cha-

98 Schütz GBr, S. 236.

99 Zum Beispiel im Konzert *Habe deine Lust an dem Herren* (SWV 311) zum Text »Alleluja« (M. 91-140, in: NSA 10, S. 45-47) und zu Beginn der »Symphonia sacra« *Herr, unser Herrscher* (SWV 343; M. 1-27, in: NSA 15, S. 20 f.).

100 Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, S. 250; s. auch die Belege bei Richard Hudson, *Passacaglio and Ciaccona*, Ann Arbor 1981, S. 5 und 9.

101 Siehe Kurt Petermann, *Tanzbibliographie 1*, München 1981, S. 135-165.

102 Martin Geier, zit. nach Moser, *Schütz*, S. 596.

103 Martin Luther, *Werke 3*, Weimar 1885 (*Dictata super psalterium 1513-1516*), S. 384.

104 Martin Geier, *Commentarius in psalmos Davidis*, Dresden 1666, Ausgabe 1709, Sp. 1092. Zur Wertschätzung dieses Kommentars s. Johann Georg Walch, *Bibliotheca theologica selecta IV*, Jena 1765, S. 495.

rakter der Ciaccona, ihrer »Fortdauer« das quasi endlose »Perpetuum mobile« des Ostinato¹⁰⁵ (also nicht nur die bei diesem Vers übliche Ausgedehntheit der Vertonung) und ihrer »Vielfalt« die Reihe der Variationen¹⁰⁶!

Hinzu kommt schließlich – gemäß einigen Praetorius-Textstellen von 1619 – eine der Anfangssymphonia entsprechende Bedeutung der Ciaccona als Rahmenteil, so daß Schütz gewissermaßen neben dem Vorspiel auch den Nachtanz in sein Konzert integriert hat¹⁰⁷.

Exegese

Zum Abschluß möchte ich darlegen, daß unser Stück gemäß dem auch noch in der barocken Exegese und Poetik verbreiteten Prinzip des mehrfachen Schriftsinns¹⁰⁸ in vielfältiger Weise gemeint oder gedeutet werden konnte:

So exegierte der frühe Luther das Aufstehen Gottes in diesem Psalm folgendermaßen¹⁰⁹:

105 Hier zwei weitere Beispiele für die auch im protestantischen Bereich mögliche Allegorisierung des Basso 'continuo' bzw. der 'unendlichen' Variationenfolge:

»Gott der Sohn, der zur rechten des Vaters sitzt, der führet als der himmlische Organist den Bassum Continuum, als die immerwährende Freud und Seligkeit« (Johann Erasmus Kindermann, Ms. vom 27.2.1655, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, *Zwei Nürnberger Orgelallegorien des 17. Jahrhunderts*, in: MuK 27 [1957], S. 172).

»So ist leicht zu glauben / wie unzählig [per artem combinatoriam] diese Variationes sind [...] Es gehet in infinitum, und ist ein rechtes Bild der Ewigkeit und unendlichen Weißheit Gottes« (Johann Mattheson in der von ihm besorgten rev. und erw. Ausgabe von Friedrich Erhard Niedt, *Musikalische Handleitung 2. Von der VARIATION des General-Basses [...]*, Hamburg 1721, Faks. Buren 1976, S. 6).

106 Man darf annehmen, daß die Textauslegung Geiers nicht von ihm selbst stammt, sondern auch mit früheren Psalmkommentaren zu belegen wäre. Ein anderes Beispiel für den Einfluß der Exegetik auf Schütz bringt Ulrich Siegele, *Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette 'Die mit Tränen säen' aus der 'Geistlichen Chormusik'*, in: Sjb 4/5 (1982/83), S. 50-56.

107 Praetorius (s. Anm. 20), S. 132 und 130 (recte 112 und 110): »Sinfoniae, sind gleich den Pavanen vnd Galliarde / deren man in einem Gesange zum anfang vor dem Ersten Theile / vnd nach demselben auch vor vnd nach den andern / auch Dritten Theile / so einer vorhanden / sich gebrauchen kan: an statt / daß sonsten der Organist allzeit vorher vnd darzwischen ein Praeambulium auff der Orgel zuschlagen pflegt.«

»[...] kan man es mit anordnung einer guten Music vor grosser Herrn Taffel oder bey andern fröhlichen Conventibus auch halten / [...] daß man nach eim Concert oder sonsten einer prechtigen Mutet, bald ein lustig Canzon, Galliard, Courant oder dergleichen mit eitel Instrumenten herfür bringe.« – Die Anfangssymphonia entspricht genetisch einem Orgelvorspiel, die Schlußciaccona der »ausgelassenen und kecken« Galliarde (anonymer Art. *Galliarde*, in: RiemannL, *Sachteil* [1967], S. 315).

108 Manfred Lurker (Hrsg.), *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart erw. ⁴/1988, darin die Art. *Barockdichtung* (Barbara Völker-Hezel), S. 74, *Hermeneutik* (Johannes Baptist Bauer), S. 286 f., *Allegorese* (Hans-Jörg Spitz), S. 19 f.

109 Luther (s. Anm. 103), S. 390 f. Die Übersetzung von Ps. 3,8 habe ich seiner Wittenberger Bibel von 1545 (hrsg. von Hans Volz, München 1972, S. 969) entnommen.

Es steht Gott Christus auf *erstens*, wenn er Fleisch wird [...] *Zweitens*, wenn er von den Toten aufersteht [...] *Drittens* tropologisch [im übertragenen, spez. moralischen Sinne], wenn der gestorbene Glaube an ihn in der Seele wieder aufersteht [...] *Viertens*, wann immer er effektiv Hilfe leistet; Ps. 3 [8]: »Auff HERR / vnd hilff mir mein Gott [/ Denn du schlegst alle meine Feinde auff den backen / vnd zerschmetterst der Gottlosen zeene.« [...] *Fünftens* im jüngsten Gericht. (Exurgit deus Christus *primo*, quando incarnatur [...] *Secundo*, quando a mortuis resurgit [...] *Tertio* tropologice, quando fides eius mortua in animo resurgit [...] *Quarto*, quociescunque in effectu auxilium prestat. Ps. 3 'Exurge domine, saluum me fac, deus meus' [...] *Quinto* in extremo iudicio.)

Bei »*Viertens*« ist ganz allgemein von (militärischem) Beistand die Rede. Schütz bezog in einem Brief von 1632 eine solche Hilfeleistung auf den Dreißigjährigen Krieg und die evangelische Kirche¹¹⁰, und den Text von *Es steh Gott auf* in diesem Sinne aufzufassen, war für ihn und seine Zeitgenossen naheliegend.

Darüber hinaus bekam er jedoch eine ganz persönliche Bedeutung für den Widmungsträger, den dänischen Kronprinzen Christian, und für Schütz: 1642 ging er als Kapellmeister nach Kopenhagen, »weil Kriegen und Rauben und Brennen / Tugend und Künste fast nirgends mehr kennen [...] Sonderlich aber im Sächsischen Land«¹¹¹. Doch schon ein Jahr später brach dort in Dänemark der verlustreiche Krieg mit Schweden aus, der die Entlassung der Kapellknaben, mehrerer Instrumentalisten und schließlich 1644 von Schütz selbst zur Folge hatte¹¹². Kurz vor seiner Rückkehr überreichte er Prinz Christian im Manuskript die Frühfassung der *Symphoniae sacrae* II. So konnte der dänische Hof unser Stück auf die aktuelle Kriegsnot, der Komponist selbst jedoch konkret auf seine daraus resultierende Entlassung beziehen¹¹³.

Denn auch diese war zumindest faktisch gemeint, als er in der Widmungsvorrede des Druckes konstatierte, daß »die löbliche Profession der Music [...] sonst bey diesen verkehrten martialischen Läuften grossen Abbruch an dero Patronen bißher erleiden thut«¹¹⁴. Drastischer drückte er sich acht Jahre vorher aus: »Solten aber die itzto vnter den Waffen gleich als erstickten / vnd in den Koth getretenen Künste / durch GOTTes Güte / zu voriger Würde vnd werth wieder erhoben werden [...]«¹¹⁵.

110 »Gott dem Almechtigen aber, dem sey numehr lob, Ehr, Preis undt Dank, der Meinen grosg. herrn undt viel tausendt fromme Christen von Ihren gewissens, hab undt güeter peinigern, widerumb gnediglich Erlöset undt raum gemacht hatt. In gestriger predigt Sontag Jubilate Erwehnte unser Oberhoffprediger h. D. Hoë, was massen bishero die Evangelischen Kirchen, wegen grosser Untterdrückung der Catholischen, auch viel traurigkeit erduldet, an itzo aber der h. Christus in Oberteutschlandt und namentlich auch zu Augspurg viele 1000, Ja hundert-tausendt menschenhertzen wiederumb zu erfreuen angefangen hette, undt machte ferner ein schöne application heutiges Zustandes auf das Evangelium« (Schütz GBr, S. 116 f.).

111 Johann Rist, Begrüßungsgedicht auf Schütz bei dessen Durchreise nach Dänemark 1642 in Hamburg, zitiert nach Moser, *Schütz*, S. 155.

112 Catharinus Elling, *Die Musik am Hofe Christian's IV. von Dänemark. Nach Angul Hammerich [Musiken ved Christian den Fjerdtes Hof, Kopenhagen 1892]*, in: VfMw 9 (1893), S. 92 f. Die Kapellmeisterstelle blieb bis 1647 unbesetzt.

113 Für andere Beispiele individuell-existentieller Bibelauslegung bei Schütz s. Eberhard Schmidt, *Heinrich Schütz. Ausleger der Heiligen Schrift*, in: MuK 56 (1986), S. 63-77, bes. 74-76.

114 Siehe oben Anm. 6.

115 Widmungsvorrede zu den *Kleinen Geistlichen Konzerten* II; Schütz GBr, S. 140.

Als Feind Gottes erscheint hier – wie es auch anderweitig belegt ist¹¹⁶ – der Krieg selber. Den Gerechten vor Gott entspricht dann als Kunst u. a. die Musik (s. u.)! Eine weitere Sinngebung des Textes von *Es steh Gott auf* wäre demnach die Überwindung des Dreißigjährigen Krieges, wie es z. B. das in den *Symphoniae sacrae* II unmittelbar vorangehende *Gieb unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried* (SWV 355) und die Widmungsvorrede zum Ausdruck bringt: »Der Allerhöchste [...] wolle allenthalben und in allen Ständen wieder gute Harmoni und Einigkeit verleyhen [...]«.«¹¹⁷

Hinzu kommt eine besondere Bedeutung von Ps. 68 für die Hugenotten, bei denen er in der Bereimung von Théodore de Bèze etwa 1558 in den Psalter eingeführt wurde und alsbald die Geltung einer »Marseillaise« erlangte. Wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß damals von der katholischen Kirche in Frankreich schon allein das öffentliche Singen von Psalmen in der Übersetzung als Ketzerei mit Folter und Todesstrafe geahndet wurde¹¹⁸! Schütz wird davon während seiner Schulzeit erfahren haben, denn sein Kasseler Landesherr Moritz von Hessen nahm 1601 den Genfer Psalter in das Gesangbuch seiner Kirche auf¹¹⁹ und führte 1605 den Calvinismus ein.

War bei den Hugenotten dieses Lied auch als Psalmgesang gegen die Unterdrückung des Psalmgesangs gedacht, so deute ich unser Stück entsprechend als Repräsentanten der (»vollkommenen«) modernen Musik gegen ihren kriegsbedingten Niedergang!

Daß der in *Es steh Gott auf* verwendete Kurzbaßostinato als solcher für Schütz damals ein Inbegriff der modernen Musik war, belegt wohl auch eine ganz außerordentliche Stelle im Schlußstück der *Symphoniae sacrae* II, *Freuet euch des Herren, ihr Gerechten* (SWV 367)¹²⁰:

Darin beginnt der Text (Ps. 33, 3) »Singet dem Herrn ein neues Lied, macht es gut auf Saitenspiel« mit einer plötzlichen, mensurfreien Baß-»Intonatio«. Dann setzen die Singstimmen neu an, begleitet von den zwei Violinen mit der Bezeichnung »Tremolant«. Dies ist seit Walter Kreidler mit dem Sechzehnteltremolo von Monteverdis »Genere concitato« identifiziert und als dessen Symbol gedeutet worden. Nach neuen Forschungsergebnissen aber ist in diesem Fall ein 'Bogenvibrato' gemeint¹²¹. Doch auch diesen damals in Deutschland ebenfalls noch neuartigen Effekt

116 Auch in dem anonymen Flugblatt *Friedens=Freude. Krieges=Leid* (o. O. 1648) z. B. erscheint der Krieg als Widersacher Gottes (Abb. in: Jörg Bahns [Hrsg.], *Flugblätter aus der Frühzeit der Zeitung*, Heidelberg 1980, S. 53).

117 Siehe erneut oben Anm. 6.

118 Siehe Howard J. Slenk, *The Huguenot Psalter in the Low Countries*, Diss. Ohio State Univ. 1965, Bd. 1, S. 203 f. Den Hinweis auf die Bedeutung von Ps. 68 als Hugenottenschlachtlied verdanke ich cand. theol. Matthias Wolfes (Berlin).

119 Markus Jenny, *Der reformierte Beitrag zu Kirchenlied und Kirchenmusik im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *MuK* 57 (1987), S. 167.

120 NSA 17, S. 88-91, 94-98.

121 Kreidler (s. Anm. 1), S. 121. Zur Deutung als Bogenvibrato s. meinen in Anm. 4 genannten Aufsatz (S. 33) und Stewart Carter, *The String Tremolo in the 17th Century*, in: *Early Music* 19 (1991), S. 53. Entsprechendes gilt in den *Symphoniae sacrae* II für den »Tremulus« in SWV 366, M. 136 ff. (NSA 17, S. 72), der seit Spitta (s. Anm. 1, S. XXI) als 'Geigentremolo' mißdeutet worden ist. (Ein weiteres, bislang unbekanntes Beispiel [»piano cum tremolo«] findet sich in dem Konzert *Nun*

kann man hier - über den Textausdruck von »macht es gut auf Saitenspiel« hinaus - als Symbol für die moderne Musik verstehen (»Singet dem Herrn ein *neues* Lied«)¹²²; zumal in diesem Sinne auch der Bc. deutbar ist, bei dem die 1. Hälfte der Romanesca-Formel - die in ihrem Affektgrad der Ciaccona und dem »Genere concitato« entspricht¹²³ - mit ihrer dreifachen Repetition als Kurzbaßostinato erscheint.

Schließlich ist es bezeichnend, daß Schütz den »Tremolant« in beiden Violinstimmen durch (m. W. sonst bei ihm nicht belegte!) Doppelgriffigkeit kompliziert. (Daher hat er selbst eine jeweils einstimmige Alternativfassung hinzugefügt.)

Parallelen für eine solche (komprimierte) Symbolhaftigkeit sind mir für diese Zeit noch nicht bekannt geworden. Vielleicht sind hier und in *Es steh Gott auf* gerade die 'Komplizierung' und 'Überbestimmtheit' das Bemerkenswerteste an Schütz' Auseinandersetzung mit der an Monteverdi exemplifizierten (»vollkommenen«) musikalischen Moderne!

Zusammenfassung der Ergebnisse

Die »Symphonia sacra« *Es steh Gott auf* von Heinrich Schütz dürfte zwischen 1632 und 1643 entstanden sein.

Ausgehend von diesem ganz außergewöhnlichen Stück läßt sich das Verhältnis Schütz - Monteverdi (Italien) genauer als mit dem Sammelbegriff 'Parodie' mit der Kategorie 'Aemulatio' (allg. 'Wetteifer') fassen. Gemäß der *speziellen* Bedeutung von Aemulatio versucht Schütz zwar seinen Werken »die gestalt einer Italianischen Musik zu geben«, doch betont er seine Eigenständigkeit und nimmt in mehreren Fällen für sich in Anspruch, als erster italienische Neuerungen in Deutschland eingeführt zu haben (und hat das wohl auch in *Es steh Gott auf* zumindest mit der Ciaccona getan).

Der Anfangsteil von *Es steh Gott auf* erweist sich in seiner Auseinandersetzung mit dem Battagliastil von Monteverdis *Combattimento* (1624) als komplizierter: Statt einfacher, doch affektvoller Repetitionsfiguren von Akkordgruppen über einem Orgelpunkt bzw. von Sechzehnteltremoli finden wir bei Schütz Akkordbildungen mit Stimmkreuzung, Fugierung und einem rhythmisch gegenläufigen Bc. bzw. eine geschlossene »Phrase« mit daktylisch gestalteter Mitte. Und eine wohl ebenfalls

dancket alle Gott [Wolfenbüttel 1. 1. 1661] von Julius Johann Weiland, hrsg. von Brauer [s. Anm. 40], Bd. 2, S. 78 f.) Überhaupt ist mir bei Schütz nur eine Stelle bekanntgeworden, die Monteverdis Tremolo nahekkommt: acht repetierte Sechzehntel in der »Symphonia sacra« *Hütet euch, daß eure Herzen nicht beschweret werden* (SWV 351) bei der Deklamation von »komme dieser Tag schnell über [euch]« (M. 35-38, in: NSA 15, S. 104).

122 Irrig ist jedenfalls Carters Auffassung (ebd.), daß die Verwendung des »Tremolanten« im Schlußstück der *Symphoniae sacrae* II nicht vom vertonten Text her zu begründen sei, da sein Affektgehalt nicht dazu paßt.

123 Zum Affektgrad der Romanesca s. Vincenzo Galilei, *Il primo libro della prattica de Contrapunto*, Ms.- Fassungen 1587-1591, hrsg. von Frieder Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Köln 1980 (= Veröffentlichungen des Staatl. Inst. für Musikforschung Preuß. Kulturbesitz 9), S. 71.

vom *Combattimento* angeregte hoquetusartige Pausentechnik wird verknüpft mit einer Abstiegsfigur und einer Paukenimitation des Bc.

Als Schlußteil des Stücks fungiert eine Ciaccona mit dem Kurzostinato und anderen Zitatens aus Monteverdis Duett *Zefiro torna*. Beiden gemeinsam ist die angesichts der Synkopierung des Baßmetrums vergleichsweise singuläre Freiheit des Deklamationsrhythmus, der in der Regel von der Tripelmessur abweichende »Takte« bildet. Im übrigen ist der bislang oft mit Werturteilen verknüpfte Vergleich der beiden Ciaccone nur sehr bedingt durchführbar aufgrund der verschiedenen Charaktere der italienischen bzw. deutschen Sprache sowie der gegensätzlichen Textvorlagen: das begünstigt bei Schütz eine Variationenfolge über den Affekt 'Freude', bei Monteverdi hingegen eine seinem vertonten Sonett entsprechende Motivvielfalt.

Als wichtigste Gemeinsamkeit mit Monteverdi erscheinen in *Es steh Gott auf* die Gegensätze der Großteile. Denn die Affektbewegung durch (extreme) Kontraste - die überhaupt vielleicht erste (neuzeitliche) Formulierung eines fundamentalen Kontrastprinzips! - stellt über die 'Vervollständigung' der Musik hinaus die tiefere Begründung für Monteverdis zornig-»erregten Stil« (»Genere concitato«) und sein 8. Madrigalbuch dar. Extrem sind außerdem bei Schütz die Ausdehnung des anfänglichen Orgelpunkts, der »Modulationen« und der Quintschrittsequenzen des Mittelteils sowie die Affektgrade seiner »Battaglia« bzw. Ciaccona.

Einzigartig ist die Überbestimmtheit dieser Bibeltextvertonung: Über ihre auffälligen Kongruenzen mit lutherischen Psalmkommentaren hinaus war sie gemäß dem noch verbreiteten exegetischen Prinzip des mehrfachen Schriftsinns in vielfältiger Weise auch existentiell deutbar. Aus einer Reihe von Gründen scheint unser Stück sogar als Repräsentant der (»vollkommenen«) modernen Musik und gegen ihren kriegsbedingten Niedergang konzipiert worden zu sein!

'Komplizierung' und 'Überbestimmtheit' sind vielleicht das Bemerkenswerteste an Schütz' Auseinandersetzung mit der an Monteverdi exemplifizierten Moderne!

Weitere über das »Modell Italien« hinausgehende Besonderheiten von *Es steh Gott auf* sind die Variationstechnik, motivische Arbeit und Formgebung. In diesem Sinne ohne Parallele ist die einleitende Symphonia über einem Orgelpunkt. Ähnliches gilt von dem zweiteiligen Variationensatz der Schlußciaccona mit ihrer horizontalen und vertikalen Entfaltung des Themas und der Konzeption des zweiten Teils als freier Zusammenfassung des ersten. Damit verdiente unser Stück auch einen Platz in zukünftigen Geschichten der Musik »alla battaglia« und der Variation!

Bericht über neue Schütz-Quellen

von

ADOLF WATTY

I

Die Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg besitzt die nach ihrem Begründer genannte Proske-Sammlung. In der Abteilung »Antiquitates Musicae practicae« findet sich unter der Signatur A. R. 9 ein Exemplar der *Cantiones Pathetici* ... von Johann Erasmus Kindermann¹ aus dem Jahre 1639. Bei drei der insgesamt vier gedruckten Stimmbücher ist je ein handschriftliches Stimmenblatt des Konzerts für zwei Tenöre und Basso continuo Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet aus dem II. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* von Heinrich Schütz² (Dresden 1639) beigegeben. Der Vermutung von Gertraut Haberkamp, daß die Stimmen »möglicherweise autograph«³ seien, muß man allerdings aufgrund der Feststellungen Bittingers⁴ und Rifkins⁵ zu Autographen von Schütz widersprechen. Gegen

1 RISM K 545.

2 RISM S 2292.

3 *Kataloge bayerischer Musiksammlungen*, hrsg. von der Generaldirektion der bayerischen staatlichen Bibliotheken, Bd. 14/1: *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg: 1. Sammlung Proske: Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., B, C, AN*, beschrieben von Gertraut Haberkamp, München 1989, S. 3; Bd. 14/2: *Katalog der Musikhandschriften*, München 1989. Bd. 14/1 enthält bei den aufgeführten Schütz-Quellen folgende Fehlzusweisungen:

Bd. 14/1 enthält bei den aufgeführten Schütz-Quellen folgende Fehlzusweisungen:

1. In A. R. 728-732, bei Nr. 105, findet sich Schütz' Komposition des 100. Psalms aus den *Psalmen Davids* von 1619. Die 7 handschriftlich erhaltenen Stimmen zeigen eindeutig die zweichörige Druckfassung zu acht Stimmen von 1619 und nicht die dreichörige Frühfassung SWV 36 a zu zwölf Stimmen. Abweichend von SWV 36 fehlt aber hier durchgehend das abschließende »Ehre sei dem Vater«.

2. In A. R. 1011-1017 finden sich noch einmal drei Stimmen des gleichen Werks, diesmal mit einem abschließenden *Ehre sei dem Vatter*. Entgegen der Katalog-Angabe tragen die Stimmen folgende Bezeichnungen: 1. *Cantus 2di Chori. Echo. Heinri: Schü.;* 2. *Altus primi Chori. Echo. Heinri: Schüz.;* 3. *Bassus 2di Chori. Echo. Heinrici Schützij.* Da es sich um ein zweichöriges Werk handelt, sind die Stimmenbezeichnungen »Altus, Quinta und Octava vox« im Katalog mißverständlich. Auch diese Stimmen geben die Druckfassung von 1619 wieder und nicht, wie angegeben, die dreichörige Frühfassung. Außerdem ist der Hinweis »Echo« in den Titeln der Stimmen eine Bezugnahme auf den Originaldruck, wo er auch zu finden ist, nicht jedoch in der Quelle der dreichörigen Frühfassung. Die Zuweisung dieser drei Stimmen zur Frühfassung ist also irrig. Vgl. dazu Werner Breig, *Neue Schütz-Funde*, in: *AfMw* 27 (1970), S. 59 ff.

4 *Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV) – Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960. Bittinger bezeichnet zahlreiche Blätter unterschiedlicher Werke, vor allem solche Kasseler Herkunft, als autograph.

5 Joshua Rifkin [u. a.], Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD*, Bd. 17, S. 1-37. In dem diesem Artikel beigegebenen Werkverzeichnis verweist Rifkin bei zahlreichen Handschriften auf vorhandene Autographe, so daß genügend Vergleichsmöglichkeiten mit den Regensburger Manuskripten bestehen. Dort ist auch ein Autograph von Schütz abgebildet.

diese Annahme spricht auch der Materialbefund. Haberkamp⁶ identifizierte das Wasserzeichen der Handschrift als das Nürnberger Stadtwappen. Wie das Papier, so stammt auch der Druck Kindermanns aus Nürnberg, so daß wahrscheinlich ist, daß die Handschrift in Nürnberg geschrieben und dort auch dem Druck Kindermanns beigegeben wurde und möglicherweise später dann im Rahmen der Sammlertätigkeit Proskes⁷ nach Regensburg kam. Daß Schütz jedoch während der für die Niederschrift möglichen Zeit in Nürnberg gewesen ist, dafür gibt es keinen Beleg.

Die drei Stimmen des Konzerts weichen in charakteristischer Weise vom Originaldruck von 1639 ab. Diastematisch ist die Handschrift zwar bis auf zwei Noten⁸ mit dem Originaldruck identisch, aber es gibt recht gewichtige Differenzen im rhythmischen Bereich.

Mit T. 25 beginnt die Komposition des zweiten Teils des Konzerts zu den Worten »aber auf dein Wort will ich das Netz auswerfen«. Dieser Teil ist im wesentlichen syllabisch komponiert. Ausgenommen davon ist - neben zwei Klauselbildungen - die Vertonung des Wortes »Netz«. Hier schreibt Schütz bildhafte Melismen, die zunächst fünftönig sind (T. 25, 32, 35), sich aber dann mit jeder Wiederholung um eine Gruppe von vier Achtelnoten erweitern. Die melismatischen Achtelgruppen erscheinen in der Regensburger Handschrift jedoch alle als punktierte Achtel mit jeweils nachfolgenden Sechzehnteln.

Im Basso continuo verändert sich die rhythmische Struktur durch andere Bindungen oder Aufteilungen von Baßtönen deutlich⁹. Daß die Bezifferung gegenüber dem Originaldruck erweitert ist, kann man dagegen damit erklären, daß man sich mit solchen Ergänzungen das Stück für die Praxis zurechtlegen wollte. Diese Differenzen kann man deshalb übergehen.

Das Regensburger Manuskript kann nicht datiert werden. Die Beibindung zum Kindermann-Druck sagt nur, daß sie frühestens in dessen Erscheinungsjahr, also 1639, erfolgt sein kann. Eine Datierung des Nürnberger Papiers würde auch nur etwas über den frühestmöglichen Zeitpunkt der Niederschrift aussagen, aber nichts Sicheres über die tatsächliche Entstehung der Komposition selbst. Deshalb ergibt

6 Siehe Anm. 3.

7 Karl Weinmann, *Die Proskesche Musikbibliothek in Regensburg*, in: *KmJb* 24 (1911), S. 107 ff. So kaufte Proske nach Weinmann von einem Antiquar aus Augsburg Sammlungen von But und Hauber (letzterer ein Kanonikus aus München). Auf welchem Wege Proske in den Besitz des Kindermann-Druckes mit dem Schütz-Manuskript kam, war leider nicht festzustellen. Haberkamp (Bd. 14/2, S. XVIII) vermutet allerdings als vorherigen Standort das Gymnasium poeticum in Regensburg.

8 In T. 22 dieses Konzerts (NSA 10, S. 107) steht bei der 1. Note im 1. Tenor h' statt b'; aber das ist ein offensichtlicher Schreibfehler, zumal da auch die Continuo-Note G mit einem Be beziffert ist. In T. 41 zeigt die Handschrift im Continuo als 2. Note c statt A - eine Variante, die Bestandteil einer Frühfassung sein könnte (vgl. die folgenden Erörterungen).

9 So fehlen in der Regensburger Handschrift die Bindungen der Takte 4/5, 12/13, 20/21, 22/23, 30/31 und 34/35. Bindungen, die der Druck von 1639 nicht kennt, finden sich in den Takten 10/11, 25/26 (hier mit befremdlicher synkopischer Anbindung), 27 und 33. Teilweise werden, wie in den Takten 8, 9 und 15, kürzere Werte zu Ganzen zusammengefaßt, während etwa in den Takten 12 und 19 Ganze in gleiche Halbe unterteilt werden.

sich aus der Handschrift selbst keine Antwort auf die Frage, ob sie früher oder später als der Originaldruck entstanden ist.

Zur Bewertung der beschriebenen rhythmischen Differenzen zwischen den beiden Fassungen findet sich im Druck von 1639 aber ein Anknüpfungspunkt. In T. 35 hat der 1. Tenor den gleichen punktierten Rhythmus wie in der Regensburger Handschrift. Und genau dieser Takt wirkt im Kontext des Druckes von 1639 unmotiviert, zumal da der in Terzenparallelen verlaufende 2. Tenor gleichzeitig die sonst übliche Achtelstruktur zeigt.

Eine Erklärungsmöglichkeit dafür wäre, daß dieser eine Takt des 1. Tenors der Rest einer Frühfassung ist, der aus Versehen mit in den Druck von 1639 geraten ist. Dann aber könnte man unterstellen, daß die Lesart des Regensburger Manuskripts diese Frühfassung wiedergibt, denn sie entspricht ganz konsequent der Fassung von T. 35 im 1. Tenor. Dagegen ist es wohl höchst unwahrscheinlich, daß der Druck von 1639 in T. 35 die endgültige Lesart des Schütz-Werkes wiedergibt. Dann wäre dieser Druck unter Einschluß der rhythmischen Abweichungen in der Continuo-Stimme mit einer solch hohen Fehlerquote belastet, daß sie Schütz eigentlich hätte auffallen müssen. Man müßte dann auch annehmen, daß er diese zahlreichen Fehler wenigstens in seinem »Handexemplar« der *Kleinen geistlichen Konzerte*, das heute in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel verwahrt wird, korrigiert hätte. Das ist aber nicht der Fall. Das »Handexemplar« enthält bei diesem Konzert überhaupt keine Korrekturen¹⁰.

Es spricht also alles dafür, daß die Regensburger Lesart eine authentische Frühfassung des Konzerts darstellt und nach der Systematik des Schütz-Werke-Verzeichnisses als SWV 317 a einzuordnen ist. Daß bei der Umarbeitung von SWV 317 a zu SWV 317 diesmal nur die rhythmische Gestalt verändert wurde, ist für diese Bewertung unerheblich.

Zum dem dargelegten Befund gibt es im Werk von Schütz eine Parallele, auf die Wolfram Steude aufmerksam gemacht hat. Er fand zu *Anima mea liquefacta est* SWV 263-64, dem zweiteiligen Konzert aus dem I. Teil der *Symphoniae sacrae* von 1629, in der Landesbibliothek Dresden¹¹ eine Frühfassung, die im Gegensatz zu der Druckfassung ebenfalls zu längeren Gesangskoloraturen die punktierte Rhythmik zeigt, die - nach Steude - »noch unmittelbar den Eindruck der frühen oberitalienischen Konzertliteratur widerspiegelt«¹². Hier, wie auch bei *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet*, zeigt die endgültige Fassung dieses Stilmerkmal nicht mehr.

Sicher ist, daß Schützens Konzert schon vor 1639, dem Jahr der Drucklegung, entstanden ist. Das Kasseler Inventar vom 22. Januar 1638¹³ zählt dieses Werk mit identischer Besetzungsangabe bereits auf, so daß nach diesem Beleg mindestens von einer Entstehungszeit von 1637 oder früher ausgegangen werden kann. Auch Rifkin¹⁴ nimmt aufgrund dieses indirekten Beleges eine Frühfassung, SWV 317 a,

10 Ich danke Herrn Dr. Hans Haase (Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel) für die Überlassung von Kopien.

11 Signatur: Mus. Pi 8, Nr. 28.

12 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 12 (1967), S. 40 ff., hier S. 48.

13 Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902.

14 Rifkin, a. a. O., S. 28 (dort zu SWV 317).

an und vermutet, daß das im Kasseler Inventar vom 1638 aufgeführte Werk zu einer Sendung von Manuskripten mit unveröffentlichten Werken gehört, die Schütz bereits 1635 dem Landgrafen Wilhelm V. auf dessen Ersuchen hin nach Kassel schickte¹⁵. Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man annehmen, daß die Kasseler Fassung mit der des Regensburger Manuskripts übereinstimmte.

II

In der Vorrede des Continuo-Stimmbuchs seiner *Psalmen Davids* von 1619, die der Komponist »Allen der Music erfahrenen« widmet, heißt es:¹⁶

Der Basso continuo ist eigentlich nur für die Psalmen gemeinet/ von der Motet an: ist nicht Ephraim/ biß zum Beschluß deß operis werden sich fleißige Organisten mit absetzen in die Partitur bemühen/ wie dann auch sonsten (wofern mehr alß eine Orgel gebraucht werden soll) durch die Psalmen die Bässe heraus zu ziehen wissen.

Und fast 30 Jahre später äußerte sich Schütz im Vorwort seiner *Geistlichen Chormusik* noch einmal zu der Frage, wie er den Basso continuo bei der Aufführung seiner Werke ausgeführt haben möchte¹⁷:

Endlich: da auch iemand von den Organisten etwa in dieses mein ohne Bassum Continuum eigentlich aufgesetztes Wercklein/ wohl und genaw mit einzuschlagen Beliebung haben/ und solches in die Tabulatur oder Partitur abzusetzen sich nicht verdriessen lassen wird: lebe ich in der Hoffnung/ daß der hierauff gewandte Fleiß und Bemühung ihn allein nicht geyen/ sondern auch diese Art der Music desto mehr ihren gewünschten Effect erreichen werde.

Mit diesen beiden Aussagen hat Schütz hinlänglich deutlich gemacht, wie er sich die Praxis des Basso continuo in seinen motettisch gesetzten Werken dachte.

Über die Umsetzung dieser Vorschläge in die Aufführungspraxis der Schütz-Zeit wissen wir fast nichts. Werner Breig konnte in der Zellerfelder Orgeltabulatur Ze 1 eine Tabulaturaufzeichnung von Schütz' Vertonung des 136. Psalms *Danket dem Herren, denn er ist freundlich* aus den *Psalmen Davids* von 1619 (SWV 32) nachweisen¹⁸. Nunmehr kann hiermit auf eine weitere, bisher übersehene Quellen verwiesen werden. Die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin¹⁹ besitzt das Tabulaturbuch des Daniel Schmidt aus dem Jahre 1676. Dieses enthält drei Intavolierungen von Werken aus Schütz' *Psalmen Davids* von 1619, und zwar auf fol. 14 *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten* (SWV 37), auf fol. 30 *Der Herr sprach zu meinem Herren* (SWV 22) und auf fol. 32 *Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn* (SWV 24). Ausgehend von der Datierung des Tabulaturbuches von 1676 ist

15 Ebenda, S. 9. Vgl. auch Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95-116, hier: S. 99-101.

16 Vgl. Schütz GBr, S. 64. Ein Faksimile dieser Vorrede findet sich in NSA 23, S. XVIII.

17 Ebenda, S. 106.

18 Vgl. Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 3), S. 9 f.

19 Signatur: Mus. ms. 40158.

der Inhalt deutlich retrospektiv. Neben Schütz finden sich auch noch Autoren wie Orlando di Lasso, Andrea und Giovanni Gabrieli, Clemens non Papa, Hans Leo Haßler, Johann Hermann Schein und andere, deren Werke zum Teil noch älter sind als die drei Schütz'schen Psalmen.

Die in Schmidts Tabulaturbuch aufgenommenen Kompositionen von Schütz sind im Original zwei- und dreichörig. Ihre Intavolierungen präsentieren jedoch nicht die Sätze in allen Stimmen. Vielmehr ist zu beobachten, daß die Stimmen so ausgewählt wurden, daß zwei- bis vierstimmige Sätze entstanden, wobei meistens die Hauptstimmen herangezogen wurden. Dieses Verfahren läßt deutlich erkennen, daß die Intavolierungen für die Continuo-Funktion gedacht waren, und zwar in dem Sinne, wie Schütz es in den zitierten Vorreden gefordert hatte.

III

Die Wiederentdeckung von Heinrich Schütz begann im 19. Jahrhundert schon relativ früh, wobei Carl von Winterfeld durch sein Buch *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*²⁰ mit dem in diesem Werk enthaltenen Kapitel über Schütz als Meisterschüler des Venezianers den entscheidenden Anstoß gab. Bis gegen Ende des Jahrhunderts kamen hin und wieder Aufführungen von Schütz-Werken zustande. Diese häuften sich erst, als gegen Ende des Jahrhunderts auch die benötigten Editionen zur Verfügung gestellt wurden.

Philipp Spittas Gesamtausgabe war wissenschaftlich orientiert. Wegen fehlender Continuo-Aussetzungen und der Beibehaltung der originalen Schlüsselungen war sie deshalb für die Praxis nicht von vornherein geeignet.

Für die Praxis sorgten vor allem zwei Herausgeber, die Schütz-Werke aus ihrer Perspektive edierten. Carl Riedel erstellte 1870 eine Passionsharmonie von Schütz, und Arnold Mendelssohn folgte ihm mit seinen Einzeleditionen der Passionsmusiken und der Weihnachts-Historie. Diese und weitere Ausgaben sind von der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts geprägt²¹.

In diesem Zusammenhang soll auf eine Schütz-Veröffentlichung hingewiesen werden, die in den bisherigen Darstellungen zur Schütz-Rezeption nicht erwähnt wurde. Die Edizione Marcello Capra in Turin veröffentlichte nach dem April des Jahres 1909²² ein Schütz-Werk unter dem Titel *Maddalena e l'Ortolano - Dialogo Pasquale per Soprano, Contralto, Tenore e Basso (soli e coro) con accompagnamento di*

20 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 3 Bde., Berlin 1834 (Reprint Hildesheim 1965).

21 Vgl. Ray Robinson, *Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries*, in: SJB 12 (1990), S. 112-130.

22 Die Edition selbst ist nicht datiert. Ihr ist aber als Anhang in italienischer Übersetzung ein Artikel von Camille Bellaigue beigegeben, den dieser unter dem 10. April 1909 in *Gaulois* veröffentlicht hatte. Hier beschreibt der Autor das Werk von Schütz, wobei er bei seinen Erörterungen der Erkennungsworte »Maria« – »Meister« sich auf nicht näher belegte Ausführungen von André Pirro bezieht, aber auch Vergleiche der Harmonik von Schütz mit der in Wagners *Lohengrin* oder *Parsifal* anstellt. Offensichtlich diente der Abdruck der Arbeit Bellaigues dazu, das Interesse des Lesers auf das Werk von Schütz zu lenken.

pianoforte o d'armonio. Es handelt sich dabei um eine italienische Version des *Dialogo per la Pascua* SWV 443²³. Auch diese Ausgabe folgt noch den Anschauungen des zurückliegenden Jahrhunderts, wie man schon an den Angaben im Titel, aber auch an den hinzugefügten Tempo-, Dynamik und Ausdrucksbezeichnungen ablesen kann. Diastematisch folgt die Edition dem Original, aber wegen der abweichenden Silbenstruktur der italienischen Übersetzung werden rhythmische Unterteilungen oder Zusammenziehungen im Notentext vorgenommen.

Vielleicht noch bemerkenswerter ist eine Handschrift eines *Pater noster* von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1831, die für die Sammlung Fortunato Santinis in Rom entstand und die sich heute in der Diözesan-Bibliothek in Münster befindet²⁴. Es handelt sich bei diesem Werk um eine lateinische Fassung des *Vater unser* SWV 411 aus dem III. Teil der *Symphoniae sacrae* von 1650. Neben der Übersetzung sind auch Eingriffe in die Werksubstanz vorgenommen worden. Dem offiziellen katholischen Liturgietext entsprechend endet das Werk mit »... sed libera nos a malo« (ohne Amen). Damit fällt nicht nur der von Schütz freigestellte Complementchor weg, sondern auch die beiden Instrumentalstimmen, die als fester Werkbestandteil von Schütz vorgesehen waren. Kleinere rhythmische Änderungen wie Zusammenziehungen oder Unterteilungen, aber unter Beibehaltung des diastematischen Stimmenverlaufs, sowie Hinzufügungen von dynamischen Vortragszeichen sind festzustellen.

Sant. Hs. 1233 enthält 13 Werke deutscher, italienischer, spanischer und englischer Herkunft. Bei einem Teil derselben sind die Originaldrucke oder, bei einem Stück von Tallis, Charles Burney als Quellen angegeben. Zweimal aber erscheint Raphael Kiesewetter mit Bemerkungen wie »Da Vienna dal Cav. Kiesewetter« oder »Ex coll. R. Kiesewetter« als Lieferant der Stücke.

Dem Schütz-Manuskript ist eine Bemerkung vorangestellt, aus der hervorgeht, daß man das Stück als Anlage zu einem Brief eines hier ungenannten Absenders, datiert mit dem 28. Juli 1831, erhalten habe. (»Da lettere delli 28. luglio 1831 in una carta annessa rilava, che questo è scritto ridotto in latino espressamente per me.«) Der hier ungenannte Absender ist ebenfalls Raphael Kiesewetter. Zur Santini-Sammlung in Münster gehört eine Liste von Werken, die die zwischen Santini und Kiesewetter zwischen 1826 und Juni 1838 ausgetauschten Werke enthält. Hier ist auch das *Pater noster* von Schütz genannt²⁵. Kiesewetter²⁶, seinerzeit einer der führenden Köpfe der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, wird dafür auf das Exemplar der *Symphoniae sacrae* III von Schütz zurückgegriffen haben, das sich heute noch in der Musiksammlung dieser Gesellschaft befindet²⁷.

23 Ein Exemplar der Edition befindet sich in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, Sammlung Weinmann, Signatur: BW, Nr. 772.

24 Signatur: Sant. Hs. 1233.

25 Signatur: Sant. Hs. 4430. Ich danke Frau Patricia Herr von der Diözesan-Bibliothek Münster für diesen Hinweis.

26 Vgl. Rudolf Ewerhart, Art. *Santini* in MGG 11 (1962), Sp. 1381-1383.

27 Vgl. die Fundstellen-Nachweise zu RISM S 2295.

Neuere Studien über Leonhard Lechner

von

MICHAEL KLEIN¹

1. Zwei neue Zeugnisse zur Biographie

Leonhard Lechner war lange ein vergessener Komponist – erst gegen Ende des letzten Jahrhunderts wurden seine Werke neu entdeckt; seither sammelte man auch zusätzliche Nachrichten über sein Leben, die sich in wachsender biographischer Literatur niedergeschlagen haben². Doch blieb manches ungeklärt, weshalb auch kleine Mosaiksteine das Lebensbild weiter zu differenzieren vermögen. Zwei davon werden hier vorgestellt.

Die schon bekannte Hochachtung bei seinen Zeitgenossen belegt erneut ein bisher unberücksichtigter Eintrag, überliefert durch den Tübinger Rechtsprofessor Johann Bernhard Unfried (1589-1635)³ in dessen handschriftlichem *Calendarium historicum Ruttelliorum*⁴. Seinen Neigungen zu Erforschung und Darstellung der Geschichte vorwiegend der eigenen Heimat folgend, führte er darin eine Sammlung der Daten von berühmten Zeitgenossen fort (darunter allerdings fast keine Musiker), erläutert mit kurzen Notizen. Der Name der Sammlung deutet auf ihren Ursprung: Unfried knüpfte an Traditionen von Forschern aus der bekannten Stuttgarter Archivarsfamilie Rüttel⁵ an. Diese waren ausgegangen vom *Calendarum historicum*⁶ des Reformationstheologen Paul Eber (1511-1569)⁷, in dem das Gedenken an historische Ereignisse und Persönlichkeiten nach Kalendertagen geordnet dargeboten worden war. In eine deutsche Ausgabe dieses Werks hatte Friedrich

- 1 Eine für ein breiteres Publikum bestimmte Vorstufe dieser Studien wurde unter dem Titel *Ein unbekannter Briefzettel des Komponisten Leonhard Lechner (um 1553-1606)* in: *Pro Musica Sacra*, Mitt. Nr. 20 (Nov. 1990), S. 18-22, veröffentlicht. Auch die hier publizierte Fassung ist Professor Rolf Schweizer in Pforzheim gewidmet, der mich erneut an Lechner und sein Werk heranführte.
- 2 Zusammenfassend vor allem Artikel von Konrad Ameln, zuletzt in: *Neue Deutsche Biographie* [zitiert: NDB] 14 (1985) S. 31-32. Daneben sind frühere und andere Forschungen zu berücksichtigen; s. die Bibliographie am Schluß des Beitrags.
- 3 Wilhelm Heyd, *Johann Valentin Andreae und Johann Bernhard Unfried. Ein Beitrag zur Geschichte der schwäbischen Historiographie*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, Neue Folge [zitiert: WVJh, NF] 7 (1898), S. 253-258.
- 4 *Calendarium historicum Ruttelliorum 1624 virorum maxima ex parte in ducalibus Wirtembergensi ac Suevico, libris editis, rebus gestis, et suis in rempublicam meritis, clarorum index chronologicus*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart [zitiert: HStAS] J 6 Nr. 27.
- 5 Anton Hauber, *Zur Geschichte der Familie Rüttel*, in: *WVJh, NF* 22 (1913), S. 358-362; eine Stammtafel der Familie, aufgestellt von Unfried, in: *HStAS* J 1 Nr. 23 S. 1601 f.; neuere Übersicht in: Peter Johannes Schuler, *Notare Südwestdeutschlands* 1, Stuttgart 1987, S. 360 f., Nr. 1065, Stammtafel ebd., 2, 1987, S. 266 (= Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B Forschungen 90, 99).
- 6 Zunächst erschienen als *Calendarium Historicum, conscriptum a Pavlo Ebero Kitthingensi, Witebergae 1550*; es erlebte zahlreiche Auflagen.
- 7 Vgl. NDB 4 (1959) S. 225 (Robert Stupperich).

Rüttel (1579-1634)⁸ handschriftlich verschiedene Nachträge eingefügt⁹. Solche Kalendarien stellten für ihn, nicht zuletzt angeregt von seinen astronomisch-astrologischen Neigungen, wichtige Hilfsmittel dar. Von ihm selbst ist heute allerdings nur noch das Fragment eines *Calendarium genethliacum* für die Monate Februar und März vorhanden¹⁰, so daß seine Sammlungen heute vorwiegend in der oben erwähnten, von Unfried veränderten Fassung überliefert sind¹¹. Deshalb ist es nicht möglich, heute zu entscheiden, wer Urheber der einzelnen Einträge war.

Zum 11. September, dem Begräbnistag Lechners, lesen wir dort:

1606 Leonardus Lechner Athesinus, musicus excellens, capellae Wirtembergicae magister, Stutgardiae obiit.

Ein wenig mehr von Lechners Schicksal beleuchtet ein Briefzettel, der bei der Beschreibung von Handschriften im Hauptstaatsarchiv Stuttgart auffiel. Unter ihnen befand sich die genealogische Sammlung des Leibarztes und berühmten Hofgeschichtsschreibers der Herzöge von Württemberg, Oswald Gabelkover (1539-1616)¹², eine bis heute nur teilweise ausgeschöpfte Fundgrube zur Adelsgeschichte des deutschen Südwestens¹³. Damals, als das kostbare Hadernpapier knapp und teuer war, wurden freie Stellen auf Schreiben oft ein zweites Mal für Notizen benützt. Gabelkover verwendete solche Blätter besonders für Stammtafelentwürfe. Dadurch sind uns Fragmente seines Briefwechsels erhalten, die uns Einblicke in seine Zeit, ja auch seine Arztpraxis vermitteln. Manches davon würde heute wohl unter den »Datenschutz« fallen, überliefert aber gerade deshalb Unerwartetes über die Verhältnisse in Stuttgart an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert.

Bei Gabelkovers Stammtafelkonzepten über die Familie von Brandeck hat sich so auch ein Schreiben von Leonhard Lechner erhalten (s. die Faksimile-Wiedergabe auf den beiden folgenden Seiten)¹⁴, das bisher in der Forschung nicht vorgestellt

8 Walther Bernhardt, *Die Zentralbehörden des Herzogtums Württemberg und ihre Beamten 1520-1629* [zitiert: BZB], (Stuttgart 1972), hier Bd. 2, S. 587 f. (= Veröffentlichungen ... [wie Anm. 5], B 70-71).

9 *Calendarum historicum ... so etwan vor XXX Jaren ... zusammengetragen von Paulo Ebero ...*, itzt aber von seinen Söhnen ... verdeutschet und ... vermehret worden, Wittenberg 1582; das Exemplar mit Nachträgen von Rüttel heute in: Württ. Landesbibliothek Stuttgart [zitiert: LBS] HB 663.

10 Auch: *Diarium virorum illustrium et clarissimorum per menses Februarium et Martium*, heute: LBS Cod. hist 4° 4. Hier berücksichtigt Rüttel stärker seine Bekannten und deren Kinder; neben Todesdaten werden auch Geburtstage verzeichnet.

11 Aus den gleichen Wurzeln entstand aber das ins Allgemeinhistorische gewandte Werk von Johann Georg Brodbeck, *Ephemeris historica sive diarium Wirtembergicum*, 1642, HStAS J 1 Nr. 28, vgl. Michael Klein, *Die Handschriften der Sammlung J 1 im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, Wiesbaden 1980 (= Die Handschriften der Staatsarchive in Baden-Württemberg 1) [zitiert: Hss. 1], S. 95.

12 Allgemeine Deutsche Biographie [zitiert: ADB] 8 (1878), S. 290 (Paul Friedrich Stälin); zuletzt bes. Hss. 1 passim, Übersicht im Index S. 384 f.

13 Überlieferung hauptsächlich in HStAS J 1, vgl. Hss. 1, bes. S. 38, Anm. 130; umfangreich vor allem die Sammlung seiner Stammtafeln in Nr. 154 – zu der auch der Briefzettel Lechners gehört.

14 HStAS J 1 Nr. 154, Umschlag 46, Blatt 1^{rv}, vgl. Hss. 1, S. 435 (nur Indexeintrag). Dem Hauptstaatsarchiv Stuttgart danke ich für die freundliche Genehmigung zur Reproduktion im Zusammenhang der vorliegenden Studie.

wurde¹⁵. Der eigenhändig von ihm geschriebene und unterschriebene Briefzettel hat (ohne die von Gabelkover später hinzugefügten Notizen) folgenden Wortlaut¹⁶:

An den Ehrvesten hochgelerten Herrn D[oktor] | Oswalden Gabelkofern, F[ürstlich] W[ürttembergischen] Leib- | medicum, meinen sond[er]s günstigen Herrn. ||

Ehrvester, Hochgelerter, sond[er]s günstiger Her Doctor: Nachdem ich itzund ein Tag od[er] mere | daheim mich endhalten müssen, wegen mangels an einem Fus; weil sich dan solcher Mang[el] | albereit (.Gott lob.) zur Beßerung geschickt, das ich vermeint in zwen od[er] dreien Tagen mein | ordenlichen Tisch zu Hof widerumb zu besuchen, so weis ich nit, was mir an dem andern Fus ist | komen. Ich hab ye heint die gantz Nacht nit können derwegen schlaffen vnd gegen dem Tag ist | er mir ein wenig geschwollen. Bitte E[uer] E[hren], wellen unbeschwert sich sovil bemühen, | und ein Gang heraus gehen. Wan es mir müglich, wolte ich hinein komen und E[uer] E[hren] des | Gangs vberheben, aber es kan nit sein [et cetera]. Wil mich gegen E[uer] E[hren] nach Vermügen widerumb | danckbar erzeigen.

E[uer] E[hren]
dienstwillig[er] geflißner

Leonhardt Lechner
Capellenverwandter

Lechner ließ diesen Briefzettel wohl von einem Boten Gabelkover direkt überbringen, darum fehlen Datum und Adresse. Deshalb wissen wir nicht, wann er entstand. Lechner bezeichnet sich allerdings nur als »Kapellverwandten«, noch nicht als deren Kapellmeister¹⁷. Der Zettel wurde deshalb wohl zwischen 1585 und 1594 verfaßt. Denn nach der Flucht aus Hohenzollern wurde er 1585 zunächst nur als Tenorist der Hofkapelle angestellt, Herzog Ludwig ernannte ihn dazu Mitte 1586 zum Hofkomponisten. Damals leitete noch Ludwig Daser die Kapelle; Nachfolger wurde 1589 dessen Schwiegersohn Baudouin Hoyoul, der ältere Rechte geltend machen konnte als Lechner¹⁸. Erst nach dessen Tod 1594 wurde Lechner Kapellmeister¹⁹. Der Titel »Kapellverwandter« wird für ihn vor allem in seinen ersten Stuttgarter Jahren in den Akten verwandt; der Zettel könnte somit aus dieser Zeit stammen. Er selbst titulierte sich zwar schon 1586 in einer Vorrede vornehmer: als »Fürstlichen Württembergischen bestallten Komponisten und Musicum«. Für den fürstlichen Leibarzt Gabelkover war allerdings nur wichtig, daß Lechner zum Hof-

- 15 Aufmerksam auf diesen Briefzettel wurde zunächst der Stuttgarter Archivar Robert Uhlend; vgl. Walter Grube, *Robert Uhlend (1916-1987)*, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* [zitiert: ZWLG] 47 (1988), S. 495-503. Von Uhlend stammen ein Signaturhinweis samt Stempel auf dem Blatt, Vorbereitung für die Übersendung einer Kopie an Konrad Ameln als Herausgeber der Schriften Lechners. Ameln beauftragte Anfang 1991 Dr. Hartmut Broszinski, Kassel, mit der Verifizierung des Textes. Ihm stellte ich meine Forschungsergebnisse zur Verfügung.
- 16 Um die Ursprünglichkeit des Zeugnisses zu erhalten, geht die Umschrift buchstabengetreu vor; Abkürzungen sind in eckigen Klammern aufgelöst.
- 17 Lechners Dienststellung in Stuttgart wurde schon ausführlich in der Literatur behandelt, s. Bibliographie, bes. V. e) »Dienst in Stuttgart«.
- 18 Beide waren wie Lechner in München bei Orlando di Lasso musikalisch ausgebildet worden.
- 19 Die Dienstinstruktion, mit der die Aufgaben Lechners als Kapellmeister endgültig festgelegt wurden, ist erst am 30. April 1595 zu Stuttgart ausgefertigt worden; Abdruck bei Gustav Bosser, *Die Hofkapelle unter Herzog Friedrich 1593-1608*, in: *WVjH, NF* 19 (1910), S. 317-374, hier S. 370-374.

staat gehörte – vielleicht beschränkte er sich deshalb hier noch später auf einen einfacheren Titel –; auch seinen Beinamen »Athesinus« ließ er weg.

Die Teilnahme an der Verpflegung am »ordentlichen Tisch zu Hof« war Teil seiner Besoldung. Wenn er ihn wegen seiner Beschwerden nicht besuchen konnte, bedeutete das einen Verlust.

Mit dem Empfänger scheint Lechner vertraut: Beide entstammten damals österreichischen Ländern: Gabelkover der Steiermark, Lechner Südtirol. Beide kehrten Österreich den Rücken – teils aus beruflichen Gründen, nicht zuletzt aber, weil sie reformatorisch gesinnt waren und sich in Österreich gegenreformatorische Tendenzen bemerkbar machten²⁰. Später hielt beiden Erasmus Grüninger (1566-1631)²¹ die Leichenrede²². Zur Zeit des Briefzettels dienten sie am gleichen Hof und halfen sich schon gegenseitig: Lechner will sich dem Doktor »wiederum« dankbar erzeigen. Damit könnte ein »Honorar« gemeint sein, zumal der Zusatz »nach Vermögen« möglicherweise auf die beschränkten finanziellen Möglichkeiten Lechners zu Beginn seiner Stuttgarter Zeit abhebt – vielleicht aber auch eine zusätzliche, oder gar »musikalische« Gabe. Denn ein Krankenbesuch in Lechners Wohnung, zu der man aus der Kernstadt »herausgehen« mußte, war wohl schon damals keine Selbstverständlichkeit.

Wo Lechner damals wohnte, wissen wir nicht. Nach dem Begräbnisplatz zu schließen könnte er zumindest später in der nordwestlichen Hospitalvorstadt gelebt haben. Gabelkover bewohnte die »Hofprädikatur«, eines der ehemaligen Stiftshäuser an der alten Schulstraße nahe der Stiftskirche²³. Dadurch hatte er kurze Wege für seine Forschungen im herzoglichen Archiv, verwahrt in einem Anbau vom Alten Schloß. Mit dem »wiederum« wird vielleicht allgemein eine »Erwiderng« auf die Leistung des Arztes ausgedrückt. Vielleicht bedeutet es aber auch, daß Lechner schon früher des Arztes bedurfte.

Denn dieser Brief ist ein weiteres Zeugnis für körperliche Beschwerden, die Lechner immer stärker heimsuchten. Schon 1586, erneut 1587, 1588, 1593, zuletzt 1605 erhielt er Zuschüsse zum Besuch von Heilbädern, um seine Gesundheit wieder zu gewinnen. Seine Leichenpredigt spricht davon, daß er »etliche Jahr große Leibs-Vngelegenheiten außgestanden« habe. An welchen Krankheiten er litt, ist nicht genau bekannt; vermutet wurden gichtartige Beschwerden²⁴. Dazu paßt der

20 Vgl. dazu bes. Konrad Ameln, *Leonhard Lechners Bekenntnis. Zur 400. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, in: MuK 23 (1953), S. 19-24.

21 Zuletzt BZB 1, S. 331 f.

22 Erasmus Grüninger, *Christliche Leichpredigt. Bey der Begräbnuß weylund des ehrnvesten und wolgeachten Herrn Leonhardi Lechneri, Fürstlich württembergischen Hofpredigern*, Tübingen 1607; Auszüge u. a. in: Konrad Ameln und Hans Schnoor, *Deutsche Musiker. Briefe, Berichte, Urkunden*, Göttingen 1956, S. 29-31. – Ders., *Leuchpredigt bey der Begräbnus deß weilund Edlen und Hochgelehrten herrn Ostwald Gäbelkhofers, welcher den letzten Decembris 1616 in dem Herrn seeliglich entschlaffen, gehalten durch Erasmus Grüningern*, Tübingen 1617.

23 Walther Pfeilsticker, *Neues Württembergisches Dienerbuch* [zitiert: NWDB], Bd. 1-3, Stuttgart 1957-1974, hier 1, § 344; nach § 364 lag diese hinter der Propstei unter der Mauer. Herrn Stadtoberarchivrat Dr. Kuno Drollinger, Stuttgart, danke ich für dessen genauere Lokalisierung des Hauses anhand der Nachrichten über spätere Bewohner.

24 In der Literatur wird zwar über Lechners Kuraufenthalte berichtet; eine Krankheitsdiagnose konnte ich bisher nicht entdecken. Auch die Angaben der Leichenpredigt sind allgemein gehalten.

Hinweis des Briefzettels, daß damals die Beine schmerzten, also vor allem seine Beweglichkeit eingeschränkt war. Das erklärt zugleich, warum er an Reisen seiner Kapelle nicht mehr teilnehmen konnte und sich öfter beim Dirigieren vertreten ließ – während seine Schaffenskraft als Komponist bis zum Lebensende belegt ist²⁵.

2. Zu Lechners Nachkommen

Der Lechnerforschung ist bekannt, daß Lechner 1576 in Nürnberg Dorothea Lederer (geb. 1549) heiratete, Witwe des Stadtpfeifers Friedrich Kast (gest. 1573). 1579 wurde ihr Sohn Gabriel in Nürnberg getauft. Er war von 1598 an bis zu seinem Tod 1611 württembergischer Sekretär in Stuttgart²⁶ und heiratete dort 1599 Johanna Weckherlin (geb. 1580), Schwester des Dichters Georg Rudolf Weckherlin (1584-1653)²⁷, in dem der Verfasser der *Deutschen Sprüche von Leben und Tod* vermutet wird²⁸. Es bleibt die Frage, ob es weitere Nachkommen von Lechner gab.

In den Quellenzeugnissen ist allerdings nur von einem Kind Lechners die Rede, so etwa bei seinem Aufzug²⁹ in Stuttgart: »dann mit Weib und Kind von Nürnberg alher gezogen 1586 Juni 15«³⁰. Der verhältnismäßig frühe Tod des Sohnes wie das Fehlen späterer Nachrichten führten darum etwa zu der Aussage: »Mit Gabriels Tod – er war mit der Tochter des württembergischen Kammerrats Johann Weckherlin verheiratet gewesen – scheint Lechners Familie ausgestorben zu sein.«³¹

Diese Vermutung läßt sich durch einen Hinweis stützen, der bisher nicht erörtert wurde: In württembergischen Dienerbüchern findet sich beim Tod von Gabriel Lechner nämlich folgende Notiz: »† 2. April 1611 unter Hinterlassung seiner Mutter«³². Für die »Personalunterlagen« der herzoglichen Verwaltung war in diesem Zusammenhang wichtig, ob der verstorbene Bedienstete andere Personen versorgte, für die nach seinem Tod die herzogliche Kasse hätte aufkommen müssen. Hier werden somit oft die Witwe des Dieners und unmündige Kinder erwähnt. Bei

ten, so daß daraus keine Schlüsse gezogen werden können. – Die hier wiedergegebene Vermutung äußerte Konrad Ameln mündlich gegenüber Clytus Gottwald, Stuttgart (dem ich für weiterführende Gespräche herzlich danke), ohne Hinweis, worauf er sich dabei stützte. Die neue Quelle konkretisiert solche mehr allgemeinen Vermutungen.

25 Das bezeugen neben der Leichenpredigt die Verehrungen, die Lechner bis zum Schluß für Kompositionen vom Herzog erhielt; überliefert ist davon vorwiegend das, was sich als Mus. fol. 15 in der Landesbibliothek Kassel erhielt (veröffentlicht in Lechner-GA 13); eine neue Beschreibung der Handschrift wird vorbereitet durch Clytus Gottwald.

26 BZB 1, S. 461 f., dort weitere Literatur und Quellen, auch zur Familie usw.

27 ADB 41 (1896), S. 475-479 (Hermann Fischer); Schwäbische Lebensbilder 6 (1957), S. 101-113 (Herbert Meyer).

28 Überlegungen dazu in Punkt 4.

29 Der aus den Quellen übernommene Begriff »Aufzug« meint nicht allein Lechners Umzug nach Stuttgart, sondern auch z.B. seine dortige Präsenz, seine Investitur in sein Amt, den Beginn seiner Arbeit usw.

30 NWDB 1, § 923.

31 Ernst Fritz Schmid, *Musik an den schwäbischen Zöllernhöfen der Renaissance*, Kassel 1962, S. 225.

32 NWDB 1, § 2093.

Gabriel Lechner ist dagegen nur von der Mutter die Rede, die somit sowohl ihre beiden Ehemänner als auch den Sohn überlebte (wann sie starb, war bisher nicht festzustellen). Daß Gabriel Lechner sie nach dieser Notiz wohl allein versorgte, deutet darauf hin, daß er zumindest damals wohl keine Geschwister mehr hatte. Da andere Personen nicht aufgeführt werden, ist zudem zu vermuten, daß Gabriels Mutter auch die Schwiegertochter Johanna und deren Kinder, ihre Enkel, überlebte. Denn nach dem Heiratsdatum (19. September 1599) wäre deren ältestes beim Tod des Vaters höchstens 11 Jahre gewesen – und somit (selbst nach Vorstellungen der damaligen Zeit) noch nicht »erwachsen« gewesen, hätte also wohl noch versorgt (und deshalb hier genannt) werden müssen. In den Stuttgarter Familienregistern ist allerdings nur die Tochter Dorothea Ursula (* 1603) aufgeführt³³, die beim Tod von Gabriel Lechner gerade acht Jahre alt gewesen sein könnte und erst recht noch hätte versorgt werden müssen, hätte sie noch gelebt. Da die angeführte Notiz sie aber ebenfalls nicht erwähnt, ist sie wohl schon als Kind gestorben.

3. Zu Lechners Nachlaß

Anders als bei manchen anderen Musikern der Zeit besitzen wir bei Lechner ein Zeugnis, wohin sein Nachlaß zunächst kam. Gustav Bossert berichtete nach Akten: »Nach seinem Tod am 9. September 1606 bot sein Sohn Gabriel Lechner seines Vaters musikalische Sachen dem Herzog [Friedrich von Württemberg] zum Kauf an. Er erhielt am 14. Juli 1607 200 fl dafür«³⁴.

Wenn man bedenkt, daß Lechner schon vorher fast jedes Jahr »Verehrungen« von etwa 6 bis 20 fl für seine neuen, den Herzögen gewidmeten und in entsprechenden Exemplaren abgelieferten Kompositionen erhalten hatte, erscheint diese Summe als groß, die nun noch für jenen »Rest« seiner musikalischen Werke bezahlt wurde, der sich wohl nur im Nachlaß fand. Freilich spielten bei einer solchen »Schlußzahlung« 1607 auch soziale Gründe eine Rolle: Sie diente zugleich als Beitrag zur Versorgung der Witwe. Andererseits achtete gerade Herzog Friedrich genau darauf, einen Gegenwert für seine Zahlungen zu erhalten. Zusammen mit den Widmungsexemplaren von Kompositionen muß sich somit in Stuttgart eine umfangreiche Überlieferung von Werken Lechners befunden haben. Von ihr ist allerdings heute dort nichts mehr nachweisbar.

Schon bisher gab es verschiedene Versuche, das zu erklären. So schrieb etwa Ernst Fritz Schmid: »Sein wertvoller musikalischer Nachlaß ging aus den Händen seines Sohnes Gabriel 1607 um 200 Gulden an Herzog Friedrich über. Auf Umwegen scheint er dann über die Stadt Nürnberg in den Besitz des hessischen Landgrafen in Kassel gelangt zu sein, wo er uns in der Landesbibliothek glücklicherweise bis heute bewahrt blieb«³⁵. Die Bibliothek in Kassel verwahrt wesentliche Überlieferungen von Spätwerken Leonhard Lechners, darunter die *Deutschen Sprü-*

33 Verwertet in BZB 1, S. 462.

34 Bossert, *Hofkapelle* (wie Anm. 19), S. 330.

35 Ernst Fritz Schmid, *Leonhard Lechner*, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 20 (1953), S. 90-94, hier S. 94.

che von Leben und Tod. Vieles deutet darauf hin, daß sie aus dem Nachlaß stammen (oder aber vielleicht schon früher dem Herzog gewidmet wurden). Das württembergische Wappen auf dem Buchdeckel in der von 1593 bis 1613 verwendeten Form weist sie als früheren Besitz der Herzöge aus. Nach Bibliotheksmarken, die 1643 bis 1648 verwendet worden waren, wurden die Einzelstimmen zu dieser Zeit in Nürnberg verwahrt, erst später kamen sie nach Kassel.

Freilich handelt es sich dabei nur um eine kleinere Zahl von Heften für Einzelstimmen, also wohl nicht um die gesamte Überlieferung, die nach den geleisteten Zahlungen einen größeren Umfang gehabt haben muß. Eine mögliche Erklärung für das Schicksal dieser Stimmen gibt zudem die Vermutung von Konrad Ameln³⁶, daß sie als Vorlagen für eine geplante Drucklegung dem Stuttgarter Nachlaßbestand entnommen und einem Nürnberger Setzer übergeben wurden. In den Wirren des Dreißigjährigen Krieges unterblieb dann wohl ihre Drucklegung, die Vorlagen verblieben aber anscheinend in Nürnberg und gelangten vielleicht später aus dem Nachlaß des Druckers in den Besitz der Stadt – um von dort später nach Kassel weiterzuwandern.

Geht man von diesen Erklärungen aus, bleibt die Frage offen, was mit der Hauptüberlieferung von Lechners Werken in Stuttgart geschah. Konrad Ameln vermutete dazu in mehreren Publikationen, daß die vorwiegend handschriftlich überlieferten Werke zum größten Teil verloren gingen, »viele davon wahrscheinlich bei dem Brande des Lusthaustheaters in Stuttgart 1902, dem zahlreiche wertvolle und unersetzliche Theater- und Musikmanuskripte zum Opfer fielen«³⁷.

Daß dieser Brand große Verluste verursachte, wird von vielen Seiten berichtet. Allerdings werden meist Kulissen und Dekorationen genannt – weniger Texte, Bücher, Musikalien oder Akten. Von ihnen haben sich wohl doch viele Stücke erhalten: Nach Vorträgen und Auskünften von Frau Dr. Linder, Leiterin der Musikabteilung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, hat das Staatstheater nach dem Zweiten Weltkrieg viele Handschriften, Textbücher und Musikalien aus seinem Fundus der Landesbibliothek übergeben, darunter auch umfangreiches Material von Aufführungen unter Schillers Herzog Karl Eugen von Württemberg (1728-1793), die also lange vor dem Brand 1902 entstanden sind. Weitere Ablieferungen Ende der achtziger Jahre zeigten, daß nur ein Teil der vorhandenen Texte und Überlieferungen damals abgegeben worden war; anscheinend besitzt das Staatstheater heute immer noch einen reichen Bestand an älterer Theaterliteratur, Musikalien usw. Werke von Lechner tauchten allerdings dabei nicht auf.

Bei der Vermutung von Ameln fällt zudem auf, daß sie von der eigenen Zeit des Forschers »zurückgeht« und deshalb auf die letzte große Katastrophe abhebt, die die Musik- und Theaterkultur in Stuttgart erleiden mußte; frühere Verlustursachen fallen nicht ins Auge. Sinnvoller scheint dagegen, umgekehrt von Leonhard Lechners Lebenszeit auszugehen und zuerst an jene Katastrophen zu denken, die bald darauf über Württemberg hereinbrachen – vor allem den Dreißigjährigen Krieg. Er hat, gerade bei Württembergs Buchschätzen, nach der Schlacht bei Nörd-

36 Konrad Ameln, in: *Lechner-GA 12*, S. 44, Anm. 5, aufgegriffen von Walter Lipphardt, in: *Lechner-GA 13*, S. VI.

37 Etwa in: Konrad Ameln, *Gedenkrede auf Leonhard Lechner*, Stuttgart 1961, S. 8.

lingen 1634 das Herzogtum schwer mitgenommen, wie Klaus Schreiner eingehend erforscht und dargestellt hat³⁸.

Diese Verluste betrafen auch Musikalien. Zeugnis ist ein Verzeichnis, das 1670 Johannes Betz (1613-1671) als herzoglicher Archivar und Bibliothekar über die damals noch vorhandenen Bestände der herzoglichen Hofbibliothek anfertigte: »Catalogus librorum illustris archivi aulici: Inventarium sive Catalogus derjenigen Bücher, die nach dem laydigen Einfall in den Fürstlichen Hofarchiv noch biß dato [...] hinderblieben und übriggelassen worden«³⁹. Dieser Katalog enthält als Sondergruppe auch Musikalien⁴⁰, darunter etwa Werke von Lechners Lehrer Orlando di Lasso⁴¹, dagegen kein Werk von Leonhard Lechner. Das legt die Vermutung nahe, daß schon 1670 keine Arbeiten mehr von ihm in Stuttgart vorhanden waren. Die Stuttgarter Lechnerüberlieferung könnte somit schon im Lauf des Dreißigjährigen Krieges in alle Winde zerstreut worden sein.

Die Suche nach noch unbekanntem Arbeiten von Lechner sollte sich deshalb nicht auf Stuttgart als Überlieferungsort beschränken: Klaus Schreiner hat ehemals württembergisches Bibliotheksgut in vielen Bibliotheken und Orten nachgewiesen, vor allem in München und Wien. Überall dort könnten auch Nachlaßteile von Lechner vermutet werden. Nicht unwahrscheinlich scheint aber, daß all das, was heute nicht mehr greifbar ist, doch inzwischen verloren ging.

Denn Musikalien waren immer Gebrauchsgut und deshalb einem viel schnelleren und stärkeren Verfall ausgesetzt als andere Bücher. Vieles wurde »zersungen«, anderes als nicht mehr zeitgemäß vernichtet. Diese »natürlichen« Vorgänge verstärken sich für jene Überlieferungsstränge, denen keine »stabilitas loci« vergönnt war, die also, wie wohl Lechners Werke mitsamt vielen anderen Stuttgarter Buchbeständen, geplündert und zerstreut wurden.

Andererseits läßt sich das Wissen um Lechners Persönlichkeit und Werk auch durch die Beschäftigung mit anderen Quellenformen erweitern, wie etwa Ernst Fritz Schmid mit seiner 1962 vorgelegten Erforschung der Musikpflege an schwäbischen Zollernhöfen beispielhaft zeigte⁴². Selbst Abrechnungen eines Klosters können heute noch auf verschollene Musiktitel hinweisen⁴³.

4. Zum Textdichter der *Deutschen Sprüche von Leben und Tod*

Walter Lipphardt hat mit zum Teil plausiblen Argumenten vermutet, daß viele Texte der Spätwerke Lechners von dem verschwägerten Dichter Georg Rudolf Weckherlin (1584-1653) verfaßt sein könnten, darunter auch die *Deutschen Sprüche*

38 Klaus Schreiner, *Württembergische Bibliotheksverluste im Dreißigjährigen Krieg*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 14 (1974), Sp. 655-1028.

39 HStAS A 265 Bü 143, vgl. Schreiner, ebd., Sp. 683.

40 Im Katalog bezeichnet als Cod. misc. 4° 296b-350, sowie 2° 1, 23, 36-37, dazu Cod. fragm. 12°/16° 17-18 u. a. m.

41 *Teutsche Lieder mit fünf Stimmen*, Nürnberg 1583, Cod. misc. 4° 308-312; dazu Cod. misc. 2° 36, 37.

42 Siehe dazu Anm. 31, sowie in der Bibliographie V. c) »Dienst in Hechingen«.

43 Das wird etwa deutlich in der Miszelle von Manfred Schuler, *Ein unbekanntes Magnificat von Leonhard Lechner?*, in: *Mf* 29 (1976), S. 463-465.

von *Leben und Tod*⁴⁴. Freilich kann er sich dabei fast nur auf Indizien stützen, die teilweise zu hinterfragen sind. Bedenklich erscheint etwa die große Jugendlichkeit Weckherlins: Zur vermuteten Zeit der Abfassung (um 1600) wäre er gerade erst 16 Jahre gewesen – das paßt kaum zur Tiefe der Textaussagen. Hinzu kommt: Er veröffentlichte erstmals 1616 Gedichte. Jeder stilistische Rückschluß vom dort Gebotenen auf seine lange vorher entstandenen Jugendwerke erscheint gewagt. Genauer datierbar waren von ihm vor allem Gedichte zwischen 1610 und 1648; die Bedeutung der Reiseerlebnisse ab 1604 als Anregung für sein dichterisches Gestalten wird von Weckherlin selbst hervorgehoben. Zu fragen wäre auch, warum er auf eine Aufnahme der so aussagekräftigen, formvollendeten *Sprüche* in seine Gedichtsammlerbände verzichtete – wenn sie von ihm stammten.

Angesichts solcher Unsicherheiten sollte auch ein anderer, ähnlich nahe mit Lechner verknüpfter »Dichter« als Autor erwogen werden: Georg Rudolfs fast zwei Jahre älterer Bruder Ludwig Weckherlin (1583-1635), später Pfarrer im württembergischen Kirchendienst. Werke von ihm sind zwar nicht auf uns gekommen, doch wird er als »poeta laureatus« bezeichnet.

Dabei ist zunächst ein Mißverständnis auszuräumen: Der Titel »poeta laureatus« war eine Auszeichnung für denjenigen, der gute Dichtungen vorlegte, ohne daß damit etwas über die Sprache ausgesagt wird, in der sie verfaßt sind. So kann aus dieser Bezeichnung allein nicht der Schluß gezogen werden, daß Ludwig Weckherlin (nur) lateinisch dichtete⁴⁵. Es scheint vielmehr denkbar, daß gerade Gedichte von der Qualität der *Sprüche* die Erhebung zum »poeta laureatus« begründeten. Daß bei Dichtungen dieser Epoche auch neulateinische und humanistische Einflüsse und Traditionen wirksam waren (die oft mit dem Titel »poeta laureatus« verknüpft sind), betont schon Lipphardt als Argument für die Zuweisung der Dichtungen an Georg Rudolf Weckherlin – das gilt gleichermaßen für Werke des Bruders. Beide waren ja vom gleichen Elternhaus geprägt, weshalb eine stilistische Verwandtschaft vor allem bei Jugendwerken wahrscheinlich ist; Merkmale, die für eine Zuweisung an Georg Rudolf sprechen, könnten somit ähnlich auch beim Bruder Ludwig vermutet werden. Dieser studierte aber zur Zeit der vermuteten Entstehung der *Sprüche* Theologie in Tübingen, stand somit wohl ihrem ersten Inhalt etwas näher, als der jüngere Georg Rudolf in der juristischen Fakultät.

Diese Überlegungen können und wollen die Verfasserfrage nicht beantworten, sie weisen aber darauf, daß noch weitere Personen als Autor zu erwägen sind.

5. Lechner-Bibliographie

Jeder Titel ist nach Möglichkeit nur einmal genannt; bezieht sich sein Inhalt auf mehrere Punkte, findet er sich entweder bei der allgemeinen Literatur, oder bei dem Stichwort, auf das er sich hauptsächlich bezieht; Hinweise zu Einzelfragen auch in Anmerkungen. Soweit sinnvoll, wurde Vollständigkeit angestrebt. Auf erschöpfende ältere Übersichten wurde verwiesen; einzelne Zweifelsfälle wurden weggelassen. Die Titel sind innerhalb der Stichworte chronologisch geordnet.

44 So in: Lechner-GA 13 (1973), bes. S. VIII-X.

45 So etwa Hermann Fischer, in: ADB 41 (1897), S. 375.

I. Monographien

- Schreiber, Maximilian: *Leonhard Lechner Athesinus 1553-1606. Sein Leben und seine Kirchenmusik*. Birkeneck bei Freising 1932, vorher Diss. phil. München 1928.
- Ders.: *Die Kirchenmusik des Kapellmeisters Leonhard Lechner Athesinus (1553-1606). Eine musikalisch-liturgische Würdigung*. Regensburg 1935.
- Ameln, Konrad: *Leonhard Lechner (um 1553-1606). Leben und Werk eines deutschen Komponisten aus dem Etschtal*. Vortrag bei der Leonhard-Lechner-Gedenkfeier 1953, Lüdenscheid 1957 (= Lüdenscheider Beiträge 4).

II. Aufsätze

- Koller, Oswald: *Leonhard Lechner*, in: Musikbuch aus Oesterreich 1 (Wien 1904), S. 30 f.
- Schmid, Ernst Fritz: *Leonhard Lechner*, in: Die Singgemeinde 2 (1926), H. 3, S. 57-63.
- Ameln, Konrad: *Leonhard Lechners Bekenntnis. Zur 400. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, in: MuK 23 (1953), S. 19-24.
- Ders.: *Leonhard Lechner*, in: Der Kirchenchor 13 (1953), S. 53-56.
- Schmid, Ernst Fritz: *Leonhard Lechner. Zum 400. Geburtstag des Meisters*, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 20 (1953), S. 90-94.
- Ameln, Konrad: *Leonhard Lechner*, in: MuK 26 (1956), S. 223-231.
- Ders.: *Leonhard Lechner (1553 bis 1606)*, in: Musica 10 (1956), S. 783 f.
- Pfaundler, Geertruy von: *De Tiroler componist Leonhard Lechner*, in: Mensen melodie 12 (1957), S. 279-281.
- Ameln, Konrad: *Leonhard Lechner, ein eigenwüchsiger Meister der deutschen Chormusik*, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 27 (1960), S. 117-122.
- Ders.: *Leonhard Lechner. Ein Südtiroler Komponist*, in: Südtirol in Wort und Bild 7 (1963), S. 27-29.
- Schaller, Paul: *Leonhard Lechner*, in: Musica sacra 86 (1966), S. 162-169.
- Ameln, Konrad: *Leonhard Lechner in his Time*, in: J. Riedel (Hrsg.), *Cantors at the Crossroads. Essays on Church Music in Honor of Walter E. Buszin*, St. Louis 1967, S. 75-86.
- Ders.: *Leonhard Lechner. Sein Leben – sein Werk – seine Umwelt*, in: Der Schlern 52 (1978), S. 243-250.
- Blum, Johanna: *Leonardus Lechnerus Athesinus*, in: G. Rostirolla (Hrsg.), *Heinrich Schütz e il suo tempo. Atti del primo convegno internazionale di studi*, Urbino 29.-31. 7. 1978, Roma 1981 (= Armonia strumentale II, 2), S. 47-56.
- ak [= Kirchner, Albrecht]: *Ein unbekannter Meister des geistlichen Liedes. Vor 375 Jahren starb Leonhard Lechner*, in: Evangelisches Gemeindeblatt für Württemberg 76 (1981), Nr. 37, S. 10.

III. Nachschlagewerke

a) 18. Jahrhundert:

- Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faks. Kassel 1953, 3/1967 (= Documenta Musicologica I, 3), S. 358 f.
- Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universallexicon Aller Wissenschaften und Künste* 16, Halle und Leipzig 1737, Sp. 1301.

b) 19. Jahrhundert:

- Jöcher, Christian Gottlieb: *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*. Fortsetzung und Ergänzungen von J. Chr. Adelung und H. W. Rotermund 3, Delmenhorst 1810, Sp. 1468.
- Gerber, Ernst Ludwig, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* 3, Leipzig 1813, Sp. 199.
- Schilling, Gustav (Red.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst* 4, Stuttgart 1837, S. 338 (P).

- Bernsdorf, Eduard (Hrsg.): *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten* 2, Dresden 1857, S. 733.
- Fétis, François-Joseph: *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique* 5, Paris 2/1875, S. 243 f.
- Kornmüller, Utto (Bearb.): *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Brixen 1870, S. 289; Regensburg 2/1895, 2. Teil, S. 164.
- Mendel, Hermann (Hrsg.): *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* 6, Berlin 1876, S. 274.
- Eitner, Robert: Art. *Lechner, Leonhard*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 18, Leipzig 1883, S. 106 f.

c) 20. Jahrhundert (Auswahl):

- Abert, Hermann (Hrsg.): *Illustriertes Musik-Lexikon*, Stuttgart 1927, S. 264.
- Riemann, Hugo: *Musik Lexikon*, Berlin 11/1929, Bd. 1, S. 1012.
- Sohlmanns Musiklexikon, *Nordiskt och allmant uppslagsverk för tonkonst, musikliv och dans* 3, Stockholm 1951, Sp. 561 f.
- Slonimsky, Nicolas (Bearb.), *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, New York 5/1958, S. 924.
- Ameln, Konrad: *Leonhard Lechner, Kapellmeister und Komponist*, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken* 7 (1960), S. 70-91.
- Ders.: Art. *Lechner, Leonhard*, in: *MGG* 8 (1960), Sp. 428-438.
- Michel, François u. a. (Hrsg.): *Encyclopédie de la Musique* 3, Paris 1961, S. 51.
- Kahmann, Bernhard: Art. *Lechner, Leonhard*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* 6, Freiburg 2/1961, Sp. 871.
- Finscher, Ludwig: Art. *Lechner, Leonhard*, in: *RiemannL, Personenteil L-Z*, Mainz 1961, S. 41.
- Sartori, Claudio (Hrsg.): *Enciclopedia della Musica* 2, Milano 1964, S. 580.
- Seeger, Horst: *Musiklexikon* 2, Leipzig 1966, S. 22.
- RiemannL, *Ergänzungsband Personenteil L-Z*, Mainz 1975, S. 29.
- Dahlhaus, Carl u. a. (Hrsg.): *Brockhaus-Riemann Musiklexikon*, Wiesbaden-Mainz 1979, Bd. 2, S. 23; ebd. 2/1989, Bd. 3, S. 21.
- Ameln, Konrad: Art. *Lechner, Leonhard*, in: *New GroveD* 10 (1980), S. 585-589.
- Blankenburg, Walter: Art. *Lechner, Leonhard*, in: *Das große Lexikon der Musik* 5, Freiburg u. a. 1981, S. 78 f.
- Arnold, Denis (Hrsg.): *The New Oxford Companion to Music* 2, Oxford 1983, S. 1053.
- Ameln, Konrad: Art. *Lechner, Leonhard*, in: *Neue Deutsche Biographie* 14, Berlin 1985, S. 31 f.
- Morricone, Clotilde: Art. *Lechner, Leonhard*, in: *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti, le biografie* 4, Torino 1986, S. 336 f.
- Baumgartner, Alfred: *Propyläen Welt der Musik. Die Komponisten* 3, Bearb. Ausg. Berlin und Frankfurt/Main 1989, S. 401.

IV. Lebenszeugnisse

- Jene Archive, in denen sich Unterlagen über Lechner finden, sind zusammengestellt in den Übersichtsartikeln, umfassend bei Ameln, Konrad, *Leonhard Lechner, Kapellmeister und Komponist*, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken* 7 (1960), S. 90.
- Quellenhinweise und Abdrucke bei: Ameln, Konrad und H. Schnoor: *Deutsche Musiker. Briefe, Berichte, Urkunden*, Göttingen 1956, S. 28-36; vgl etwa auch Werner, Th. W.: *Die im Herzoglichen Hausarchiv zu Zerbst aufgefundenen Musikalien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *ZfMW* 2 (1919/20), S. 681 f.
- Stammbucheinträge Lechners u. a. in: *MGG* 8 (1960), Sp. 433 f. (Eintrag für Georg Werner, Nürnberg 30.3.1582); Gottwald, Clytus: *Humanisten-Stammbücher als musikalische Quellen*, in: Aarburg, U. u. a. (Hrsg.), *Helmut Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing 1969, S. 89-103, hier bes. S. 95 f., 101 (Eintrag für Paul Jenisch, Stuttgart 21.9.1595). – Seltsamerweise findet sich aber kein Eintrag Lechners in Stammbüchern der verschwägerten Familie Weckherlin (heute: Württ. Landesbibliothek Stuttgart).

V. Lebensstationen

a) Ausbildung in München (bis 1570), Verhältnis zu Orlando di Lasso:

Sandberger, Adolf: *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* 3,1, Leipzig 1895, bes. S. 45.

Boetticher, Wolfgang: *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594*, Kassel 1958.

Ders.: *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis: Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel 1963.

b) Dienst in Nürnberg (1575-1584):

Sandberger, Adolf: *Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Hasslers und seiner Brüder sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, in: DTB 5, 2, 1, Leipzig 1904, S. XI ff., XXI ff.

Martin, Uwe: *Der Komponist Leonhard Lechner in Nürnberg (1575-1585)*, in: Die Stimme Fränkens (Fränkische Heimat) 24 (1958), Nr. 6.

Ders.: *Die Nürnberger Musikgesellschaften*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 49 (1959), S. 185-225.

Zirnbauer, Heinz: *Musik in der alten Reichsstadt Nürnberg. Ikonographie zur Nürnberger Musikgeschichte*, Nürnberg o. J. (1965) (= Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 9), bes. S. 41 f. und Tafel 36.

Harrassowitz, Hermann: *Leonhard Lechners Nürnberger Jahre 1575-1584*, in: Gottesdienst und Kirchenmusik 25 (1971), S. 119-126.

Ders.: *Geschichte der Kirchenmusik an St. Lorenz in Nürnberg*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 60 (1973), S. 1-152, bes. 135-151: »IV. Leonhard Lechners Nürnberger Jahre 1575-1584«.

c) Dienst in Hechingen (1584-1585):

Kade, Otto (Hrsg.): *Leonhard Lechner und sein Streit mit dem Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern im Jahre 1585. Ein Kultur- und Charakterbild aus dem 16. Jahrhunderte. Nach einem Aktenstücke des königlich sächsischen geheimen Staatsarchives*, in: MfM 1 (1869), S. 179-197.

Fürstenau, Moritz: *Kurfürst August von Sachsen, Graf Eitel Friedrich von Hohenzollern-Hechingen und der Kapellmeister Leonhard Lechner*, in: Mitteilungen des Königlich Sächsischen Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Geschichts- und Kunstdenkmäler 20 (1870), S. 55-69.

Cramer, Julius: *Die Grafschaft Hohenzollern. Ein Bild süddeutscher Volkszustände 1400-1850*, Stuttgart 1873.

Manns, Peter: *Geschichte der Grafschaft Hohenzollern im 15. und 16. Jahrhundert (1401-1605)*, Hechingen 1897, bes. S. 202, 205 ff.

Egler, Ludwig: *Chronik der Stadt Hechingen*, Hechingen 2/1906 (bearb. von Maximilian Rudolf v. Ehrenberg).

Schmid, Ernst Fritz: Art. *Hohenzollern (V.)*, in: MGG 6 (1957), Sp. 602-607, bes. Sp. 603.

Ders.: *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance. Beiträge zur Kulturgeschichte des deutschen Südwestens*, Kassel 1962, bes. S. 185-226 [Abdruck zahlreicher Aktenstücke, weitere Literaturhinweise usw.; umfangreichste und ausgewogenste Darstellung, wichtig auch für andere Lebensabschnitte Lechners].

Baser, Friedrich: *Musikheimat Baden-Württemberg. Tausend Jahre Musikentwicklung*, Freiburg 1963, bes. S. 79.

d) Aufenthalt in Tübingen (1585) und Beziehungen dorthin:

Reichert, Georg: *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*, in: AfMw 10 (1953), S. 185-212, bes. S. 192 f., 206-208, 210-212.

e) Dienst in Stuttgart (1585-1606):

- Sittard, Josef: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen 1: 1458-1733*, Stuttgart 1890, bes. S. 27-32.
- Bossert, Gustav: *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, NF 9 (1900), S. 253-291, bes. S. 260 f., 272.
- Krauß, Rudolf: *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 6.
- Bossert, Gustav: *Die Hofkapelle unter Herzog Friedrich 1593-1608*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, NF 19 (1910), S. 317-374, bes. S. 330-333.
- Pfeilsticker, Walther: *Neues Württembergisches Dienerbuch 1-3*, Stuttgart 1957-1974, hier Bd. 1, §§ 883 (nebst Berichtigungen und Ergänzungen), (884), 923, 2093, sowie Bd. 3, Berichtigungen und Ergänzungen zu § 883.
- Baser, Friedrich: *Musikheimat Baden-Württemberg. Tausend Jahre Musikentwicklung*, Freiburg 1963, bes. S. 104-107.
- Decker-Hauff, Hansmartin: *300 Jahre Instrumentalmusik am Stuttgarter Hof*, in: *350 Jahre Württembergisches Staatsorchester. Eine Festschrift*, Stuttgart 1967, S. 25-56.
- Ders.: *Chronologisches Verzeichnis der Vorstände und Leiter des Orchesters*, ebd., S. 85-88, zu Lechner besonders S. 86.

f) Begräbnis, Epitaph:

- Überlieferung der Inschrift in: Johannes Schmid: *Inscriptiones monumentorum quae sunt Stutgardiae...*, in: *Württ. Landesbibliothek Stuttgart, Cod. hist. 8° 18*, hier S. 184; vgl. bes. Ameln, Konrad: *Um das Grabmal Leonhard Lechners*, in: *Musica 15* (1961), S. 700 (mit Abdruck des Textes).
- 1961 wurde eine Gedenktafel rechts vor dem rechten rückwärtigen Eingang zur (nach 1945 auf den früheren Chor verkürzten) Hospitalkirche enthüllt; vgl. bes. Ameln, Konrad: *Gedenkrede auf Leonhard Lechner anlässlich der Enthüllung einer Gedenktafel an der Hospitalkirche in Stuttgart am 4. November 1961*, Stuttgart 1961, bes. S. 1, 10; Wiederabdruck in: *Elbing-Kreis-Heft 8* (August 1962), S. 11-20.

VI. Werke

a) Gesamtausgabe:

- Leonhard Lechner, Werke*. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Konrad Ameln, Bd. 1-13, Kassel 1954-1988.

b) Nachweis älterer Drucke (Auswahl):

- Draudius, Georg: *BIBLIOTHECA LIBRORUM GERMANICORUM CLASSICA*, Frankfurt 1611 und 1625, Faks. (unter dem Titel: *Draudius, Georg: Verzeichnisse deutscher Musikalischer Bücher 1611 und 1625*) hrsg. v. Konrad Ameln, Bonn o. J. (1957).
- Eitner, Robert: *Leonhard Lechner*, in: *MfM 10* (1878), S. 137-143, 154-159, 164-172.
- EitnerQ 6 (1902), S. 98-100.
- RISM A/1/5, Kassel 1975, S. 270-272.

c) Behandlung einzelner Werke und Gruppen (Auswahl):

- Kade, Otto: *Die Ältere Passionskomposition*, Gütersloh 1893, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1971, S. 94-98.
- Vossler, Karl: *Das deutsche Madrigal, Geschichte seiner Entwicklung bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Weimar 1898 (= *Litterarhistorische Forschungen* 6).
- Velten, Rudolf: *Das deutsche Gesellschaftslied unter dem Einflusse der italienischen Musik*, Heidelberg 1914 (= *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* 5).
- Neyses, Joseph: *Studien zur Geschichte der deutschen Motette des 16. Jahrhunderts*, Diss. phil. Bonn 1927.

- Abert, Anna Amalie: *Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935 (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 2); Reprint Kassel 1986 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 29), zu Lechner bes. S. 101-122.
- Martin, Uwe: *Zur Komposition »Quid Chaos« für 24 Stimmen von Leonhard Lechner*, in: Sammlung musikwissenschaftlicher Aufsätze Herrn Prof. Dr. Rudolf Gerber ... überreicht von seinen Doktoranden, Göttingen 1952, S. 75.
- Ameln, Konrad: *Herkunft und Datierung der Handschrift Mus. fol. 15 der Landesbibliothek Kassel: Leonhard Lechner, Johannes-Passion*, in: *Mf* 6 (1953), S. 156-158.
- Martin, Uwe: *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners*, in: *AfMw* 11 (1954), S. 315-322.
- Ders.: *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenedienern*, Diss. phil. Göttingen 1957, masch.
- Meier, Bernhard: *Bemerkungen zu Lechners »Motectae sacrae« von 1575*, in: *AfMw* 14 (1957), S. 83-101.
- Hahn, Kurt: *Totentanz. Leonhard Lechner »Deutsche Sprüche von Leben und Tod«*. Hugo Distler »Totentanz«, in: *Musik im Unterricht*, Ausgabe B, 52 (1961), S. 338-342.
- Weber, Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. phil. Hamburg 1961.
- Ameln, Konrad: *»Ohn Gott muß ich mich aller Freuden maßen«. Eine Villanelle von Leonhard Lechner als Gemeindelied*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 14 (1969), S. 188 f.
- Blankenburg, Walter: *Zu den Johannes-Passionen von Ludwig Daser (1578) und Leonhard Lechner (1593)*, in: Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin (Hrsg.), *Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther Vetter*, Leipzig o. J. (1969), S. 63-66.
- Molison, Robert William: *The Sacred Choral Lieder of Leonhard Lechner*, Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1971/72.
- Schuler, Manfred: *Ein unbekanntes Magnificat von Leonhard Lechner?*, in: *Mf* 29 (1976), S. 463-465.
- Leuchtmann, Horst: *Drei bisher unbekannte Parodiemessen von Morales, Lechner und Lasso. Neufunde in einer Neresheimer Handschrift von 1578*, in: *Musik in Bayern* 20 (1980), S. 15-37.
- Ameln, Konrad: *»Risi, ploro, fui, non sum ...« Zu einer Motette von Leonhard Lechner 1581*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 26 (1982), S. 151-156.
- Capelle, Irlind: *Zur Verwendung des Passionstons in den durchkomponierten Passionen des 16. Jahrhunderts, insbesondere in der »Johannes-Passion« Leonhard Lechners*, in: Allroggen, G. u. a. (Hrsg.), *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, Kassel 1986, S. 61-76.

»In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum«

Zur Kompositionsweise von Samuel Scheidt

von

KLAUS-PETER KOCH

In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum« - »Herr, auf dich traue ich, laß mich nimmermehr zuschanden werden« (Ps. 31, 2 = Ps. 71, 1) übersetzt Luther diese Zeilen. Sowohl leiten sie, wörtlich identisch, die zwei Psalmen 31 (30) und 71 (70) ein, als auch beenden sie das *Te Deum laudamus*. Die beiden (davidi-schen) Psalmen gehören zu den individuellen Klageliedern, sind Gebete eines gealterten Menschen aus der seelischen Bedrängnis durch Feinde heraus. »Herr, sei mir gnädig, denn mir ist angst! Mein Auge ist trübe geworden vor Gram, matt meine Seele und mein Leib. Denn mein Leben ist hingeschwunden in Kummer und meine Jahre in Seufzen« (Ps. 31, 10-11). Der gemeinsame Grundtenor der genannten Psalmen widerspiegelt sich denn auch in textlichen Identitäten (Ps. 31, 2-4.1 ist wörtlich Ps. 71, 1-3.2), aber auch in Parallelitäten und Analogien (so Ps. 31, 12 und Ps. 71, 7). Jeweils wird der Psalm weitergeführt zu Hoffnung, Erlösungsgewißheit, Gotteslob. Letzteres ist auch die Hauptaussage des *Te Deum laudamus*, und so ist es folgerichtig, wenn die Kulmination zu Ende des Lobgesanges gleichfalls die wörtliche Übernahme von Ps. 31, 2 = Ps. 71, 1 ist.

Die beiden Komponenten Vertrauen in Gott und Bitte um Nicht-Zuschanden-Werden treten in Kombination mehrfach in der Bibel auf. Dies kann in der bitten-den Ich-Form geschehen (außer in den identischen Psalmversen 31, 2 und 71, 1 auch in den ähnlichen Versen Ps. 25, 2 und 20; Ps. 40, 14-15). Man begegnet ihnen zusammen weiterhin retrospektiv (Ps. 22, 6; Jes. 50, 7), feststellend (Dan. 3, 40) bzw. perspektiv (Ps. 25, 3; Jes. 49, 23), und auch in den Paulus-Briefen des Neuen Testaments ist das Erwarten/Hoffen/Glauben mehrmals mit der Gewißheit des Nicht-Zuschanden-Werdens verbunden (Röm. 5, 5; 9, 33; 10, 11; Phil. 1, 20).

Für Samuel Scheidt (1587-1654), den Halleschen Organisten, Kapellmeister und Komponisten, haben offensichtlich jene anfangs zitierten Verse eine besondere Bedeutung gehabt, denn sie sind Basis für einige Vertonungen, und zwar immerhin innerhalb eines Zeitraumes von mindestens 23 Jahren. Bemerkenswert ist, daß in der Regel zu diesem Text eine Melodie gestellt ist, die weder mit den tradierten Melodien zu dem Schlußvers des (lateinischen) *Te Deum laudamus* und des *Te Deum laudamus deutsch* (Luther 1529, Vers »Auf dich hoffen wir, lieber Herr, in Schanden laß uns nimmermehr«) noch mit der des Psalmliedes *In dich hab ich gehoffet, Herr, hilf daß ich nicht zuschanden werd* (Text: Adam Reusner 1533 nach Ps. 31; Melodie: 15. Jahrhundert bzw. bei Valentin Triller 1552) übereinstimmt, sondern auf den Hexachordsilben *ut re mi fa sol la sol ut* basiert. Dazu noch löst Scheidt in einigen Kompositionen diese Melodie von ihrem Text ab und läßt sie Grundlage für nicht textgebundene Werke werden.

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Tonfolge und ihre durch tonräumliche und zeitliche Spiegelung entstehenden Varianten:

Beispiel 1

(Krebs)

ut re mi fa sol la sol ut

(Umkehrung) (Krebs der Umkehrung)

Nachweislich verwendet hat Scheidt die Melodie *ut re mi fa sol la sol ut*, hauptsächlich kombiniert mit dem Text »In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum«, zwischen 1624 und 1647¹.

Erstmals tritt sie im I. Teil der *Tabulatura Nova* 1624, verarbeitet zu einem textierten *Canon contrarius a quatuor vocibus in diapente*, auf, und zwar gleich zweimal: unter dem bekannten Stich des Scheidt-Porträts zu Anfang des Bandes sowie als zehnter Canon innerhalb des Notentextes (SSWV 124 a). Eine zweite Verarbeitung begegnet im II. Teil der *Tabulatura Nova*, nämlich als Nr. 12 *Toccatà super: In te Domine speravi* (SSWV 138). Aus den 1640er Jahren existieren insgesamt sechs datierte, teilweise identische Verarbeitungen. Zwei Stammbucheintragungen von Scheidt selbst am 29. 7. 1640 und am 29. 12. 1643 sowie ein Nachtrag von fremder Hand 1646 in das Göttinger Exemplar von Scheids *Cantional* sind fast identisch mit dem obengenannten *Canon* der *Tabulatura Nova* I (SSWV 124 b). In jedem der genannten Fälle wird die Melodie mit dem besagten Text kombiniert. Interessant sind des weiteren zwei instrumentale Verarbeitungen der Melodie (ohne jeglichen Hinweis auf den Text) unter den *LXX. Symphonien* von 1640, die Nr. 21 (SSWV 391) und die Nr. 51 (SSWV 421). Beide Sätze sind kontrapunktisch angelegt. Datiert ist schließlich noch ein weiterer textierter *Canon a tribus vocibus in diapente post minimam*, der von Scheidt in ein Hallesches Exemplar des *Tabulatura-Nova*-Druckes im Jahre 1647 nachgetragen wurde (SSWV 541). Offen bleibt die Autorschaft Scheidts an einem textierten *Canon retrogradus a tribus vocibus*, der, undatiert (doch wohl auch in den Umkreis des Jahres 1647 zu legen), gleichfalls in dieses Exemplar eingetragen wurde. Scheidt-Autographe von Verarbeitungen der *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie, verbunden mit dem Text *In te, Domine, speravi*, liegen demnach mit den Canones SSWV 124 b und 541 sowie dem zuletzt genannten, nicht sicher zu autorisierenden Canon vor; hinzu kommen an gedruckten Verarbeitungen der Canon SSWV 124 a, die *Toccatà* SSWV 138 und die *Symphonien* SSWV 391 und 421.

Undatierte Scheidt-Autographe der Vokal-Canones SSWV 124 a und b finden sich auch noch in dem Claviertabulatur- und -notenbuch von (Caspar und) Johannes Plotz aus dem schlesischen Brieg (Kraków, Biblioteka Jagiellonska, aus

1 Vgl. das Quellenverzeichnis im Anhang dieser Arbeit (S. 86 f.).

den Beständen der ehem. Preußischen Staatsbibliothek Berlin, Sign. Mus. ms. 40 056). Dieses Manuskript stand schon einige Male im Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung², da es neben den genannten Canones weitere, teilweise mit »S. S.« (d. i. Samuel Scheidt) gekennzeichnete Vokal-Canones auf andere Texte enthält und zudem eine Disposition der Moritzkirchenorgel zu Halle eingetragen ist. Außerdem sind hierin noch Choralsätze und Motettentranskriptionen (u. a. von Haßler, Gallus, Scheidt) sowie Texte notiert, die Sätze zum großen Teil in neuerer deutscher Claviertabulatur, z. T. auch in Noten. An Vokal-Canones sind insgesamt elf vorhanden (z. T. mehrfach, mitunter in verschiedenen Notations-, aber auch Tonarten); von diesen sind sechs mit dem Kürzel »S. S.« versehen (*Der Herr ist mein Hirt* SSWV 542; *Meine Schafe hören meine Stimme* SSWV 543; *Ach mein herzliebtes Jesulein* SSWV 545; *Christum liebhaben ist viel besser / Ich hielt mich nicht dafür* SSWV 546; *Laudate Dominum* SSWV 548; dazu SSWV 124b), weitere fünf sind ohne Autorenangabe (*Gott, der Vater, wohn uns bei*; *Eia, wär'n wir da*; *Dic nobis, Maria*; *Lieulich und schöne sein*; *Ein hörend Ohr*) – auch für letztere kann Scheidts Autorschaft angenommen, aber nicht entschieden werden³.

Die in dieser Handschrift nach Halle weisenden Indizien geben zu denken: 1. die Mitteilung der Disposition der Moritzkirchenorgel (es handelt sich, wie an anderer Stelle⁴ dargestellt, um diejenige nach dem Neubau 1624/25 durch Johann Heinrich Compenius unter Scheidts Direktion und mit seiner finanziellen Beteiligung, und zwar um die ursprüngliche Disposition, nicht um die veränderte, die ein Jahrhundert später der Hallesche Stadtchronist Dreyhaupt überlieferte), 2. die Mitteilung eines fünfstimmigen textierten Scheidt-Canons *Laudate Dominum* (SSWV 548), dessen Stimmen (die kanonisch zu singende Melodie sowie der Bassus pro organo) auf den beiden Flügeln der Orgel aufgetragen waren⁵. Durch intensiven Vergleich der Schrift im Manuskript mit autographen Briefen und Schriftstücken Scheidts kann der Verfasser nunmehr noch über ein weiteres Faktum informieren, daß nämlich 3. die Eintragungen der Canones wie auch der Orgeldisposition fast ausschließlich von Samuel Scheidt selbst stammen, demzufolge in Halle gemacht wurden.

Am Ende des Manuskripts werden zwei Namen genannt: »Johannes Plotz Vom brieg« sowie »Caspar plotz organist zu brieg in der pfarrtor-Kirch 6 Meilen hinder breslau«. Während die erste Namensnennung offensichtlich von dem Namensträger selbst geschrieben wurde, stammt die zweite von Scheidt (also weder von Johannes noch von Caspar Plotz). Die schon zuvor vom Verfasser⁶ geäußerte Vermutung, diese beiden Personen Plotz seien mit dem ursprünglichen Manuskriptbe-

2 Vgl. EitnerQ 8, S. 14 (hier falscher Name »Poltz« und falsche Jahresangabe »403«); Wolf, S. 33; Blume, S. 129 f., S. 129 Abb. 42, Tafel V; Frotscher, S. 382; Mahrenholz, *Einführung*, S. <25>-<30>; Mahrenholz, *Orgel*, S. 38-50; Koch, *Plotz*, S. 229-243. – Die genauen Angaben zu den hier und in den übrigen Anmerkungen mit Verfassernamen zitierten Titeln finden sich im Literaturverzeichnis am Ende dieser Arbeit.

3 Die Canones dieser Handschrift sind abgedruckt in *Samuel Scheidts Werke* (= SSW; s. Anhang III, I) 6/1, S. 122-125.

4 Vgl. Dreyhaupt, S. 1084; Serauky, S. 145-147.

5 Abdruck dieses Canons in SSW 6/1, S. 122.

6 Vgl. Koch, *Plotz*, S. 230-232.

sitz sowie mit einer Lehre bei Scheidt in Zusammenhang zu bringen, wird somit bestätigt. Die beiden Plotz könnten im Geschwister- oder im Vater-Sohn-Verhältnis stehen. Für letzteres spricht, daß beide Namen zu Anfang des 17. Jahrhunderts für Besitzer oder Schreiber von Claviertabulaturbüchern sowie für Organisten jeweils im ostslowakischen Levoča (Leutschau)⁷ belegt sind, und zwar Caspar zeitlich zuerst, Johannes danach. Caspar Plotz ist mit zwei Tabulaturen der Musikalien-sammlung Levoča, Sign. 1 A (olim 13 990 a) und 2 A (olim 13 991), zu verbinden, die insgesamt 252 Claviertranskriptionen von Vokalwerken der Vor-Scheidt-Genera-tion enthalten (u. a. Josquin Desprez, Haßler, Lasso, Lechner, Michael Praetorius). Im ersten Codex ist der Eintrag »Caspar Plotz 1603« zu Anfang bemerkenswert, zudem ein Index aller enthaltenen Werke, der zusätzlich noch eine Scheidt-Kompo-sition nennt, die selbst aber nicht notiert wurde - Zeichen für das Anfertigen des Registers später als die Notierung der Sätze. Es ist zugleich auf andere Tabulatur-bücher und Noten in der Sammlung Levoča zu verweisen, besonders auf solche, die mit weiteren slowakischen Organisten zusammenhängen (Ján Šimbracký in den 1630er und 1640er Jahren an verschiedenen slowakischen Kirchen, Samuel Mark-feldner 1648-1670 in Levoča), da sie eine Reihe von Scheidt-Werken notieren (u. a. Claviertranskriptionen des größten Teils der *Cantiones sacrae* von 1620). (Auch in den Musikcodices der Pfarrkirchenbibliothek des slowakischen Bardejov, deutsch Bart-feld, sind Scheidt-Kompositionen, z. T. nur hier zu belegen, enthalten⁸.) In den Archivalien der Stadt Levoča wird des weiteren für die Zeit 1641-1648 Johannes Plotz als Organist genannt, der dann wegen eines Streites mit dem Rat der Stadt die Organistenstelle aufgibt. Aus all diesem ist wohl zu schlußfolgern, daß Caspar Plotz der Vater von Johannes Plotz ist und die slowakischen und schlesischen Namensträger miteinander identisch sind. Indem in dem Berliner Codex der Namen Johannes Plotz von diesem selbst, der Namen Caspar Plotz jedoch von Scheidt geschrieben wurde, sollte man annehmen, daß Johannes Plotz der Schüler von Scheidt in Halle war, während Caspar Plotz nicht notwendig in Halle gewesen sein muß und Scheidt dessen Namen und Tätigkeit vielleicht nur als »Adresse« sich notierte. Der Berliner Codex wäre demnach eine vom Lehrer Scheidt angelegte Handschrift für den didaktischen Gebrauch, und zwar sowohl für die Interpreta-tion des Schülers Plotz auf der Orgel als auch zugleich für dessen Kompositions- und Kontrapunktstudium.

Die *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie wird durch Scheidt dreimal (viermal) zu Cano-nes verarbeitet.

Am frühesten, aber auch am längsten ist der vierstimmige vokale *Canon contra-rius in diapente* (SSWV 124 a und b)⁹ belegt. Dem Dux der ersten Stimme folgt dessen Umkehrung quintversetzt nach oben und zeitversetzt um sechs Minimaes als zweite Stimme. Indes wird in der ersten Stimme dem Dux ein erster, dann ein zweiter Kontrapunkt angeschlossen, so daß eine dreiteilige, »sechstaktige« Melodie ent-steht. Das wird ebenfalls alles, natürlich in Umkehrung, von der zweiten Stimme übernommen. Die dritte Stimme entspricht der ersten, die vierte der zweiten; beide

7 Vgl. Burlas, *Hudba*, S. 99-108 und 149; Burlas, *Dejiny*, S. 100-102; Hulková, *passim*.

8 Vgl. Gombosi, S. 45f.; Albrecht, *Sp.* 1344; Dirksen, S. 102-110.

9 SSW 6/1, S. 118; vgl. auch SSW 7, S. <47>.

beginnen jeweils sechs Minimae nach dem vorhergehenden Stimmeneinsatz. Es entsteht beim Durchlauf aller Stimmen ein vierstimmiger Satz, der nur mit Terzen, Dreiklangsgrundstellungen, -sextakkorden und -quartsextakkorden arbeitet, funktionsharmonisch deutbar als Durtonika, Dominante, Subdominante, auch Dominante mit Septime (ohne Grundton und Terz), welche eventuell auch als Subdominantparallele mit weggelassener Quinte aufzufassen ist. Dieser Canon begegnet in zwei geringfügig abweichenden Fassungen, je nachdem welcher Teil des zweigegliederten Textes zu der dreigliederten Melodie wiederholt wird: »|: In te Domine, speravi, |: non confundar in aeternum« (für SSWV 124 a) oder »In te, Domine, speravi, |: non confundar in aeternum :|« (für SSWV 124 b), was Konsequenzen für den Mittelteil der Melodie hat: Die Aufspaltung einer Brevis in zwei Semiminimae und eine Minima bei Tonrepetition ist aufgrund der Bindung drei anderer Minimae an eine Textsilbe erforderlich. Außerdem existieren drei mögliche Ausgangstöne für den Canon, g, c oder f. Der Berliner Codex Mus. ms. 40 056 übrigens enthält sämtliche Varianten, welche auch außerhalb des Manuskripts in anderen Quellen vorkommen: SSWV 124 a von g aus, SSWV 124 b von g, von c und von f aus.

Der Vokal-Canon SSWV 541¹⁰ ist dreistimmig. Es ist ein *Canon in diapente post minimam*, d. h. die beiden oberen Stimmen führen die gleiche Melodie - die höchste Stimme um den Wert einer Minima später als die mittlere Stimme einsetzend und zugleich um eine Quinte nach oben versetzt. Jeweils wird mit der *ut re mi fa sol la sol ut*-Tonfolge in durchgehenden Semiminimae begonnen und dann, in freien rhythmischen Werten, kontrapunktisch zu einem »zehntaktigen« Canon weitergesponnen. Um den Wert zweier Semibreven zum Anfang verschoben setzt dann die Bassus-Stimme ein: Es handelt sich dabei wiederum um jene Tonfolge, nunmehr jedoch augmentiert (in durchgehenden Semibreven), der sich nach einer Semibrevis-Pause deren Umkehrung vom gleichen Anfangston aus anschließt. Notiert werden nur die Mittelstimme (mit Markierung des Einsatzes der Hochstimme) im Tenor- und die Tiefstimme im Bassus-Schlüssel.

Eine dritte kanonische Lösung bietet der dreistimmige, textierte, »viertaktige« *Canon retrogradus* (ohne SSWV-Nummer)¹¹, welcher handschriftlich zweimal gleichlautend in dasselbe Hallesche Druckexemplar der *Tabulatura Nova* nachgetragen wurde wie der zuvor beschriebene Canon. In der Bassus-Stimme wird in durchgehenden Minimae zuerst die *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie vorgetragen, der sich nahtlos deren Krebs anschließt. Dazu wird in der Mittelstimme ein Kontrapunkt gestellt, welcher in der Hochstimme notengetreu, aber im Krebs, erscheint. Die beiden Mittelglieder dieser Melodie sind untereinander melodisch gleich, aber rhythmisch verschieden (die beiden Eckglieder sind dagegen weder melodisch noch rhythmisch gleich). Es ist naheliegend, im Autor dieses Canons ebenfalls Scheidt zu vermuten.

Drei weitere, jedoch untextierte Instrumentalsätze stellen Imitationen dar, die mit der genannten Tonfolge arbeiten.

10 SSW 6/1, S. 121.

11 Ebd., S. 120.

Die vierstimmige *Toccatà super: In te, Domine, speravi* im II. Teil der *Tabulatura Nova* (SSWV 138)¹² ist mit 211 Takten die längste Arbeit Scheidts über jene Melodie. Insgesamt ergibt sich ein widersprüchlicher Eindruck. Der erste Abschnitt der *Toccatà* beruht auf der Imitation besagter Tonfolge, ihrer Umkehrung und eines Kontrapunkts (T. 1-20). Nach mehreren Übergangstakten schließt sich ein Komplex mit Imitationen der vierfachen Diminution von Dux und Umkehrung (in *Fusae*, T. 27-33), dann der achtfachen Diminution (in *Semifusae*, T. 34-39) an. Nach weiteren Takten mit Figuren aus kleinen Notenwerten – ab T. 44 über einem Orgelpunkt – folgt T. 51-81 ein neuer Komplex mit Imitationen, diesmal des Krebses der Melodie, wobei durch besondere Rhythmisierung ein Motiv entsteht, das abgesplittert wird. Die nun sich anschließenden Züge (T. 82-107, 108-123, 124-161, 162-190-208) lösen sich weitestgehend von der melodischen Vorlage, verselbständigen Segmente, formen sie um, lassen neue Motive entstehen usw., so daß schließlich kein Bezug zum Ursprung mehr erkennbar ist. Überwiegend dominiert Figurenwerk in *Semifusae*, der Satz ist z. T. bis zur Zweistimmigkeit, z. T. bis zu einstimmigen Melodien über Akkorden reduziert. Eine dreitaktige Kadenz schließt ab, ohne daß auf die Basismelodie wieder eingegangen wird. In der Sammlung des Wiener Minoritenkonvents (Sign. XIV/714) befindet sich auf fol. 83^v unter dem Titel *In te Domine speravi. Fantasia S: S: O:* (= Samuel Scheidt Organista) eine andere, etwas kürzere Fassung¹³. Das Namenssigel *S: S: O:* (und nicht *S: S: C:* [apellmeister]) könnte auf eine Fassung vor 1620, dem Datum von Scheidts Übernahme des Hofkapellmeisteramtes, also auf eine Frühfassung, deuten¹⁴. Andererseits ist in demselben Codex auf fol. 13^v die *Toccatà* SSWV 138 in der Fassung der *Tabulatura Nova* aufgezeichnet. (Ein sich in der gleichen Handschrift befindendes *In te Domine speravi A 8 vocum* ist ohne Autorenangabe.)

Die *I. Symphonia aus dem E* (Nr. 21 der *LXX. Symphonien*, SSWV 391) für Cantus I, Cantus II (verloren, doch ergänzbar), Bassus und Bassus generalis (weitestgehend mit dem Bassus identisch)¹⁵ benutzt die originale Tonfolge und deren Umkehrung. Im ersten Abschnitt beginnt der Cantus I mit der Basismelodie; eine *Semibrevis* später sollte Cantus II im Unisono folgen. Cantus I und II werden kontrapunktisch fortgeführt, während in T. 3 in Bassus und Bassus generalis (letzterer seit T. 1 den ersten Ton aushaltend) die Umkehrung des Dux, vom gleichen Ausgangston aus, erscheint. Die Kontrapunkte der Cantusstimmen verwenden Segmente von Dux und Umkehrung, um zum mittleren Abschnitt T. 8-18 überzuleiten, worin sämtliche Stimmen eine Variante der Umkehrung imitieren (kennzeichnend sind die Benutzung von Durchgangsnoten in dem originalen Quintsprung, die Verkürzung des Anfangsrhythmus und die Sequenzierung). Ab T. 18 erscheinen in den beiden Cantus-Stimmen Varianten des Dux, während die Baßstimmen kontrapunktieren, um nahtlos bis T. 24 zu kadenzieren.

12 SSW 6/2, S. 85-90.

13 SSW 7, S. <58>-<61>.

14 Vgl. Dirksen, S. 118.

15 SSW 13, S. 23; *Altonaer Scheidt-Ausgabe*, H. 6, S. 2f.

Die *I. Symphonia aus dem G ♯ dur* (Nr. 51 der *LXX. Symphonien*, SSWV 421)¹⁶ arbeitet ebenfalls mit jener Tonfolge und ihrer Umkehrung, deren Sequenzierungen (bevorzugt in Quinte und Quarte, auch in der Sekunde) sowie Diminutionen (die Minimae-orientierte Tonfolge wird zu Semiminimae bzw. zu punktierten Fusae mit Semifusae verkleinert). Teilweise werden melodische Absplitterungen von der originalen Tonfolge oder von deren Umkehrung benutzt (antizipierend in Cantus II T. 4 – ebenso in Cantus I T. 6 – für die folgende Umkehrung; oder aber in Cantus I T. 16, zweite Hälfte, von der Umkehrung in punktiertem Rhythmus frei absplittend und zum Dux überleitend; oder aber als fragmentarisch in allen Stimmen auftretender Anfang der Umkehrung des Dux in der Kadenz T. 20-22), teilweise wird mit der Umkehrung des Krebses begonnen (Bassus generalis T. 1-3). Selbst die kontrapunktischen Stimmen (Cantus II T. 4-5, Cantus I T. 6-8 oder die Absplitterung eines Segments davon in Umkehrung im Bassus generalis T. 9-10, dazu die Motive in den Baßstimmen ab T. 14) haben Verwandtschaft mit der bewußten hexachordischen Basis-Tonfolge, was z. B. auch die Ableitung des Terz- oder des Quartsprungs aus dem Quintgang *sol → ut* im Dux betrifft. Das Ergebnis ist ein de facto dreistimmiger Satz als recht strenge imitatorische Arbeit bis T. 15; danach arbeiten mehr oder weniger nur die Cantusstimmen mit dem Dux, in T. 20-22 mit einer Kadenz ausklingend.

Insgesamt ist festzustellen, daß Samuel Scheidt den *ut re mi fa sol la sol ut*-Dux wie folgt verarbeitet: als Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung, Diminution, Augmentation, Rhythmisierung, Sequenzierung, Variierung, Absplitterung und Verselbständigung von Motiven, Kontrapunkt.

Unklar ist ein textierter Canon (ohne überliefertes Textincipit), der schon 1617 in ein heute verschollenes Stammbuch eingetragen worden war¹⁷. Vielleicht handelte es sich dabei um den *In te, Domine, speravi*-Canon SSWV 124.

Interessant ist nun ein sechsstimmiger *In te, Domine, speravi*-Canon in unisono von Jacob Praetorius d. J. (1586-1651) (Beispiel 2 auf der folgenden Seite)¹⁸. Im Vergleich zu Samuel Scheidt wird die *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie anders rhythmisiert, woran sich eine wiederum anders rhythmisierte quintversetzte Umkehrung anschließt. Die weiteren vier kontrapunktierenden Stimmen nutzen, imitierend-variierend, an Melodiesegmenten besonders den Abwärtsgang vom Kopf der Umkehrung sowie den Intervallsprung abwärts vom Ende des Dux.

Abgesehen von der Tatsache, daß sowohl Scheidt als auch Praetorius dieselbe Basismelodie (die, wie oben dargelegt, ansonsten bei keinem anderen Komponisten des 17. Jahrhunderts und auch nicht unter den kirchlich tradierten Melodien zu dem Text nachzuweisen ist) für Canon-Lösungen benutzen, ist auf zwei weitere Fakten aufmerksam zu machen. Zum ersten: Der Canon des Hamburger Organisten Praetorius war 1648 in das Stammbuch des Magisters Petrus Jäger eingetragen

16 SSW 13, S. 62; *Altonaer Scheidt-Ausgabe*, H. 4, S. 12f.

17 Vgl. dazu SSW 16, S. 140. – Das Stammbuch war ehemals Privatbesitz von Herrn M. Gilo, Weißwasser (Oberlausitz).

18 Faks.-Wiedergabe des Praetorius-Canons in MGG 10 (1962), Sp. 1557 f., Abb. 2. Dieser Canon fand sich in der Handschrift Mus. ms. 17 870 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. – Zu Jacob Praetorius vgl. Hoffmann-Erbrecht, Sp. 1558f.

Beispiel 2: Jacob Praetorius, *In te, Domine, speravi*

In te, Do-mi-ne, spe-ra-
 num, non con-fun-dar in ae-ter-num
 non con-fun-dar in ae-ter-
 num, non con-fun-dar in ae-ter-
 num, non con-fun-dar, non con-
 fundar in ae-ter-num, non con-fun-dar in ae-ter-num, in ae-ter-
 num.

worden, und es sei daran erinnert, daß eine Häufung der datierbaren Scheidt-Canones gleichfalls in die 1640er Jahre fällt. Eine anzunehmende Hamburg-Reise Scheidts - Jacob II Praetorius war 1603-1651 Organist an St. Petri (nicht an St. Jacobi, wie der Canon-Abschreiber in dem Berliner Manuskript Mus. ms. 17 870 hinzusetzt¹⁹) - ist zu dieser Zeit nicht belegt, ein Halle-Aufenthalt von Praetorius auch nicht. Zum zweiten: Praetorius wie Scheidt waren Sweelinck-Schüler in Amsterdam²⁰, und zwar gleichzeitig (beide um 1607-1609, zusammen mit Paul Siefert 1607-1609 und Jacobs II Bruder Johannes Praetorius 1608-1611). Insofern bestand

19 Über dem Canon ist vom Abschreiber unkorrekt vermerkt: »Canon à 6 Voc. Jacobi Praetorij, weyland [?] berühmten Organisten Zue St. Jacobi [sic] Anno 1648. in Seel. He. M. Petri Jägers Stammbuch eigenhändig geschrieben, der seelige Autor ist ao. 1651 gestorben. Er war zu seiner Zeit einer der besten Componisten in NiederTeutschland.«

20 Zu Sweelinck-Schülern vgl. Noske, S. 14-16. - Der Versuch des Verfassers, über Titel und Neuausgabe von Werken bekannter Sweelinck-Schüler weitere *In te, Domine, speravi*-Kompositionen mit der *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie ausfindig zu machen, verlief negativ.

eine besondere Brücke zwischen Sweelinck, Praetorius und Scheidt; allerdings ist besagte Basismelodie weder bei Sweelinck selbst noch bei weiteren Schülern von ihm belegt.

Die naheliegende Deutung der von Scheidt benutzten Text-Musik-Ganzheit »In te Domine speravi«/ut re mi fa sol la sol ut als Devise, Emblem oder Symbolum ist angesichts des Praetorius-Canons möglicherweise nicht ausreichend. Jedenfalls betrachtete Scheidt die Melodie zugleich als Tonfolge, zu der kontrapunktische Studien gemacht wurden, wie auch die Häufigkeit solcherart Notierungen in das Plutz-Claviertabulaturbuch zeigt.

Die Häufigkeit der Verarbeitung der Hexachord-Melodie und der Notierung kontrapunktischer Sätze darüber durch Samuel Scheidt, zudem über einen langen Zeitraum von fast einem Vierteljahrhundert, fände somit eine Erklärung.

Zum Ausgangspunkt zurückkehrend, dem Text aus den Psalmen 31 und 71 sowie dem *Te Deum*, wäre die Frage dennoch erneut zu stellen, ob für Samuel Scheidt auch der Text eine spezifische Bedeutung gehabt haben könnte. Es wäre wohl nicht falsch, von Scheidt anzunehmen, er habe versucht, biographische und gesellschaftliche Begebenheiten mit der Aussage des Textes zu parallelisieren. Das mag bevorzugt für die Verwendung der Text-Musik-Ganzheit in den 1640er Jahren gelten. Vorausgegangen waren wechselnde Belagerungen, Besetzungen und Plünderungen Halles, der Ausbruch der Pest 1636 (vier Kinder Scheidts starben dabei), die Feuersbrunst 1637 auf der Moritzburg, bis dahin Residenz des Administrators, was die Verlegung der Hofhaltung in die sog. Neue Residenz zur Folge hatte, der gewiß problematische Wiederaufbau der Hofkapelle, die wohl zu Scheidts Zeit nicht wieder die vorherige Größe erreichte, möglicherweise Differenzen in der Kunstauffassung mit seinem neuen Dienstherrn seit 1630, mit August von Sachsen, der seit 1642 endgültig in Halle residierte, und die schlechte finanzielle Situation Scheidts, die sich bis zu seinem Tode fortsetzte. Insofern dürfte der Text »In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum« durchaus eine besondere Aussage für Scheidt gehabt haben, so daß sich die Häufung der *ut re mi fa sol la sol ut*- bzw. der *In te, Domine, speravi*-Verarbeitungen durch ihn nicht auf das Feld der Devisen und nicht auf das des Kompositionstechnischen reduzieren läßt.

*

Anhang I: Quellen zu Werken Scheidts auf der Grundlage der *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie²¹

1. Manuskripte und handschriftliche Zusätze in Drucken
 - 1.1. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Stammbuch des Conrad Ernst von Berlepsch (1588-1659) auf Thomasbrück und Großengottern, 1608-1654, S. 300 (SSWV 124 b, Anfangston c; datiert 29. 12. 1643; autograph)²².
-
- 21 Für Ausgaben gelten im folgenden die Siglen, die im Verzeichnis der Editionen (Anhang III) genannt sind.
 - 22 Vgl. *Musik, Tanz, Theater*, S. 230. – Auf die Quelle machte mich freundlicherweise Herr Dr. Eberhard Möller, Zwickau, aufmerksam.

- 1.2 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Sign. 8° Cantica Gebaueri, Johann Hermann Schein, *Cantional*, Leipzig 1627, ehem. Possessor Jonas Schrimpfius, 1646, handschriftlicher Zusatz auf der letzten Seite (SSWV 124 b, Anfangston c)²³.
- 1.3 Halle, Marienbibliothek, Sign. P. 1. 30 fol., Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova*, Hamburg 1624, handschriftliche Zusätze auf S. 259 und 263 (anonymer *Canon retrogradus*; autograph) sowie auf S. 261 (SSWV 541; datiert 1647; autograph)²⁴. Ausgabe: SSW 6/1, S. 120-121.
- 1.4 Kraków, Biblioteka Jagiellońska (aus den Beständen der ehem. Preuß. Staatsbibliothek Berlin) Sign. Mus. ms. 40 056, Claviertabulaturbuch, ehem. Possessoren (Caspar und) Johannes Plotz aus Brieg, 2. Viertel des 17. Jahrhunderts, fol. 49^v (SSWV 124 b, Anfangston c), fol. 50^v/¹, 50^v/², 51^r (SSWV 124 b, Anfangston g), fol. 52^r (SSWV 124 b, Anfangston f), fol. 66^r (SSWV 124 a, Anfangston g; sämtlich autograph). Ausgabe: SSW 6/1, S. 118.
- 1.5 Oldenburg, Niedersächsisches Staatsarchiv, Sign. Best. 259 J, Stammbuchblatt Nr. 2968 (SSWV 124 b, Anfangston c; datiert 29. 7. 1640; autograph)²⁵.
- 1.6 Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, Sign. Ms. XIV/714 (olim Ms. 8), Claviertabulaturbuch mit Claviermusik der 2. Hälfte des 16. und der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, späterer Possessor Prior Alexander Giessel (1694 bis nach 1726), fol. 13^v (SSWV 138), fol. 83^v (veränderte Fassung von SSWV 138). Ausgabe: SSW 7, S. <58>-<61>.
2. Drucke
- 2.1 Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova* [Teil I], Hamburg 1624, a) unter dem Porträt des Komponisten (SSWV 124 a), b) *Canon X* (SSWV 124 a). Ausgaben: DDT, S. VII und S. 82; SSW 6/1, S. 118.
- 2.2 Samuel Scheidt, *Pars secunda Tabulaturae* [= *Tabulatura Nova*, Teil II], Hamburg 1624, Nr. 12 (SSWV 138). Ausgaben: DDT, S. 147-151; SSW 6/2, S. 85-90.
- 2.3 Samuel Scheidt, *LXX. Symphonien Auff Concerten manir*, Leipzig 1644, Nr. 21 (SSWV 391), Nr. 51 (SSWV 421). Ausgaben: SSW 13, S. 23 und S. 62; ASA, H. 6, S. 2 f., H. 4, S. 12 f.

Anhang II: Verzeichnis von Scheidts Verarbeitungen der *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie

SSWV	Titel; Stimmzahl	Quellen	Ausgaben
124 a	Canon contrarius a quatuor vocibus in diapente [»In te, Domine, speravi«]; 4	1.4, 2.1	DDT, S. VII und S. 82; SSW 6/1, S. 118
124 b	Canon contrarius a quatuor vocibus in diapente [»In te, Domine, speravi«]; 4	1.1, 1.2, 1.4, 1.5	SSW 6/1, S. 118
138	Toccata super: In te, Domine, speravi; 4	1.6, 2.2	DDT, S. 147-151; SSW 7, S. <58>-<61> ²⁶ ; SSW 6/2, S. 85-90
391	Die I. Symphonia aus dem E; 3 + Bc.	2.3	SSW 13, S. 23; ASA 6, S. 2-3
421	Die I. Symphonia aus dem G <i>h</i> dur; 3 + Bc.	2.3	SSW 13, S. 62; ASA 4, S. 12-13

23 Vgl. *Samuel Scheidts Werke*, Bd. 7, S. <48>.

24 Vgl. Hünicken, S. 88.

25 Vgl. Schieckel, S. 603f.

26 Handschriftliche Fassung.

541	Canon a tribus vocibus in diapente post minimam [»In te, Domine, speravi«]; 3	1.3	SSW 6/1, S. 121
—	Canon retrogradus [»In te, Domine, speravi«] ²⁷ ; 3	1.3	SSW 6/1, S. 120

Anhang III: Bibliographie

I. EDITIONEN

Sigle Titel

ASA *Altonaer Scheidt-Ausgabe*

Symphonien, H. 4, hrsg. von Wolfgang Stolze, Hamburg 1981

Symphonien, H. 6, hrsg. von Wolfgang Stolze, Hamburg 1981

DDT *Tabulatura Nova*, Leipzig 1892, hrsg. von Max Seiffert (= DDT 1)

SSW *Samuel Scheidts Werke*

Bd. 6: *Tabulatura Nova*, Teil I und II hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1953

Bd. 7: *Tabulatura Nova*, Teil III, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1953

Bd. 13: 70 *Symphonien*, hrsg. von Christhard Mahrenholz und Hermann Keller, Hamburg 1962

Bd. 16: *Liebliche Kraftblümlein 1635 – Einzelwerke und ergänzte Torsi – Nicht ergänzte Torsi und verschollene Werke*, hrsg. von Erika Gessner, Christhard Mahrenholz und Christoph Wolff, Leipzig 1981

II. SEKUNDÄRLITERATUR²⁸

Albrecht, Hans, Art. *Bartfeld*, in: MGG 1 (1949-1951), Sp. 1342-1345

Blume, Friedrich, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931 (= Handbuch der Musikwissenschaft)

Burlas, Ladislav, Ján Fišer und Antonín Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*, Bratislava 1954
(Kurztitel: *Hudba*)

ders. u. a. (Hrsg.), *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava 1957 (Kurztitel: *Dejiny*)

Dirksen, Pieter, *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: SJB 13 (1991), S. 91-123

Dreyhaupt, Johann Christoph, *Pagus neletici et nudzici, Oder Ausführliche diplomatisch-historische Beschreibung des [...] Saal-Creyyses 1*, Halle 1749

EitnerQ 8 (1903)

Frotscher, Gotthold, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition 1*, Berlin 1935

Gombosi, Otto, *Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Oberungarn*, in: W. Lott u.a. (Hrsg.), *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag*, Berlin 1929, S. 38-47

Hoffmann-Erbrecht, Lothar, Art. *Praetorius, Jacob (I), Hieronymus, Jacob (II)*, in: MGG 10 (1962), Sp. 1556-1559

Hulková, Marta, *Levočská zbirka hudobní 1,2*, Diss. phil. SAV Bratislava 1986 (masch.)

²⁷ Autorschaft Scheidts nicht gesichert.

²⁸ In den Anmerkungen wird auf die Titel im allgemeinen nur durch die Nennung des Autorennamens verwiesen; bei mehreren Titeln eines Autors wird der im Verzeichnis angegebene Kurztitel verwendet.

- Hünicken, Rolf, *Samuel Scheidt. Ein althallischer Musiker. Sein Leben und Wirken*, Halle o. J. (1934) (= Hallische Nachrichten-Bücherei 16)
- Koch, Klaus-Peter, *Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts (SSWV)*, Halle 1989 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 6) (Kurztitel: SSWV)
- ders., *Das Claviertabulaturbuch von Caspar und Johannes Plotz. Bemerkungen zu Samuel Scheidt anhand der wieder aufgefundenen Handschrift Mus. ms. 40 056 der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin*, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung* (= Protokoll-Band 2 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988-1990), Bad Köstritz 1991, S. 229-243 (Kurztitel: *Plotz*)
- Mahrenholz, Christhard, *Einführung [in Scheidts »Tabulatura Nova«]*, in: SSW 7, S. <7>-<41> (Kurztitel: *Einführung*)
- ders., *Samuel Scheidt und die Orgel*, in: MuK 25 (1955), S. 38-50 (Kurztitel: *Orgel*)
- Musik, Tanz, Theater*, Auktionskatalog der Galerie Gerda Bassenge, Auktion 57 (Berlin, 24. 5. 1991), Berlin 1991
- Noske, Frits, *Sweelinck*, Oxford 1988 (= Oxford Studies of Composers 22)
- Schieckel, Harald, *Musikerhandschriften des 16.-17. Jahrhunderts in einer neuerworbenen Stammbuchsammlung des Niedersächsischen Staatsarchivs in Oldenburg*, in: *Genealogie* 32 (1983), S. 593-608 und 645-649
- Serauky, Walter, *Musikgeschichte der Stadt Halle 2/1. Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs*, Halle und Berlin 1939 (= Beiträge zur Musikforschung 6)
- Wolf, Johannes, *Handbuch der Notationskunde 2*, Leipzig 1919

Die Choralfantasien Heinrich Scheidemanns in den Pelpliner Orgeltabulaturen

von

MICHAEL BELOTTI

I

Heinrich Scheidemann (1595/96-1663), der weithin berühmte Organist an St. Katharinen in Hamburg, der Schüler Sweelincks und Lehrer Reinckens – seit der grundlegenden stilkritischen Untersuchung von Werner Breig¹ und den umfangreichen Editionen des Bärenreiter-Verlags², die den größten Teil seiner erhaltenen Kompositionen für die Praxis erschlossen, ist er unter den Organisten bekanntgeworden und als einer der führenden norddeutschen Orgelmeister vor Buxtehude anerkannt. Doch darf nicht übersehen werden, daß das durch die genannten Publikationen vermittelte Scheidemann-Bild gewisse Lücken aufweist. Bedeutsame Beispiele seiner Orgelkunst wurden lange vernachlässigt; so haben die Bemühungen um eine Edition und eine angemessene Würdigung der zahlreich überlieferten Motettenkolorierungen erst in jüngster Zeit eingesetzt³. Ein weiterer Werkbereich ist durch Echtheitsdiskussionen belastet. Dies ist vor allem deshalb erstaunlich, weil es sich um eine Gattung handelt, in der Scheidemann unbestritten als einer der großen Meister gilt: die Choralfantasie.

II

Die großangelegte Fantasie *Jesus Christus unser Heiland*, die nicht weniger als 237 Takte umfaßt, wurde bisher als Musterbeispiel der Gattung betrachtet. Hinzu kommen zwei kleiner dimensionierte Choralfantasien manualiter und die allein-stehende Bearbeitung des *Magnificat octavi Toni*. Die zweiklavierigen Verse innerhalb der Magnificat-Zyklen sind ebenfalls als Choralfantasien anzusprechen; hier forderte die Kürze des C.f. zu einer ausgedehnteren Bearbeitung heraus. Die Gesamtzahl beliefe sich demnach auf zwölf: drei Bearbeitungen (davon zwei manualiter) deutscher Choräle, neun über die Magnificat-Töne. Dieser gesicherte Bestand hat durch den Pelpliner Quellenfund eine Bereicherung erfahren.

-
- 1 Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum AfMw 3).
 - 2 Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke 1: Choralbearbeitungen*, hrsg. von Gustav Fock, Kassel 1967, *Orgelwerke 2: Magnificat-Bearbeitungen*, hrsg. von Gustav Fock, Kassel 1970, *Orgelwerke 3: Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. von Werner Breig, Kassel 1971.
 - 3 Soeben erschien eine vollständige Ausgabe der Motettenkolorierungen, hrsg. von Klaus Beckmann (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

1957 entdeckte Adam Sutkowski in der Bibliothek des Priesterseminars im polnischen Pelplin die sogenannten »Pelpliner Orgeltabulaturen«⁴, umfangreiche Musikalienbände in Tabulaturnotation aus der früheren Zisterzienserabtei Pelplin. Sie enthalten hauptsächlich Partituren von Vokalkompositionen, die vermutlich von Felix Trzcíński, einem zeitweilig abtrünnigen Klosterbruder († 1649), im Auftrag des Organisten kopiert wurden. Darüber hinaus erweisen sie sich als wertvolle Orgelmusikquelle: Eine etwas spätere Hand hatte auf freigebliebenen Seiten nicht weniger als zwölf Choralbearbeitungen hansestädtischer Organisten eingetragen: neben Scheidemann sind Franz Tunder (1614-1667, Organist an St. Marien in Lübeck), Nicolaus Hasse (1617-1672, Organist an St. Marien in Rostock) und Ewaldt (nach Klaus Beckmanns Vermutung Ewald Hintz [1613-1668, Organist an St. Johannis und St. Marien in Danzig])⁵ vertreten. Werner Breig erfuhr kurz vor dem Abschluß seiner stilkritischen Untersuchungen von dem Fund, konnte sich aber nicht dazu entschließen, die neuentdeckten Scheidemann-Stücke als authentisch anzuerkennen: »Die sehr unsorgfältig und fehlerhaft notierten Stücke zeigen Stilmerkmale der norddeutschen Choralbearbeitung um die Jahrhundertmitte (Ausführung auf zwei Manualen und Pedal, Kolorierung, Echo, fantasieartige Anlage), sind aber in ihrem Ablauf so zusammenhanglos, daß Scheidemann und Tunder die ihnen zugeschriebenen Choralbearbeitungen kaum in der hier aufgezeichneten Form geschrieben haben dürften.«⁶ Folgerichtig fehlen sie auch in der von Gustav Fock besorgten Gesamtausgabe der Choralbearbeitungen Scheidemanns.

Eine Edition von elf der zwölf Pelpliner Choralbearbeitungen legten Jerzy Gołos und Adam Sutkowski in der Reihe *Corpus of Early Keyboard Music* (im folgenden CEKM) vor⁷. Die dort gebotenen Notentexte schienen das Urteil Breigs zu bestätigen: Sie enthalten derartig viele satztechnische Ungereimtheiten, daß sie für die Praxis nicht verwendbar sind. Klaus Beckmann machte 1973 in seiner Gesamtausgabe der Orgelwerke Franz Tunders⁸ erstmals den Versuch, von zwei Choralbearbeitungen der Pelpliner Tabulaturen mit Hilfe textkritischer Methoden einen musikalisch überzeugenden Text vorzulegen. Zur gleichen Zeit edierte er auch die Kompositionen von Hasse und Ewaldt (Hintz) aus derselben Quelle⁹. Die unterschiedlichen Ansätze zur Textherstellung charakterisiert Beckmann wie folgt:

4 Signatur: 304, 305, 306, 307, 308, 308a. Siehe Adam Sutkowski, Art. *Pelpliner Orgeltabulatur* in: MGG 10 (1962), Sp. 1010 f.; ders. und Alina Osostowicz-Sutkowska, *The Pelplin Tabulature. A Thematic Catalogue*, Graz und Warschau 1963 (= *Antiquitates Musicae in Polonia* 1).

5 Anton Neunhauer und Ewald Hintz, *Drei Choralbearbeitungen*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1974, S. 4 f.

6 Breig (wie Anm. 1), S. 15.

7 *Keyboard Music from Polish Manuscripts 1: Organ Chorales by Nicolaus Hasse & Ewaldt, 2: Organ Chorales by Heinrich Scheidemann & Franz Tunder*, ed. by Jerzy Gołos and Adam Sutkowski, American Institute of Musicology 1965 und 1967 (= *Corpus of Early Keyboard Music* 10, 1 und 2).

8 Franz Tunder, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1974 (das Vorwort ist wie bei den in Anm. 5 und 9 genannten Editionen 1973 datiert). Die 4. Auflage 1985 enthält *Christ lag in Todesbanden* in einer überarbeiteten Fassung, die manche überzeugenderen Lösungen bietet.

9 Zu Ewaldt (Hintz) vgl. oben Anm. 5, zu Hasse vgl. Nicolaus Hasse, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1974.

»J. Golos und A. Sutkowski haben sich beim Erstdruck der Pelpliner Orgelwerke für eine rigoros wörtliche Wiedergabe des Quellentextes entschieden – ein unserer Meinung nach unzureichender editorischer Ansatz.«¹⁰ Beckmann versucht dagegen, den Text durch satztechnische Überlegungen zu heilen, wobei die schreibtechnischen Aspekte der Tabulaturnotation mitberücksichtigt werden. Die Alternative scheint also klar zu sein: quellengetreue Edition hier, kritisch gereinigter Text dort. Sie entspricht aber nur teilweise den Tatsachen. Von »rigoros wörtlicher Wiedergabe des Quellentextes« kann keine Rede sein, wenn ein Herausgeber die Quelle an vielen Stellen mißdeutet. Mangelnde Vertrautheit mit der deutschen Schreibschrift, auf der die Buchstabentabulatur aufbaut, mag der Grund sein, daß in der CEKM-Ausgabe öfter Buchstaben falsch gelesen werden (vor allem die Minuskeln a und e werden verwechselt). Darüber hinaus findet man falsche Rhythmisierungen und Oktavangaben. Viele Stellen, die in der Quelle einen schlüssigen musikalischen Kontext bieten, sind in der Ausgabe völlig entstellt und harmonisch sinnlos.

Hinzu kommt ein weiteres: Auch eine quellengetreue Edition kann nicht auf die Methoden der Textkritik verzichten, wenn der Quellenbefund so komplex ist wie im Fall der Pelpliner Tabulaturen. Die Tabulaturtexte sind mit einem Netz nachträglicher Eintragungen und Änderungen überzogen, die sich von der ursprünglichen Niederschrift meist deutlich abheben (durch andere Tintenfarbe, schmucklosere Formen der Tabulaturzeichen, ausgesprochen flüchtigen Duktus der Textbeischriften). Es ist nicht sicher, ob diese Nachträge vom Schreiber selbst stammen (der sich dann vom kalligraphischen Duktus des Haupttexts abgewandt hätte), oder ob eine andere Hand dafür verantwortlich zu machen ist; nicht auszuschließen ist, daß sie in mehreren Phasen unter Beteiligung einer zweiten Person entstanden. Jedenfalls zeigen die Eintragungen, daß ihr Urheber sich (vielleicht unter Anleitung eines Lehrers) gründlich mit den Stücken auseinandersetzte: Sie bestehen in Textmarken für die einzelnen Choralzeilen, Bemerkungen zur Satztechnik, Registrierhinweisen und Korrekturen am Tabulaturtext. Die meist sehr unglücklichen Verbesserungsversuche zeigen, daß diese Auseinandersetzung am Instrument erfolgte, ohne Rückgriff auf schriftliche Vorlagen. Oft verdient die ursprüngliche Fassung den Vorzug oder bietet zumindest Ansätze für eine Lösung, die vom Korrektor nicht erkannt worden waren. Eine Ausgabe, die nur das Endstadium des Texts wiedergibt, ohne die Vorstufen zu berücksichtigen, kann nicht als quellengetreu gelten. Freilich ist eine erschöpfende Darstellung des Quellenbefunds im Rahmen eines kritischen Berichts fast unmöglich. Von besonderem Wert ist daher die aufwendig gestaltete Faksimile-Ausgabe aller sechs Tabulaturbände, die ihr Entdecker vorgelegt hat¹¹. Die hervorragend ausgeführten mehrfarbigen Reproduktionen bieten umfassende Informationen und lassen kaum noch Zweifelsfälle offen. Wer sich mit irgendeiner Edition aus den Pelpliner Tabulaturen kritisch

10 Hasse (wie Anm. 9), S. 4.

11 *The Pelplin Tabulature* 1-6. Facs. ed. by Adam Sutkowski and Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz und Warschau 1964 und 1965 (= *Antiquitates Musicae in Polonia* 2-7). Die uns interessierenden Choralbearbeitungen sind in den Bänden 1-3 aufgezeichnet.

auseinandersetzt, sollte sich nicht allein auf den kritischen Bericht verlassen, sondern das Faksimile mit heranziehen.

Einige Beispiele mögen die Problematik des Quellentexts veranschaulichen. In T. 12 der Choralfantasie *Komm Heiliger Geist, Herre Gott* von Nicolaus Hasse sind unterhalb der Linie der Unterstimme zwei abweichende Ausgestaltungen notiert¹², die aufgrund graphologischer Merkmale als spätere Zufügungen identifiziert werden können:

Beispiel 1: Nicolaus Hasse, *Komm, heiliger Geist* (linke Hand)

12

Gołos-Sutkowski wie Beckmann notieren die drei Fassungen hintereinander als drei Takte und sehen sich gezwungen, den Sextgriff der rechten Hand zu verlängern. Die (offenbar aus der Spielpraxis erwachsenen) Nachträge sind an dieser Stelle als Zeugnisse einer kreativen Auseinandersetzung mit der vorgegebenen Komposition nicht ohne Wert, sollten aber in einer Edition als das behandelt werden, was sie sind: keine Bestandteile des Notentexts, sondern Varianten dazu.

Noch komplizierter sind die Verhältnisse in den Takten 5-7 der als Werk Heinrich Scheidemanns aufgezeichneten Choralfantasie *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*¹³. Hier wurden Alt und Tenor mehrfach korrigiert (Beispiel 2 auf S. 94). Die ursprüngliche Fassung enthielt eine Stimmkreuzung, die dem Bearbeiter anstößig erschien. Er führte daher zunächst den Alt in der eingestrichenen Oktave weiter bis zum d", bemerkte aber in T. 7, daß diese Lösung nicht praktikabel war. Er strich die hinzugefügte Oktavlinie wieder aus und versuchte eine Korrektur im Tenor: die halbe Note f' am Beginn von T. 6 wurde in zwei Viertel f' und f' aufgespalten, die Linie weitergeführt über e zum d, das jetzt als halbe Note rhythmisiert werden konnte. Auch dies war spieltechnisch noch zu kompliziert; deshalb setzte er jetzt in T. 5 an: aus der Viertelnote c' wurden zwei Achtel c' c, der Rest der Oktavlinie wurde gestrichen. Damit war der Übergang in die kleine Oktave bewerkstelligt. Jetzt wäre noch bei den ersten vier Tönen des Alts eine Anpassung der Oktavlage fällig gewesen, die aber unterblieb. Die ursprüngliche Lesart, die grifftechnisch

12 Ebenda Bd. 3, S. 2.

13 Ebenda, S. 262 f.

Beispiel 2: »H. S. M.«: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*«

a) Ursprüngliche Fassung von Alt und Tenor; b) Korrektur im Alt (verworfen); c) Korrektur im Tenor (verworfen); d) letzte Fassung des Tenors (der Alt entspricht der ursprünglichen Niederschrift)

The image shows four staves of musical notation, labeled a, b, c, and d. Staff a is the original manuscript for the Alto and Tenor parts, starting at measure 5. Staff b shows a correction in the Alto part, which is noted as 'verworfen' (rejected). Staff c shows a correction in the Tenor part, also noted as 'verworfen'. Staff d shows the final version of the Tenor part, with the Alto part corresponding to the original manuscript.

keine allzugroßen Probleme bietet, ist von der Linienführung her die überzeugendste. An einem solchen Beispiel (dem noch weitere hinzugefügt werden könnten) erweist es sich, wie wichtig es ist, auf die ursprüngliche Niederschrift zurückzugehen. Zwar haben die bisherigen Herausgeber den in dünner, flüchtiger Schrift hinzugefügten Beischriften mißtraut (Gołos-Sutkowski teilen sie nur in reichlich willkürlicher Auswahl mit, Beckmann verzeichnet sie im kritischen Bericht als Nachträge); sie haben aber nicht versucht, die verschiedenen Schichten des Tabulaturtexts voneinander zu scheiden, sondern haben immer die Endfassung zugrundegelegt – ein folgenschweres Versäumnis. Auf solch unzulänglicher Grundlage läßt sich weder eine quellengetreue Edition noch eine kritische Rekonstruktion des Originaltexts aufbauen. Textkritik beginnt mit der Feststellung des Quellentexts, nicht danach.

III

Mit seiner neuesten Edition aus den Pelpliner Orgeltabulaturen hat Klaus Beckmann für eine Überraschung gesorgt. Er gab die beiden Choralfantasien *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* als Werke von Franz Tunder heraus¹⁴. Damit ist der Diskussion um die Authentizität dieser Stücke eine völlig neue Wendung gegeben. Beckmann bemerkt dazu im Revisionsbericht: »eine stil-

14 Franz Tunder, *Zwei Choralfantasien*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1991.

kritische Prüfung« habe ergeben, »daß nicht 'H. S. M.' (= Heinrich Scheidemann), sondern vielmehr Franz Tunder als Komponist in Frage kommt«, und kündigt eine ausführliche Behandlung der Echtheitsfrage im Rahmen einer Studie über die Pelpliner Orgeltabulaturen an¹⁵. Der Benutzer der Ausgabe sieht dieser Publikation mit Spannung entgegen. Gleichzeitig regen sich in ihm allerlei Fragen: Ist das möglich? Kannten wir die Individualstile Scheidemanns und Tunders so schlecht, daß die Fehlzweisung nicht auffiel? Ist noch so wenig zu ihrer Erforschung geschehen?

Unsere Kenntnis der norddeutschen Orgelmusik war immer begleitet von Unsicherheiten und Fehlzweisungen. Auch einige Kompositionen ihres bekanntesten Vertreters, Dieterich Buxtehude, waren zeitweise umstritten; es sei nur an die Diskussion um die *Toccata d-Moll BuxWV 155* erinnert, deren Echtheit aufgrund satztechnischer Kriterien angezweifelt wurde, bis Klaus Beckmann, gestützt auf textkritische Beobachtungen, für die Verfasserschaft Buxtehudes eintrat¹⁶. Erst recht war die Musik der vorausgehenden Organistengenerationen Gegenstand von Echtheitsdiskussionen. Viele Choralbearbeitungen, die Max Seiffert 1943 als Kompositionen Sweelincks¹⁷ edierte, werden seit Werner Breigs Studie von 1960¹⁸ im Kreis seiner norddeutschen Schüler angesiedelt. Fritz Dietrich fand in den Franz Tunder zugeschriebenen Variationen *Jesus Christus unser Heiland* »Weckmannsche Züge«¹⁹, Josef Hedar und Willi Apel meldeten bei Weckmanns Zyklus *Ach wir armen Sünder* wegen der »Lieblichkeit« und der »ausgesprochen lyrischen Haltung der Komposition«²⁰ Zweifel an der Zuschreibung an. Die neu aufgebrochene Diskussion um die Scheidemannschen Choralfantasien gehört in die Tradition dieser Unsicherheiten. Diese Stücke galten ja als nicht für Scheidemann gesichert; in Breigs Werkverzeichnis werden sie unter den Nummern 75 und 76, also weit hinten unter den zweifelhaften Werken eingereiht. Der verdienstvolle Erforscher des Scheidemann-Stils hat die Frage »Scheidemann oder nicht?« im Raum stehengelassen; durch Beckmanns Edition wurde die Fragestellung verändert in »Scheidemann oder Tunder?«. Im Interesse der Forschung wie der Praxis muß nach einer Antwort gesucht werden. Die Überlieferung der Tastenmusik Scheidemanns ist ungewöhnlich reichhaltig; es ist daher durchaus möglich, Elemente seines Orgelstils zu benennen und in den Dienst der stilkritischen Argumentation zu stellen.

15 Ebenda, S. 23.

16 Josef Hedar, *Dieterich Buxtehudes Orgelwerke. Zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils*, Stockholm und Frankfurt 1951, S. 197; Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10), S. 204; Klaus Beckmann, *Echtheitsprobleme bei D. Buxtehudes freien Orgelwerken*, in: Kgr.-Ber. Bonn 1970, S. 341-343.

17 Jan Pieterszoon Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel. Tweede aanzienlijk vermeerderde druk naar de bronnen herzien en opnieuw ingeleid door Max Seiffert*, Amsterdam 1943.

18 Werner Breig, *Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: AfMw 17 (1960), S. 258-276.

19 Fritz Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 57.

20 Hedar (wie Anm. 16), S. 233-235; Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 584.

Aber hier erhebt sich eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit: Wie eindeutig können bestimmte Stilmittel einem Komponisten zugeordnet werden? Ist in jedem Fall sichergestellt, daß sie zur individuellen Tonsprache eines einzelnen und nicht zum gemeinsamen Formenvorrat der Zeit gehören? Unter Scheidemanns Namen sind 36 Choralbearbeitungen (wenn die Magnificat-Bearbeitungen nicht mitgerechnet werden, 29) überliefert, unter dem Tunders neun; eine Wendung, die durch ihr Auftreten in einigen Choralbearbeitungen Scheidemanns sich als typisch für diesen Komponisten präsentiert, könnte im viel kleineren Werkbestand Tunders allein durch die Zufälligkeit der Überlieferung nicht vertreten sein. Das Bild des Komponisten Scheidemann wird noch ergänzt durch weltliche Lied- und Tanzvariationen – ein Werkbereich, der bei Tunder völlig fehlt. Im Bezug auf Choralfantasien sind allerdings die Vergleichsmöglichkeiten durchaus günstig: sechs von neun erhaltenen Choralbearbeitungen Tunders gehören dieser Gattung an. Bei den Fantasien über deutsche Choralmelodien ist auf seiten Tunders sogar ein Übergewicht zu konstatieren.

Ein Umstand, der die eindeutige Zuordnung von Stilelementen zu einem bestimmten Komponisten erschwert, ist die oft zu beobachtende Entlehnungs- und Parodierungspraxis. Oft greift ein Komponist Techniken, Wendungen, ja ganze Sätze eines anderen auf und integriert sie in sein eigenes Werk. Das bekannteste Beispiel sind die Magnificat-Bearbeitungen von Jacob Praetorius, die an die Magnificat-Zyklen seines Vaters Hieronymus anknüpfen. Delphin Strungk übernimmt in seiner Motettenkolorierung *Ecce Maria genuit nobis* die Echotechnik Scheidemanns (bis hin zu einzelnen Motiven und harmonischen Wendungen, die deutlich auf dessen *Dic nobis Maria* als Vorbild hinweisen). Franz Tunder war mit Weckmann befreundet; die »Weckmannschen Züge« in der Variationsreihe *Jesus Christus unser Heiland*, die in einer guten Quelle²¹ mit den Initialen »F. T.« überliefert ist, können sehr wohl als bewußte Übernahme erklärt werden. So wird im ersten Vers die Weckmannsche Darstellungsweise mit Doppelpedal übernommen, aber eine Tundersche einstimmige Initialfigur vorausgeschickt. Nicht immer lassen sich solche Beziehungen eindeutig feststellen. Das Repertoire der Pelpliner Tabulaturen enthält ein problematisches Beispiel: Beckmann verweist auf die »nahezu wörtlichen Übereinstimmungen«²² zwischen T. 58-59 der Fantasie *Ein feste Burg* von »H. S. M.« und T. 68-69 der C-Dur-Bearbeitung *Was kann uns kommen an für Not* von Tunder (die gleichfalls der Pelpliner Quelle entstammt). Darf man daraus schließen, daß beide Stücke vom selben Komponisten sein müssen? Oder hat Tunder hier eine Wendung seines älteren Kollegen aufgegriffen? Oder ist die Übereinstimmung rein zufällig? Die zu Anfang gleichlautenden Melodielinien der betreffenden Choralzeilen konnten sehr wohl zu einer über zwei Takte hinweg gleichlautenden Diminutionsweise angeregt haben, ohne daß man an eine bewußte Übernahme zu denken braucht. Zu einer Entscheidung in der Verfasserfrage kann diese Beobachtung also wenig beitragen.

21 Lüneburger Tabulatur KN 209 (Nr. 48).

22 Tunder (wie Anm. 14), S. 23.

IV

Im folgenden sollen einige quellen- und stilkritische Gesichtspunkte zusammengetragen werden, die vielleicht zu einer Klärung verhelfen können. Ihr Ziel ist es zu zeigen, daß die beiden Choralfantasien sehr wohl für Scheidemann in Anspruch genommen werden können; daß sie unverwechselbare Merkmale des Scheidemann-Stils aufweisen, andererseits aber auch dem bisher bekannten Bild, vor allem in Bezug auf die Bedeutung Scheidemanns als Komponist von Choralfantasien, neue Aspekte hinzufügen. Für die quellenkritische Argumentation sind drei Gesichtspunkte maßgeblich: 1. die Bedeutung der Pelpliner Orgeltabulaturen als Scheidemann-Quelle, 2. notationstechnische Eigenarten der Choralbearbeitungen Franz Tunders, 3. das Repertoire der einzigen Quelle, die zu einer der beiden Fantasien eine wenngleich stark bearbeitete Konkordanz bietet.

Zu 1. Die Pelpliner Tabulaturen enthalten nicht weniger als fünf Choralbearbeitungen mit der Verfasserangabe »H. S. M.«. Darunter befinden sich neben den beiden umstrittenen Choralfantasien ein zweifellos echtes Werk und zwei ausgesprochene Problemfälle. Bei den letzteren handelt es sich um eine kleine vierstimmige Bearbeitung (*Jesus Christus unser Heiland*) und eine dreistimmige (*Gott der Vater wohn uns bei*), die den C.f. jeweils im Baß durchführen²³. Die Kontrapunktierungsmotive entstammen eindeutig dem Figurenvorrat der Sweelinck-Schule, sind aber in so ermüdender Weise angewendet, daß man zögert, die Bearbeitung mit Scheidemann oder einem anderen bekannten Angehörigen dieser Schule in Verbindung zu bringen. *Jesus Christus unser Heiland* beginnt vielversprechend in typisch Scheidemannscher Imitationstechnik und endet mit einfallslosen Sequenzierungen. Es wurde nachträglich, wohl wegen der mehrfach auftretenden Stimmkreuzungen, für zweiklavierige Ausführung eingerichtet. *Gott der Vater wohn uns bei* ist in einer sehr fehlerhaften Fassung überliefert. Es ist sogar möglich, daß ein Teil der Bearbeitung ausgelassen wurde (die Wiederholung der Melodiezeilen drei bis sechs fehlt); man wird das aber kaum bedauern bei einem Stück, das ein Motiv nach dem anderen über mehrere Takte hinweg durchführt, ohne einen inneren Zusammenhang zu schaffen. Es könnte allenfalls als Unterrichtsbeispiel zur Veranschaulichung und Einübung verschiedener Diminutionsformeln betrachtet werden; vom bewußt künstlerisch durchgeformten übrigen Tastenwerk Scheidemanns muß es jedenfalls scharf geschieden werden.

In der Scheidemann-Literatur wurde bisher nicht erwähnt, daß die Pelpliner Tabulaturen auch die Choralfantasie *Jesus Christus unser Heiland* enthalten²⁴. Dieses Stück hat Konkordanzen in zwei durchaus verlässlichen Handschriften²⁵ und kann als gesichertes Werk Scheidemanns gelten. Dadurch erscheint die Bedeutung der Pelpliner Tabulaturen als Scheidemann-Quelle wieder in einem günstigeren Licht.

23 Beide Choralbearbeitungen wurden im zweiten Band der in Anm. 7 genannten Ausgabe veröffentlicht (S. 26 und 30).

24 Am Ende des dritten Tabulaturbands (S. 293-301), in unmittelbarem Anschluß an Tunders *Christ lag in Todesbanden*. Diese Niederschrift wird weder im Inhaltsverzeichnis der Faks.-Ausgabe noch in den bisherigen Scheidemann-Editionen erwähnt.

25 In der Zellerfelder Tabulatur 1, S. 111, und der Lübbenauer Tabulatur Lynar B 4, f. 2^v. Vgl. die in Anm. 2 genannte Edition (Scheidemann, *Orgelwerke* 1).

Für die weitere Diskussion ist vor allem bedeutsam, daß *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* ebenfalls Beispiele der Gattung Choralfantasie darstellen, der der Schreiber anscheinend ein besonderes Interesse entgegenbrachte: Von den sieben Orgelkompositionen anderer Komponisten, die er in die Tabulaturbände eintrug, sind nicht weniger als fünf Choralfantasien. Der Gedanke liegt nahe, daß schon bei Scheidemann die Fantasien einen eigenen Werkbereich bildeten, der von den übrigen, meist zyklisch angelegten Choralbearbeitungen deutlich abgegrenzt ist.

Zu 2. Ein wesentliches Element der Choralfantasie sind Echowirkungen, die auf der Orgel durch den Wechsel der Solostimme (oder des ganzen Manualsatzes) vom Soloklavier (Rückpositiv) auf das Begleitmanual (Organo) hervorgebracht werden. In den Tabulaturhandschriften werden Anweisungen zum Echospiel in der Regel durch die entsprechenden Werkbezeichnungen (»Ruc:«, »Rüg:« und »Org:«) gegeben; oft auch werden die Anteile von Hauptwerk und Rückpositiv auf verschiedenen Ebenen notiert. In der Überlieferung der Choralfantasien Franz Tunders finden wir gelegentlich, besonders bei Echowiederholungen kurzer mehrstimmiger Phrasen, eine andere Art der Bezeichnung: statt der Manualangaben stehen dynamische Anweisungen wie »P.« und »F.« oder ihre deutschen Entsprechungen »scharf« und »sanft«. Die umständliche Notierung auf zwei Ebenen entfällt dadurch. Da diese Eigenart sowohl in den Pelpliner Tabulaturen wie in der zuverlässigen Lüneburger Tabulatur KN 209²⁶ anzutreffen ist, darf angenommen werden, daß sie auf Tunder selbst zurückgeht. In den Pelpliner Scheidemann-Stücken ist sie nicht zu finden.

Charakteristisch für Scheidemann ist ferner die Schreibweise der Triolenachtel gegen Ende des Echoabschnitts von *Ein feste Burg*, die grundsätzlich in Gruppen zu je drei zusammengefaßt werden, obwohl nicht der Viertelwert, sondern der Halbwert dreigeteilt ist. Diese Art der Triolierung ist in der Sweelinck-Schule vorherrschend. Bei der scheinbar falschen Gruppierung handelt es sich um eine Schreibkonvention ohne musikalischen Aussagewert. Tunder unterscheidet dagegen zwischen ungerader (3 und 3) und gerader Gruppierung (4 und 2).

Zu 3. *Ein feste Burg ist unser Gott* findet sich in der Lüneburger Tabulatur KN 208/1 in einer stark verkürzten, für Manualiter-Ausführung bestimmten Fassung²⁷. Dieser Tabulaturband enthält mehrere Kompositionen Scheidemanns – teils mit seinen Initialen gezeichnet, teils anonym, oft in entstellender Bearbeitung. Dagegen ist es bisher nicht gelungen, ein Stück dieser Sammlung mit Franz Tunder in Verbindung zu bringen. Somit spricht auch das Vorhandensein dieser Konkordanz mehr für Scheidemann.

26 In den zweimanualigen Choralbearbeitungen Nr. 34 (*Auf meinen lieben Gott*) und Nr. 72 (*Komm Heiliger Geist, Herre Gott*). Vgl. die in Anm. 8 genannte Edition von Klaus Beckmann.

27 Margarete Reimann (Hrsg.), *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208¹*, Frankfurt 1957 (= EdM 36), Nr. 2, S. 4 f.

V

Wir kommen zu den Merkmalen, die an den Kompositionen selbst feststellbar sind. Als erstes wäre ein eher äußerliches, aber nicht unwichtiges Kriterium zu erwähnen. Der Klaviatrumumfang, den die beiden Stücke voraussetzen, entspricht genau dem, den Gustav Fock für die Hamburger Katharinenorgel zur Zeit Scheidemanns festgestellt hat²⁸: im Pedal ist die unterste Oktave verkürzt, d. h. es fehlen die Halbtöne Cis Dis Gis (vgl. dazu in *Allein zu dir* T. 13/14 die Baßlinie A G Fis fis gis a), und der höchste Ton ist c'. Hauptwerk und Rückpositiv haben die kurze Oktave, in der außer Cis, Dis und Gis auch Fis fehlt, und die höchsten Töne sind g" a" ohne gis" (gis" findet sich in beiden Choralfantasien je einmal; die Erhöhung gehört aber eindeutig der nachträglichen Schicht an).

Die eigentliche stilkritische Argumentation muß sich mit dem Figurationsstil und den angewandten Durchführungstechniken sowie den Problemen des Aufbaus der Stücke beschäftigen. Dabei ist es nötig, den Vergleichsrahmen ziemlich weit zu fassen, da die Pelpliner Fantasien den ganzen Reichtum Scheidemannscher Tastenkunst ausbreiten.

Eine immer wiederkehrende Eigenart des Scheidemannschen Figurationsstils ist, daß durch mehrfache Wiederholung eines kurzgliedrigen rhythmischen Motivs ein Spannungsbogen aufgebaut wird. Dadurch ist es möglich, einige dieser Motive als typisch Scheidemannsch zu benennen. Pieter Dirksen nennt in seiner Studie über eine Madrigalkolorierung Scheidemanns unter anderem die »Anapäst-Formel«²⁹, die namentlich in der linken Hand in charakteristischer Ausgestaltung auftritt (Beispiel 3 a-b), das von einer punktierten Achtelnote abfedernde Motiv (Beispiel 3 c-d) und die Oktavzerlegung einer in daktylische Gruppen aufgelösten Linie (Beispiel 3 e-g).

Beispiel 3 (Heinrich Scheidemann)

a) *Mensch, wiltu leben seliglich*b) *Ein feste Burg ist unser Gott*c) *Praeambulum in e*

28 Vgl. die in Anm. 2 genannte Edition (Scheidemann, *Orgelwerke* 1), S. IV.

29 Vgl. die in Anm. 3 genannte Studie, S. 339 f.

d) *Ein feste Burg ist unser Gott*e) *Engelische Mascarata*f) *Ein feste Burg ist unser Gott*g) *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*

Tunder mag in dieser Art der Figuration die Gefahr der rhythmischen Erstarrung gesehen haben; jedenfalls vermeidet er in seinen Kolorierungen scharfkantige rhythmische Motive und strebt möglichst viel Abwechslung in der Linienführung an. Die Oktavzerlegungstechnik wird von ihm mit charakteristischen Abwandlungen übernommen (Beispiel 4): Er vermeidet den Nonensprung und gibt der Linie stärkere harmonische Aussagekraft.

Beispiel 4: Franz Tunder, *Was kann uns kommen an für Not* (C-Dur)

Textkritische Anmerkung: Die 8. Note von T. 51 heißt in der Quelle g".

Scheidemann verwendet mit Vorliebe aneinandergereihte punktierte Figuren, oft in zweistimmiger Führung, um einen ausgedehnten Bereich auf dem Soloklavier zu durchmessen; gegenüber seiner Vorlage bewegt er sich dabei ziemlich frei:

Beispiel 5 (Heinrich Scheidemann)

a) *Magnificat octavi Toni*

b) *Dic nobis, Maria* (mit dem Cantus der Modellkomposition von Giovanni Bassano)

The musical score for 'Dic nobis, Maria' consists of two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics '-tis, et glo - ri - am vi -' and a lute tablature starting at measure 32. The second system shows the vocal line with the lyrics '- di re - sur - gen - tis.' and a lute tablature starting at measure 35. The tablature is written in a style typical of early 17th-century manuscripts, using numbers 1-7 on a six-line staff.

c) *Ein feste Burg ist unser Gott*

The musical score for 'Ein feste Burg ist unser Gott' shows a lute tablature starting at measure 50. The notation is a single-line tablature with numbers 1-7, representing the fret positions on the strings.

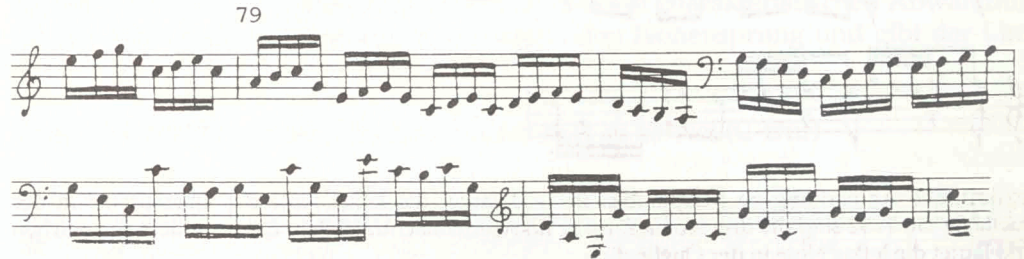
Textkritische Anmerkung zu Beispiel 5 c: In T. 51 lautet die letzte Note der Oberstimme in der Quelle *fis*"; in T. 52 sind die drei Noten *f*" im 1. Taktviertel nachträglich in *fis*" verändert; im gleichen Takt lautet die letzte Note in der Quelle *d*".

Die aus dem Schlußton einer Zeile hervorquellenden weitgeschwungenen Passagen haben gleichfalls Entsprechungen in den Magnificat-Bearbeitungen:

Beispiel 6 (Heinrich Scheidemann)

a) *Magnificat tertii Toni* (Versus 2)

The musical score for 'Magnificat tertii Toni' (Versus 2) shows a lute tablature starting at measure 103. The notation is a single-line tablature with numbers 1-7, representing the fret positions on the strings.

b) *Magnificat tertii Toni* (Versus 2)c) *Magnificat octavi Toni*d) *Ein feste Burg ist unser Gott*e) *Ein feste Burg ist unser Gott*

Textkritische Anmerkung zu Beispiel 6 e: Die 12. Note von T. 81 lautet in der Quelle c.

Als zusätzliches – wenngleich nicht entscheidendes – Argument können einige Diminutionsfiguren angeführt werden, die in gesicherten Werken Scheidemanns anzutreffen sind. Beispiel 7 enthält in der linken Spalte Ausschnitte aus a) dem *Praeambulum in d*, b) dem *Praeambulum in C* und c) dem 2. Versus des *Magnificat secundi Toni*, denen in der rechten Spalte mit Passagen aus *Ein feste Burg ist unser Gott* gegenüberstehen, wobei die wörtliche Übereinstimmung zwischen dem kolorierten Melodieanfang »Ein feste Burg« und der verzierten Schlußformel des zweiten Magnificat-Tons besonders auffällig ist.

Beispiel 7

Die Pelpliner Fantasien enthalten eine Fülle verschiedener Durchführungstechniken: Imitation, Sequenzierung, Echo, Echo mit Stimmtausch, kolorierter C.f. in Diskant- und Tenorlage, solistisch hervorgehobene Gegenstimme, Fragmentierung usw. Parallelen findet man vor allem in den Magnificat-Versen, aber auch in den Choralfantasien jüngerer Meister. Es seien daher nur die Techniken der Eröffnung eingehender behandelt, um den stilgeschichtlichen Ort der umstrittenen Stücke zu verdeutlichen.

Beide Choralfantasien beginnen mit einer Vorimitation der ersten Choralzeile, und beide führen den ersten Stollen recht kurz, nämlich einmal in der Art eines monodischen Orgelchorals durch. Die erste Technik findet sich häufig bei Scheidemann, nie bei Tunder; die zweite mehrfach bei Tunder, aber sonst nicht bei Scheidemann. Beide verlangen nach näherer Erläuterung.

Scheidemann hält an der Vorimitation fest, Tunder läßt sie fallen; der Hamburger beginnt motettisch, der Lübecker solistisch, mit dem ersten Melodieton oder einer darauf hinführenden Initialfigur auf dem Soloklavier. Auch Scheidemann hat später diesen Schritt vollzogen: im dritten Vers der 1648 komponierten Variationsreihe *Mensch wiltu leben seliglich* setzt der kolorierte C.f. sofort auf dem Rückpositiv ein. Der imitierende Beginn der beiden Choralfantasien stellt also ein konservatives Element dar; Buxtehude kennt in seinen kolorierten Chorälen beide Arten der Eröffnung, die motettische und die solistische. Ungewöhnlich ist die Einsatzfolge Tenor-Alt-Sopran-Baß (der Baß setzt also nach der Solostimme ein), die aber auch bei Weckmann und wiederum bei Buxtehude (*Ach Herr, mich armen Sünder* BuxWV 178) zu finden ist.

Die Erklärung für die nur einmalige Durchführung des ersten Stollens ist denkbar einfach: Es handelt sich um eine Frage der kompositorischen Ökonomie, da dieser Teil der Melodie wiederholt wird und beim zweiten Mal ausführlicher behandelt werden kann. Beispiele dafür finden sich außer bei Tunder bei Weckmann und Buxtehude (*Nun freut euch lieben Christen gmein* BuxWV 220). Daß eine Entsprechung im Werk Scheidemanns fehlt, liegt daran, daß keiner seiner übrigen Choralfantasien eine Strophe in Barform zugrundeliegt.

Sprechen somit viele Details für Scheidemann, so bereitet der Bauplan der beiden Fantasien, insbesondere von *Ein feste Burg ist unser Gott*, manche Schwierigkeiten. Das dreimalige Durchlaufen des Chorals (koloriert – Echo - koloriert) mit den ziemlich spannungsarmen Regionen am Beginn des zweiten und dritten Abschnitts und der höchst ungleichen Verteilung der Gewichte wirkt befremdlich. Das Fehlen der Stollenteile beim dritten Durchgang könnte lückenhafte Überlieferung vermuten lassen. Die Konkordanz in der Lüneburger Tabulatur 208/1 ist nicht geeignet, ein zutreffenderes Bild vom Gesamt Ablauf zu vermitteln: sie umfaßt nur 48 Takte gegenüber 261 der Pelpliner Fassung. Das Verhältnis der Pelpliner Aufzeichnung zur Lüneburger Fassung wird unterschiedlich beschrieben und erklärt. In der Einleitung der Ausgabe von Gołos-Sutkowski ist zu lesen: »The Pelplin version, therefore, seems to be greatly enlarged in comparison with the Lüneburg version.«³⁰ Das würde bedeuten, daß die kürzere Bearbeitung als Vorlage für die längere diente (wer jeweils der Urheber war, bleibt offen). Apel meint hingegen, »daß in Pelplin das originale Werk vorliegt, in Lüneburg eine für kleinstädtische Verhältnisse angefertigte Abkürzung und Zusammenstoppelung.«³¹ Breig sieht in beiden Fassungen Parodien eines kolorierten Orgelchorals: »Die Lüneburger Fassung wäre dann eine Reduktion (...), die Pelpliner Fassung eine Erweiterung vor allem durch Ausdehnung der Zeilenzwischenspiele.«³²

Eine Untersuchung der Lüneburger Aufzeichnung zeigt, daß es sich dabei nicht um eine in sich geschlossene Komposition handelt; allzudeutlich tritt hervor, daß ihre einzelnen Zeilendurchführungen nur verbindungslos nebeneinandergesetzte Ausschnitte aus einem größeren Ganzen sind. Fast das gesamte Tonmaterial findet sich in der größeren Bearbeitung wieder: Die Durchführungen der beiden Stollen sind dem ersten Hauptteil entnommen und schließen mit einer kurzen Reminiscenz an den Echoabschnitt (die Echotechnik selbst hat den Bearbeiter offenbar nicht interessiert); die Bearbeitung des Abgesangs folgt zunächst dem dritten Abschnitt der Pelpliner Fassung, ersetzt aber das großangelegte Finale durch eine ziemlich unorganisch wirkende Schlußpassage über mehrere Takte. Der Satz ist auf Dreistimmigkeit reduziert, jede Melodiezeile wird nur einmal in der Oberstimme dargestellt. Durch die rigorosen Kürzungen wirken die musikalischen Verläufe unvollständig. In der Zeile »Er hilft uns« fehlt der Lüneburger Fassung nicht nur ein Glied der Imitation des Kopfmotivs (Pelplin T. 21 entspricht Lüneburg T. 20), wodurch eine rhythmische Stauung entsteht, sondern auch die zweite, noch reicher ausgeschmückte Durchführung, mithin das Element der Bekräftigung und Steigerung. Damit dürfte hinlänglich deutlich geworden sein, daß eine Reduktion der in den Pelpliner Tabulaturen festgehaltenen längeren Fassung vorliegt.

Es ist andererseits nicht möglich, aus der längeren Fassung eine Originalform in Gestalt eines kolorierten Orgelchorals zu rekonstruieren. Dies gilt besonders für den ersten Hauptteil, wo die mehrfachen Zeilendurchführungen in ihrer Abfolge durchaus plausibel sind. Die ausladende Kolorierung der zweiten, dritten und vierten Choralzeile läßt sich nicht auf eine Grundform zurückführen, ohne in die

30 *Keyboard Music from Polish Manuscripts* (wie Anm. 7), Bd. 2, S. VII.

31 Apel (wie Anm. 20), S. 363.

32 Breig (wie Anm. 1), S. 16.

Linienführung empfindlich einzugreifen. Die packende kanonische Verarbeitung der Zeile »Mit Ernst er's jetzt meint« sprengt den Rahmen eines monodischen Orgelchorals und läßt sich nur als Teil einer fantasieartigen Behandlungsweise verstehen. Eher könnte der dritte Abschnitt, der von den fünf Zeilen des Abgesangs drei nur je einmal durchführt, als ausgeweiteter kolorierter Choral betrachtet werden. Doch auch hier erweist sich die Lüneburger Fassung nicht als die ursprüngliche kleinere Ausführung, sondern als ziemlich ungeschickte Kürzung; schon Apel beanstandete den abrupten Übergang von A-Dur nach C-Dur (T. 37/38; dazwischen sind sechs Takte, T. 238-243 der Pelpliner Fassung, ausgefallen). Wäre es möglich, daß schon die Pelpliner Fassung zu Beginn des dritten Abschnitts (ab T. 216) unvollständig ist? Die Zeilendurchführungen sind recht knapp gehalten, und am Anfang treten Stockungen ein, denen freilich eine rhetorische Wirkung nicht abzuspüren ist. Es scheint, daß dieser dritte Durchlauf absichtlich knapp gehalten wurde, um das Finale vorzubereiten. Was wäre nach der ausführlichen Behandlung des Chorals im ersten und zweiten Abschnitt denn noch zu sagen gewesen?

Es will nicht gelingen, die Pelpliner Bearbeitung als redigierte Fassung zu erweisen. Die Erfahrung am Instrument lehrt, daß das Stück sich durchaus wirkungsvoll darstellen läßt. Nicht zu übersehen sind einige Stellen mit geringer Spannungsdichte zu Beginn des zweiten und dritten Abschnitts. Sie können, wie auch die ungleiche Verteilung der Gewichte, damit erklärt werden, daß die Fantasie aus der Improvisation erwuchs und bei der schriftlichen Fixierung nur begrenzt Formung erfuhr. Es ist nur natürlich, daß ein Improvisator nach den großen Steigerungen gegen Ende des ersten und zweiten Abschnitts eine Phase der Sammlung benötigt.

Allein zu dir besticht dagegen durch seinen wohldurchdachten Aufbau. Die Bearbeitung folgt dem Gang der Melodie und vermeidet die Verselbständigung einzelner Techniken: Das Echo hat seinen Platz als Teil der Durchführung der letzten Choralzeile, die virtuose Coda wächst aus dem Schlußton des C.f. heraus und wirkt nicht angehängt wie ihr Gegenstück. Die unterschiedliche Länge der einzelnen Zeilendurchführungen ist klar von strukturellen Erwägungen bestimmt: Am kürzesten ist – aus den oben genannten Gründen – die Durchführung des ersten Stollens, am längsten die Bearbeitung der Schlußzeile; daneben bildet sich ein zweites Zentrum um die gleichlautenden Melodiezeilen fünf und sechs. Die darauffolgenden Zeilen werden nicht sehr ausgedehnt, aber unter intensivem Einsatz satz- und spieltechnischer Mittel durchgeführt (T. 106 verlangt Doppelpedal in einer für die Scheidemann-Reincken-Schule typischen Weise als Markierung eines Höhepunkts³³). Diese Choralfantasie könnte als gleichberechtigtes Beispiel neben *Jesus Christus unser Heiland* treten.

33 So verwendet auch Buxtehude die Doppelpedaltechnik etwa in T. 80 des *Te Deum* BuxWV 218 oder in T. 74 des *Praeludiums* C-Dur BuxWV 136. Weckmann und Tunder kennen noch eine andere Anwendungsweise zur Darstellung eines Tenor-C.f. innerhalb eines vollstimmigen Plenumsatzes. Siehe dazu vom Verf., *Buxtehude und die norddeutsche Doppelpedaltradition*, in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*. Bericht über das Lübecker Symposium 1987, Kassel 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), S. 235-244.

Doch bleibt noch eine Schwierigkeit bestehen, die aus den verschiedenen Grundhaltungen der unter Scheidemanns Namen überlieferten Choralfantasien resultiert. *Jesus Christus unser Heiland* stellt die Darstellung des C.f. in den Mittelpunkt. Die Imitationstechnik nimmt breiten Raum ein, wie auch aus den ausgedehnten Zeilenvorimitationen zu ersehen ist. Der Gestaltungsansatz dieser Fantasie ist noch wesentlich von der Chormotette bestimmt.

Die Pelpliner Fantasien zeigen dagegen einen ausgesprochen solistischen Zugriff. Die Hinwendung von der vokalen zur instrumentalen Tonsprache ist noch entschiedener vollzogen, imitatorische Behandlung weitgehend durch Sequenzierung ersetzt. Die Mensur wird, auch innerhalb einer Choralzeile, variabel gehandhabt; so erscheint in *Allein zu dir* die Choralzeile »der mir aus Nöten helfen kann« (T. 79-96) zunächst in Vierteln (teils mit verkleinertem Kopfmotiv), dann auf verschiedenen Tonstufen in Achteln und zuletzt fast unverziert in halben Noten. Es kann sogar vorkommen, daß die metrische Struktur einer Choralzeile völlig verzerrt erscheint, wie in T. 20-24 von *Ein feste Burg* (im oberen System ist die rhythmische Grundgestalt gegeben, wie sie in T. 4-10 auftritt):

Beispiel 8

rhythmische Grundgestalt (vgl. T. 4-10)

Textkritische Anmerkung: Als 4. Note von T. 20 steht in der Quelle c' statt c".

Melodiefragmente werden sequenzierend durchgeführt, der C.f. besonders an den Zeilenschlüssen bis zur Unkenntlichkeit paraphrasiert, die Schlußnoten der Zeilen werden zum Ausgangspunkt weit ausschwingender virtuoser Passagen. Wenn man bisher in *Jesus Christus unser Heiland* die Synthese motettischer und solistischer, vokaler und instrumentaler Satzprinzipien in idealer Weise verwirklicht sah, mußte diese freie Behandlungsweise Verunsicherung auslösen. Daraus ergibt sich fast zwangsläufig die Frage, ob sich hier der Gestaltungswille einer jüngeren Generation Ausdruck verschafft. In der Tat finden sich viele der genannten Merkmale in den Choralfantasien Franz Tunders wieder.

Die fantasieartige Bearbeitungsweise kennt freilich keine festen Regeln. Es gibt nicht die »Form« der Choralfantasie, es gibt nur verschiedene Ausprägungen des solistischen Durchführungsansatzes. Man kann auch keinen Idealtypus einer Scheidemannschen Choralfantasie aufstellen: Der Katharinenorganist verfügte über einen beträchtlichen Fundus von Bearbeitungstechniken und Kolorierungsfiguren, aus der er nach Belieben auswählen konnte. Dies wird deutlich, wenn man außer den Fantasien über deutsche Choräle auch die Magnificat-Bearbeitungen zum Vergleich heranzieht, die das Bild nicht unwesentlich ergänzen. Sie zeigen (und auch

mehrere der angeführten Notenbeispiele ließen es erkennen), daß die Elemente der freieren Durchführungstechnik schon bei Scheidemann vorhanden sind: in den zweiklavierigen Bearbeitungen des dritten und sechsten Tons, vor allem aber in der alleinstehenden Fantasie über den VIII. Ton³⁴. Der Pelpliner Fund rückt die stilistische Verwandtschaft zwischen Scheidemann und Reincken in ein helleres Licht.

VI

Die Untersuchung hat ergeben, daß die Komponistenangabe »H. S. M.« für die Choralfantasien *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* in den Pelpliner Tabulaturen als glaubwürdig anzusehen ist. Sie weisen eine Fülle typisch Scheidemannscher Bearbeitungselemente auf, teilweise in ungewohnter Anwendung, die auf die Organisten der jüngeren Generation anregend wirkte. Damit erfährt unser Bild des Organisten und Komponisten Scheidemann eine Bereicherung. Die Choralfantasien präsentieren sich als ein bedeutsamer eigenständiger Werkbereich im Schaffen des Katharinenorganisten.

Gegen die Verfasserschaft Franz Tunders sprechen sowohl quellen- wie auch stilkritische Gesichtspunkte. Dem Ruhm des jüngeren Meisters tut dies keinen Abbruch, verbleiben doch genügend Beispiele seiner Orgelkunst, die ihn nicht als Nachahmer, sondern als Musiker mit ganz eigener Expressivität ausweisen. Gerade die Pelpliner Tabulaturen enthalten zwei bemerkenswerte Zeugnisse dafür: die Choralfantasien *Christ lag in Todes Banden* und *Was kann uns kommen an für Not* (in C-Dur, leider unvollständig überliefert).

Es bleibt zu wünschen, daß die bislang umstrittenen Choralfantasien Scheidemanns auch in der Praxis lebendig werden. Gerade die improvisatorische Struktur von *Ein feste Burg* stellt den Spieler vor reizvolle Aufgaben. Ein aufgrund eingehenden Studiums der Quelle kritisch hergestellter Text, der der Originalgestalt durch behutsame Emendationen nahezukommen versucht, bleibt ein Desiderat. In Beckmanns Edition ist ein Anfang dazu gemacht, es werden aber weitere Bemühungen notwendig sein. Und: Es muß gefordert werden, daß *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* endlich als Kompositionen Heinrich Scheidemanns anerkannt werden.

34 Daß diese Fantasie von Scheidemann verfaßt ist, kann trotz des Fehlens einer Autorangabe in der Quelle Ze 1 (der für die Eintragung des Titels freigelassene Schreibraum blieb ungenutzt) nicht zweifelhaft sein; sie ist in unmittelbarem Anschluß an den vollständigen Magnificat-Zyklus Scheidemanns notiert, und ihre Bearbeitungstechnik weist deutliche Parallelen zu den ausgedehnten zweiklavierigen Versen des III. und VI. Tons auf. Vgl. Breig (wie Anm. 1), S. 58.

Zusammenfassungen

ZUSAMMENFASSUNG

Judith P. Aikin: Heinrich Schütz' *Die Bußfertige Magdalena* (1636)

Im Schütz-Jahrbuch 1980 hat Jörg Jochen Berns auf eine verschollene »theatralische Musik« von Heinrich Schütz hingewiesen, die zum Neujahrsfest 1644/45 in Wolfenbüttel aufgeführt wurde. Damals waren vom Text nur zwei Lieder des Wolfenbütteler Hofpoeten Justus Georg Schottelius aufzufinden. Im vorliegenden Aufsatz wird das Libretto nachgewiesen, zu dem diese beiden Lieder nur Zusätze waren: Es handelt sich um den höchstwahrscheinlich von August Buchner stammenden Text *Die Bußfertige Magdalena*, der mit einer (nicht erhaltenen) Musik von Heinrich Schütz 1636 im Dresdner Schloß zum Namenstage der Gemahlin des Kurfürsten szenisch aufgeführt wurde. Der Aufsatz diskutiert die Bedeutung dieses Librettos im Zusammenhang von Schütz' theatralischen Kompositionen. Der Originaldruck ist im Anhang vollständig in Faksimile wiedergegeben.

SUMMARIES

Gerald Drebes: Schütz, Monteverdi and the »compleatness of music«: *Es steh Gott auf* from the *Symphoniae sacrae* II (1647)

To judge from the quite extraordinary »symphonia sacra« *Es steh Gott auf* (c. 1632-43), which is based on two compositions by Monteverdi, the relation between Schütz and Monteverdi can be grasped more accurately with the category 'aemulatio' than with the collective term 'parody'. A comparison of Schütz's psalm setting and Monteverdi's originals (no value judgements are implied) reveals that the Schütz piece is by far the more complicated. Graphically overcomposed, it seems to have been conceived virtually as a casebook example of (»compleat«) modern music and in opposition to the war-induced downfall of this music. Other remarkable aspects of Schütz's piece are its variation technique, motivic development and formal design. *Es steh Gott auf* merits a place in future histories of »alla battaglia« music and the variation.

Adolf Watty: Report on new Schütz sources

This essay describes: a) a Regensburg manuscript of the »small sacred concerto« *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet* (SWV 317), which presumably represents an early version of this work; b) three intabulations of pieces from the *Psalmen Davids* (SWV 22, 24 and 37) in Daniel Schmidt's tablature of 1676; c) an edition in Italian of the Easter dialogue SWV 443, dating from about 1609; and d) a hand-written Latinized version of the *Vater unser* (SWV 411), located in the Santini Collection of the Diocesan Library in Münster.

Michael Klein: Recent studies of Leonhard Lechner

This essay draws attention to two new documents regarding Lechner's biography, including an (undated) autograph missive from the composer to his physician Oswald Gabelkover. It also presents the following findings: the previous assumption that Lechner's family died out with the death of his son in 1611 is now verified; regarding Lechner's musical estate, it can now be said that the presumably extensive Lechner holdings in Stuttgart were probably dispersed during the Thirty Years' War; the author of the texts in *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* remains uncertain, though possible candidates include the poet Georg Rudolf Weckherlin (related to Lechner by marriage) and his elder brother Ludwig. The essay is supplemented by a Lechner bibliography.

Klaus-Peter Koch: »In te, Domine, speravi«: Thoughts on Samuel Scheidt's method of composition

Between 1624 and 1648 Samuel Scheidt used the pitch sequence *ut re mi fa sol la sol ut* as the basis of a series of works largely connected with the text »In te, Domine, speravi«. The composer evidently regarded this psalm verse as his own personal motto. The sequence beginning with the hexachord is especially well-suited to canonic and imitative treatment capable of displaying the composer's virtuosity. In addition to three (perhaps four) canons, Scheidt also wrote two symphoniae and a toccata on *ut re mi fa sol la sol ut*. This essay examines these works and considers their significance for our knowledge of Scheidt's compositional technique.

Michael Belotti: The chorale fantasies of Heinrich Scheidemann in the Pelplin organ tablature

The chorale fantasies *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* and *Ein feste Burg ist unser Gott*, attributed to Heinrich Scheidemann in the Pelplin organ tablatures, have long been questioned by scholars due to the poor state of the surviving texts and their apparent lack of context. A recent edition by Klaus Beckmann ascribes them to Franz Tunder. This essay examines the question of attribution on the basis of their sources and their style of writing. A comparison with the techniques of arrangement employed by Scheidemann in the other genres (lied variations, Magnificat settings, motet colorations) leaves little doubt that the attribution to Scheidemann is justified. In light of these investigations, the chorale fantasy appears even more clearly to have been a major self-contained sub-genre within the organ works of the Hamburg master.

Translation: Bradford Robinson

RÉSUMÉS

Judith P. Aikin: *Die Bußfertige Magdalena* (1636) de Heinrich Schütz

Dans le *Schütz-Jahrbuch* de 1980 Jörg Jochen Berns avait attiré l'attention sur une »musique de théâtre« disparue de Heinrich Schütz, exécutée à Wolfenbüttel le premier de l'an 1644/45. En ce temps-là on avait découvert seulement deux mélodies sur un texte de Justus Georg Schottelius, poète de la cour de Wolfenbüttel. Dans l'essai présent on met en évidence le livret, auquel les deux mélodies constituaient seulement des pièces additionnelles: Il s'agit du texte *Die Bußfertige Magdalena*, selon toute probabilité d'August Buchner, exécuté scéniquement en 1636 avec une musique (non conservée) de Heinrich Schütz à la cour de Dresde à l'occasion de la fête de l'épouse de l'électeur. L'essai discute l'importance de ce livret par rapport aux autres compositions théatrales de Schütz. L'édition originale est reproduite complètement en appendice en fac-simile.

Gerald Drebes: Schütz, Monteverdi et la »perfection de la musique« – *Es steh Gott auf* des *Symphoniae sacrae* II (1647)

Partant de la »Symphonia sacra« absolument exceptionnelle *Es steh Gott auf* (ca. 1632-43), fondée sur deux compositions de Monteverdi, les rapports entre Schütz et Monteverdi peuvent être décrits de façon plus précise avec la catégorie 'Aemulatio' qu'avec le terme collectif de 'Parodie'. En comparant la composition du psaume de Schütz avec les compositions prises par exemple de Monteverdi – sans porter un jugement de valeur – celle de Schütz se démontre être la composition bien plus compliquée. Elle semble être conçue pour représenter la musique moderne (»parfaite«) et pour empêcher son déclin causé par la guerre. En plus, dans l'oeuvre de Schütz il faut souligner la technique de la variation, l'emploi thématique et la forme de la composition. *Es steh Gott auf* mériterait de paraître dans l'histoire à venir de la musique dite »alla battaglia« et de la variation.

Adolf Watty: Rapport sur des sources nouvelles concernant Schütz

L'étude décrit a) un manuscrit de Regensbourg du petit concert sacré *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet* SWV 317, dans lequel est consigné vraisemblablement la première version de cet oeuvre, b) trois tablatures de pièces des *Psalmen Davids* (SWV 22, 24, et 37) dans le livre de tablature de Daniel Schmidt (1676), c) une édition de langue italienne du Dialogue de Paques SWV 443 datée de ca. 1909 et une version manuscrite latinisée du *Vater unser* SWV 411, conservée dans la collection Santini de la Bibliothèque diocésaine de Münster.

Michael Klein: Études récentes sur Leonhard Lechner

L'essai rend public deux témoignages en ce qui concerne la biographie de Lechner, parmi lesquels se trouve une lettre autographe (non datée) du compositeur adressée à son médecin Oswald Gabelkover. En plus, l'essai donne les résultats suivants: On peut confirmer l'hypothèse reconnue jusqu'à présent que la famille de

Lechner a disparu après la mort de son fils en 1611. – En ce qui concerne la succession de Lechner on constate que la collection de Stuttgart – vraisemblablement abondante – aurait été dispersée déjà au cours de la Guerre de Trente Ans. – Le nom de l'auteur des *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* reste incertain; en plus du poète Georg Rudolf Weckherlin, le beau-frère de Lechner, entrerait en considération aussi le frère aîné de Weckherlin, Ludwig. – L'essai est complété par une bibliographie sur Lechner.

Klaus-Peter Koch: »In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum« – La technique de composition de Samuel Scheidt

Entre 1624 et 1647 Samuel Scheidt a utilisé la suite des notes *ut re mi fa sol la sol ut* comme base pour plusieurs compositions liées pour la plupart au texte »In te, Domine, speravi«. Probablement ce vers du psaume est considéré par Scheidt comme la maxime de sa vie. Cette suite de notes qui commence par un hexacorde se prête de façon particulière aux canons et aux pièces en imitation pour présenter une ingéniosité de composition. En plus de trois (c.-à-d. quatre) canons Scheidt a écrit deux Symphoniae et une toccata sur *ut re mi fa sol la sol ut*. L'essai présente analyse ces compositions et leur importance par rapport à la connaissance de la technique de composition de Scheidt.

Michael Belotti: Les fantaisies sur un choral de Heinrich Scheidemann dans les tablatures d'orgue de Pelplin

Les fantaisies sur un choral *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* et *Ein feste Burg ist unser Gott*, consignés dans les tablatures d'orgue de Pelplin sous le nom de Heinrich Scheidemann furent longtemps contestées à cause du mauvais état des partitions transmises et par leur incohérence apparente. Klaus Beckmann les a publiées récemment comme oeuvres de Franz Tunder. L'essai tend de résoudre le problème de l'attribution des oeuvres en considérant les sources et le style de composition. Ayant comparé les fantaisies sur un choral avec les techniques utilisées par Scheidemann dans d'autres genres ('Liedvariation', arrangements du Magnificat, la couleur sonore des motets) il n'y a presque aucun doute qu'il s'agit de compositions authentiques de Scheidemann. Ces recherches démontrent d'une manière encore plus précise que le genre de la fantaisie sur un choral constituait une domaine autonome dans l'oeuvre de l'organiste de l'église Ste. Cathérine de Hambourg.

Traduction: Birgid Schlichting

RIASSUNTI

Judith P. Aikin: *Die Bussfertige Magdalena* (1636) di Heinrich Schütz

Nel *Schütz-Jahrbuch* del 1980 Jörg Jochen Berns ha fatto notare l'esistenza di una »musica teatrale« di Heinrich Schütz, sparita, la quale venne rappresentata per la festa di Capodanno del 1644/45 a Wolfenbüttel. A quel tempo si sono trovate solo

due canzoni del testo del poeta della corte di Wolfenbüttel, Justus Georg Schottelius. Nel presente componimento viene dimostrato il libretto del quale queste due canzoni erano solamente parte: si tratta del testo proveniente, con grande probabilità, da August Buchner *Die Bussfertige Magdalena*, che fu rappresentato scenicamente con una musica (non conservata) di Heinrich Schütz nel 1636 nel castello di Dresden per l'onomastico della moglie del principe. Il saggio discute l'importanza di questo libretto in relazione alle composizioni teatrali di Schütz. La stampa originale è riprodotta al completo in facsimile nell'appendice.

Gerald Drebes: Schütz, Monteverdi e la «perfezione della musica» – *Es steh Gott auf* dalle *Symphoniae sacrae* II (1647)

Partendo dalla particolarissima «Symphoniae sacra» *Es steh Gott auf* (ca. 1632-43) che si basa su due composizioni di Monteverdi, si può capire la relazione tra Schütz e Monteverdi più precisamente con la categoria «Aemulatio» che non con il termine collettivo di «Parodia». Confrontando la messa in musica dei salmi di Schütz con gli esempi di Monteverdi – non dovrebbe essere collegato a giudizi di valore – risulta che la composizione di Schütz sia di gran lunga la più complessa. Nella sua sovradeterminatezza sembra proprio la rappresentante della musica moderna («perfetta») e concepita contro la decadenza causata dalla guerra. Da notare inoltre nell'opera di Schütz sono la tecnica delle variazioni, il lavoro del motivo e la formatura. *Es steh Gott auf* meriterebbe un posto in future storie della musica «alla battaglia» e della variazione.

Adolf Watty: Rapporto su nuove fonti su Schütz

Il lavoro descrive a) un manoscritto di Regensburg del Piccolo Concerto Sacro *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet* SWV 317, nel quale facilmente è documentata una prima redazione di quest'opera, b) tre intavolazioni di pezzi tratti dai *Psalmen Davids* (SWV 22, 24 e 37) nel libro di intavolatura di Daniel Schmidt (1676), c) un'edizione in lingua italiana del dialogo pasquale SWV 443 del 1909 circa e d) un manoscritto del *Vater unser* SWV 411 conservato in redazione latineggiante della raccolta Santini appartenente alla biblioteca diocesana di Münster.

Michael Klein: Nuovi studi su Leonard Lechner

Il componimento rende pubbliche due testimonianze nuove sulla biografia di Lechner, tra queste un manoscritto (senza data) del compositore stesso al suo medico Oswald Gabelkover. Il contributo riporta inoltre i seguenti risultati: la supposizione prevalente finora che la famiglia Lechner si fosse estinta con la morte di suo figlio nel 1611 viene confermata. In quanto al lascito dei Lechner si constata che il materiale tramandato – probabilmente vasto – di Stuttgart è già stato disperso durante la guerra dei trent'anni. Rimane incerto chi sia il poeta dei testi dei *Deutsche Sprüche von Leben und Tod*; oltre il cognato di Lechner, il poeta Georg Rudolf Weckherlin potrebbe essere anche il fratello maggiore di questo, Ludwig. Il contributo è completato da una bibliografia su Lechner.

Klaus-Peter Koch: »In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum« – Sul modo di comporre di Samuel Scheidt

Samuel Scheidt ha usato, tra il 1624 e il 1647, la successione di toni *ut re mi fa sol la sol ut* come base per una serie di composizioni di cui la più gran parte è legata al testo »In te, Domine, speravi«. Ovviamente per Scheidt questo versetto del salmo rappresentava il motto per la sua vita. La successione di toni che comincia con un esacordo si addice in modo particolare ai canoni e alle frasi imitatorie, con le quali viene dimostrata l'arte compositiva. Accanto ai tre (risp. quattro) canoni Scheidt ha composto due Symphoniae e una Toccata su *ut re mi fa sol la sol ut*. Nel lavoro presente si analizzano queste composizioni e viene messa in questione la loro importanza per il riconoscere della tecnica di comporre di Scheidt.

Michael Belotti: Le fantasie corali di Heinrich Scheidemann nelle intavolature per organo di Pelplin

Le fantasie corali *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* e *Ein feste Burg ist unser Gott* riportate nella intavolatura per organo di Pelplin, sotto il nome di Heinrich Scheidemann, rimasero a lungo contestate nella ricerca a causa del loro cattivo stato nel quale sono state tramandate e per la loro apparente mancanza di rapporto. Poco tempo fa sono state pubblicate da Klaus Beckmann come opere di Franz Tunder. Il saggio analizza la domanda dell'autore dai punti di vista delle fonti e critico-stilistico. Dopo un confronto con la tecnica di lavorazione di altri generi di opere di Scheidemann (variazioni su canzoni, adattamenti di Magnificat e colorature di mottette) non c'è praticamente più nessun dubbio che si tratti di composizioni autentiche di Scheidemann. Il genere delle fantasie corali si presenta dopo queste analisi rinforzato, come una parte importante e autonoma nella produzione di opere per organo dell'organista catarinese di Amburgo.

Traduzione: Susanne Tognina Galler

SAMMANFATTNINGAR

Judith P. Aikin: Heinrich Schütz *Die Bußfertige Magdalena* (1636)

I Schützårsboken 1980 hänvisade Jörg Jochen Berns till en försvunnen »teatralisk musik« av Heinrich Schütz, som uppfördes vid Nyårsfesten 1644/45 i Wolfenbüttel. Då hittades av texten endast två sånger av hovpoeten Justus Georg Schottelius från Wolfenbüttel. I föreliggande uppsats redovisas librettot, till vilket de båda sångerna bara var tillägg. Det rör sig med all sannolikhet om August Buchners text *Den botfärdiga Magdalena*, som med (ej bevarad) musik av Heinrich Schütz uppfördes sceniskt på Dresdens slott 1636 på kurfurstens gemåls namnsdag. Uppsatsen diskuterar betydelsen av detta libretto i sammanhang med Schütz teatraliska kompositioner. Originaltrycket är fullständigt återgivet i faksimil i supplementet.

Gerald Drebes: Schütz, Monteverdi och »musikens fullkomlighet« – *Es steh Gott auf* ur *Symphoniae sacrae* II (1647)

Med utgångspunkt från den mycket ovanliga »Symphonia sacra« *Es steh Gott auf* (ca. 1632-43), som baserar på två kompositioner av Monteverdi, låter sig förhållandet Schütz – Monteverdi noggrannare bestämmas med kategorien »aemulation« än med sammelbegreppet »parodi«. Vid jämförelse mellan Schütz Psalmtönsättning och Monteverdis förebilder – varmed inga värderingar borde förknippas – visar sig Schütz komposition vara den långt mera komplicerade. I sin ytterst differentierade struktur tycks den vara konciperad som representant för den (»fullkomliga«) moderna musiken och mot den krigsbetingade nedgången. Anmärkningsvärda är dessutom i Schütz musik variationstekniken, det motiviska arbetet och formgivningen. *Es steh Gott auf* förtjänar en plats i framtida musikhistoriska framställningar inom kategorierna »alla battaglia« och variation.

Adolf Watty: Rapport om nya Schützkällor

Arbetet beskriver a) en handskrift från Regensburg av den lilla andliga konserten *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet* SWV 317, där förmodligen en tidig fattning är dokumenterad, b) tre intavoleringar av stycken ur *Psalmen Davids* (SWV 22, 24 och 37) i Daniel Schmidts tabulaturbok (1676), c) en italienskspråkig utgåva av Påskdialogen SWV 443 från ca. 1909 samt d) en handskriftligt bevarad latiniserad fattning av Fader vår SWV 411 i Santinisamlingen (Diözesan-Bibliothek Münster).

Michael Klein: Nyare studier om Leonhard Lechner

Uppsaten tillkännager två nya dokument till Lechners biografi, däribland en (odaterad) egenhändig skrivelse av tonsättaren till sin läkare Oswald Gabelkover. Bidraget presenterar dessutom följande resultat: Den hittills gällande förmodan, att Lechners familj i och med sonens död 1611 dog ut, kan bekräftas. – Beträffande Lechners dödsbo kan man fastslå, att den – förmodligen omfattande – Lechnerkvarlåtenskapen i Stuttgart väl redan skingrades under Trettioåriga krigets gång. – Textdiktaren till *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* är fortfarande osäker; förutom den med Lechner besläktade författaren Georg Rudolf Weckherlin kommer även dennes äldre bror i fråga. – Bidraget kompletteras med en Lechnerbibliografi.

Klaus-Peter Koch: »In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum« – Om Samuel Scheidts kompositionssätt

Samuel Scheidt använde mellan 1624 och 1647 tonföljden *ut re mi fa sol la sol ut* som utgångspunkt för en rad kompositioner, som till största delen är förknippade med texten »In te, Domine, speravi«. Denna Psalmsvers betraktade Scheidt tydligen som sitt livs valspråk. Den med hexakord begynnande tonföljden lämpar sig särskilt bra för kanon och imitatoriska satser, där kompositorisk konstfärdighet kan visas. Vid sidan av tre (resp. fyra) kanon har Scheidt skrivit två *Symphoniae* och en

Toccatà över *ut re mi fa sol la sol ut*. I föreliggande arbete analyseras dessa kompositioner och deras betydelse för Scheidts kompositionsteknik undersöks.

Michael Belotti: Heinrich Scheidemanns koralfantasier i Pelplins orgeltabulaturer

Under Heinrich Scheidemanns namn befinner sig i Pelplins orgeltabulaturer koralfantasierna *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* och *Ein feste Burg ist unser Gott*. Inom forskningen var verken länge omstridda på grund av det dåligt bevarade tillståndet och den skenbara bristen på sammanhang. Nyligen publicerades de av Klaus Beckmann som Franz Tunders verk. Uppsatsen undersöker tillskrivningsfrågan under käll- och stilkritiska aspekter. Efter en jämförelse med de av Scheidemann använda bearbetningsteknikerna i andra verkgenrer (liedvariationer, magnificatbearbetningar och motettkoloreringar) kan det knappast betvivlas, att det rör sig om autentiska kompositioner av Scheidemann. Genren koralfantasi framstår efter dessa undersökningar som ett viktigt självständigt verkområde i Scheidemanns orgelverk.

Översättning: Aina Maria Krummacher



3 0168634

Handboken i... för... och... för... och...

Handboken i... för... och... för... och...

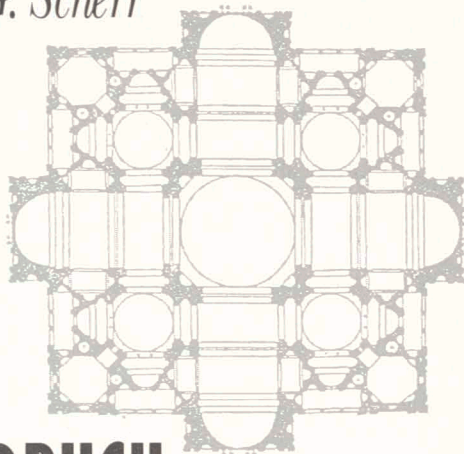
Handboken i... för... och... för... och... Handboken i... för... och... för... och...

Handboken i... för... och... för... och... Handboken i... för... och... för... och...

Handboken i... för... och... för... och... Handboken i... för... och... för... och...

Handboken i... för... och... för... och... Handboken i... för... och... för... och...

Vera U.G. Scherr



AUFFÜHRUNGS-
PRAXIS **HANDBUCH**
VOKALMUSIK **DER LATEINISCHEN**
AUSSPRACHE

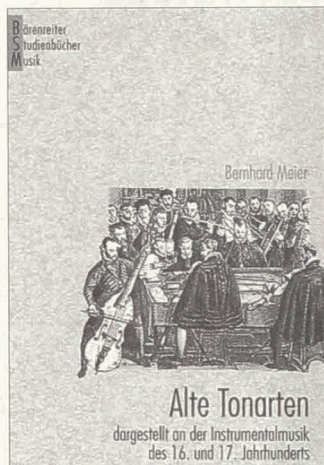
Klassisch – Italienisch – Deutsch
Mit einem Geleitwort von
Helmuth Rilling
231 Seiten, kartoniert
ISBN 3-7618-1022-9
DM 64,-

Mit dem steigenden Bewußtsein für die Notwendigkeit historischer Aufführungspraxis stellt sich auch die Frage nach einer historisch angemessenen Aussprache lateinischer Vokalmusik. Zweifellos ist Latein die wichtigste Sprache, in der komponiert wurde - dennoch herrscht noch allgemeine Unsicherheit darüber, wie denn nun das Latein in Palestrinas »Missa Papae Marcelli«, Bachs h-Moll-Messe oder Mozarts »Exsultate, jubilate« oder Strawinskys »Ödipus Rex« zu artikulieren sei: in klassisch lateinischer, traditionell deutscher oder italienischer Aussprache. Dieses Buch hilft dem Interpreten, die verschiedenen Aussprachesysteme zu verstehen und auf die mehrstimmigen geistlichen und weltlichen Vokalkompositionen von der Renaissance bis heute anzuwenden.



Bärenreiter

Einführungen in die Alte Musik



Bernhard Meier **Alte Tonarten**

dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. 228 Seiten. Reihe »Bärenreiter Studienbücher Musik«, Band 3. ISBN 3-7618-1053-9. DM 34,-

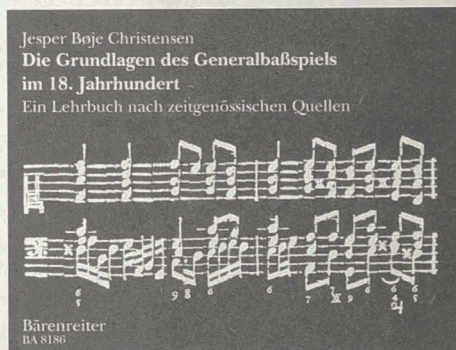
Bernhard Meiers Buch geht vom Einfachen zum Komplizierten vor, stellt jede Tonart anhand einer Vielzahl von Einzelstücken vor und bietet mit dem Personen- und Werkregister ein Orientierungsmittel für das Verständnis sämtlicher wichtiger Werke der Zeit.

Ein unentbehrliches Handbuch für jeden Kirchenmusiker, Instrumentalisten, Musikwissenschaftler und Liebhaber Alter Musik.

Jesper Bøje Christensen **Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert**

Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen. Herausgegeben von Stefan Altner. Deutsche Bearbeitung von Siegbert Rampe. 155 Seiten. BA 8186, DM 47,50

Christensens Generalbaßschule zeigt nicht nur, wie im sog. »Generalbaßzeit-alter« musiziert wurde, sondern faßt



auf nachvollziehbare Weise zusammen, wie das Generalbaßspiel gelehrt und gelernt wurde und schafft damit Modelle für die heutige Praxis.



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Prag